



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mensch – Zombie – Bestie“

Eine Untersuchung zum Zombiefilm ab dem Jahr 2002

Verfasser

Florian Spielbüchler

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Danksagung

Zuvorderst möchte ich mich bei meinem Diplomarbeitsbetreuer Prof. Univ.-Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert für das konstruktive Feedback, die Anregungen und die von ihm investierte Zeit bedanken.

Meiner Mutter möchte ich dafür danken, dass sie mich während meines Studiums finanziell und emotional unterstützt und immer an mich geglaubt hat.

Meinem Vater Rainer möchte ich für die finanzielle Unterstützung danken ohne die mein Studium nicht möglich gewesen wäre.

Ein besonderer Dank gilt meiner Lebensgefährtin Marlene für die vielen Stunden der fachlichen und moralischen Unterstützung.

Mein weiterer Dank gilt meiner Freundin Lisa, mit der ich unzählige Stunden in diversen Bibliotheken mein „Leid“ teilen konnte und meiner Freundin Judith, deren Augen kein noch so kleiner Fehler entgeht.

Ich möchte diese Arbeit meiner Großmutter Maria widmen, die mir vermittelt hat, was die Dinge im Leben sind, die wirklich Bedeutung haben.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Die Figur des Zombies.....	6
1.2 Der filmhistorische Werdegang des Genres	9
1.2.1 Der frühe Zombiefilm.....	9
1.2.2 Der klassische Zombiefilm	11
1.2.3 Der neue Zombiefilm.....	14
2. Der Zombie.....	16
2.1 Visuelle Ebene	16
2.1.1 Tradierte Schönheitskonzepte.....	16
2.1.2 Das paradoxe Streben nach einem ästhetischen Idealbild	19
2.1.3 Der Zombie als Gegenstück des homo clausus	20
2.1.4 Visuelle Änderungen im Genre und deren Auswirkungen	22
2.1.4.1 Die Darstellung des klassischen und des neuen Zombies im Vergleich. 22	
2.1.4.2 Das allegorische Verhältnis zwischen dem neuen Zombie und dem Menschen	24
2.2 Kannibalismus	26
2.2.1 Gesellschaftliche Stellung und Instrumentalisierung des Kannibalismus	26
2.2.2 Kannibalismus im Film.....	29
2.2.3 Der menschenfressende Zombie.....	30
2.2.4 Verlust des Selbst – Transformation zum Monster	33
2.2.5 Das Fressverhalten des klassischen und neuen Zombies.....	34
2.2.6 Der Rückgang der Gewaltdarstellung im Zombiefilm ab 2002.....	35
2.3 Die Organisationsform des Zombies und dessen Bedeutung für die Figur	36
2.3.1 Masse in Bezug auf den Zombie.....	37
2.3.2 Masse in Bezug auf den Menschen.....	38
2.3.3 Massenkonzpte und deren deskriptives Vermögen bezüglich des Zombies 39	
2.3.3.1 Le Bon.....	39
2.3.3.2 Die Le Bon'sche Masse als Organisationsform des Zombies	40
2.3.3.3 Canetti.....	41
2.3.3.4 Typen von Massen	43
2.3.3.5 Die Hetzmasse	45

2.3.3.6 Die Umkehrungsmasse	46
2.3.3.7 Die Masse als unzureichendes Modell ?	47
2.3.4 Schwärme	48
2.3.4.1 Die cineastische Darstellung des Schwarms bei Hitchcocks The Birds	49
2.3.4.2 Der Schwarm nach Thacker als Organisationsform des Zombies	50
2.3.5 Die Organisationsform des klassischen Zombies	53
2.3.6 Die Organisationsform des neuen Zombies	55
2.3.6.1 Die Jagdmeute	56
2.3.7 Die Zombiemasse und die Zombiemeute im Vergleich	58
2.3.8 Das allegorische Potential der Zombiemasse	59
2.3.9 Das allegorische Potential der Zombiemeute	60
2.3.10 Das erweiterte Bedrohungsszenario des neuen Zombiefilms	62
2.3.11 Die cineastische Darstellung von Masse	65
2.3.12 Die Darstellung des neuen Zombies als Teil einer Masse	68
 3. (Über)Leben in der Apokalypse: Der Mensch im Zombiefilm	69
3.1 Die Phase des gesellschaftlichen Zusammenbruchs	70
3.2 Die Phase der Gruppenbildung	72
3.3 Emotionalität im Zombiefilm	73
3.4 Moralisches Verhalten im Zombiefilm	76
3.5 Der Mensch als Monster	78
 4. Filmanalyse	80
4.1 Shaun of the Dead	82
4.1.1 Inhalt	82
4.1.2 Protagonistenanalyse: Shaun	88
4.1.2 Antagonistenanalyse	90
4.2 28 Days later	90
4.2.1 Inhalt	90
4.2.2 Protagonistenanalyse: Jim und Selina	96
4.2.3 Antagonistenanalyse	98
4.2.3 Antifeministische Tendenzen im Film	99
4.3 The Crazies	101
4.3.1 Inhalt	101
4.3.2 Protagonistenanalyse: David	106

4.3.3 Antagonistenanalyse	109
4.4 Zusammenfassung: Die Protagonisten.....	111
4.5 Zusammenfassung: Die Antagonisten	112
 5. Resümee	 115
 6. Quellenverzeichnis.....	 118
6.1 Bibliographie	118
6.2 Filme und Serien.....	120
6.3 Virtual Entertainment Games	124
6.4 Graphic Novels	124
6.5 Internetquellen	125
 7. Anhang.....	 126
7.1 Abstract der Diplomarbeit	126
7.2 Lebenslauf.....	127

1. Einleitung

„Totgesagte leben länger.“ Mit diesem Sprichwort kann das fulminante Comeback des Zombiefilms im Jahr 2002 beschrieben werden, dessen goldene Ära im Jahre 1968 mit G. A. Romeros Kultfilm *Night of the living Dead*¹ seinen Anfang nahm und das Mitte der Neunziger Jahre in die Bedeutungslosigkeit abdriftete. Mit dem Film *28 Days later*² lernten die langsamen Zombies zu „laufen“ und die Figur feierte mit ihrer neuen Manifestation, dem neuen Zombie, die Rückkehr auf die Kinoleinwand. Mittlerweile kann die Figur durch ihre steigende Präsenz innerhalb verschiedenster medialer Kanäle als fixer Bestandteil der Populärkultur gewertet werden. Abseits des Filmmarktes begeistern beispielsweise die Bücher *The Zombie Survival Guide*³ oder *World War Z*⁴ des Autors Max Brooks Menschen rund um den Globus. Der Zombie ist auch im Bereich der Graphic Novel zu verorten. Als prominentester Vertreter innerhalb dieses Genres kann die Reihe *The Walking Dead*⁵ von Robert Kirkman genannt werden, die die Vorlage für eine gleichnamige, äußerst erfolgreiche TV-Serie⁶ und ein ebenso erfolgreiches Videospiel⁷ darstellt. Auch die klassischen Helden des Marvel-Universums zollen dem Siegeszug der Zombies mit der Reihe *Marvel Zombies*⁸ Tribut. Als Beispiel seiner Präsenz im Bereich des Virtual Entertainment kann die kontinuierlich erfolgreiche Resident Evil-Serie, die mit dem Spiel *Resident Evil*⁹ im Jahre 1996 seinen Ausgang nahm, angeführt werden.

Diese Vielfalt an medialen Rezeptionen der Figur resultiert in einem zunehmenden Interesse seitens der Wissenschaft. Eine Auseinandersetzung mit dem Zombie und dem Zombiefilm im Speziellen findet momentan überwiegend im angloamerikanischen Sprachraum statt. Im Zuge der Recherchen konnte festgestellt werden, dass diese Fülle

¹ Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (1968). *Night of the living Dead*. USA: The Walter Reade Organization/Image Ten. Fassung: DVD. KSM 2004. 96 Min.

² Garland, A./Boyle, D. (Drehbuch/Regie). (2002). *28 Days later*. UK: Twentieth Century Fox/DNA Films. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 108 Min.

³ Brooks, M. (2003). *The Zombie Survival Guide. Complete Protection from the Living Dead*. USA: Three Rivers Press.

⁴ Brooks, M. (2006). *World War Z: An Oral History of the Zombie War*. USA: Crown.

⁵ Kirkman, R. /Moore, T./Adlard, C. (Writer/Artist). (2003 – present). *The Walking Dead*. USA: Image Comics.

⁶ Darabont, F. [u.a.]/Dickerson, E. R. [u.a.] (Drehbuch/Regie). (2010). *The Walking Dead*. Season 1. USA: AMC Film Holdings. Fassung: DVD. WVG 2011. 282 Min.

⁷ Telltale Games/Telltale Games (Developer/Publisher). (2012). *The Walking Dead*. USA.

⁸ Kirkman, R./Phillips, S. (Writer/Artist). (2005 – 2006). *Marvel Zombies*. USA: Marvel Comics.

⁹ Capcom/Virgin Interactive (Developer/Publisher). (1996). *Resident Evil*. JPN.

von Publikationen vorwiegend auf die momentane Aktualität der Figur zurückgeführt werden kann. Die Absicht, sich mit dem Thema kritisch und wissenschaftlichen Standards entsprechend auseinanderzusetzen, muss bei vielen von ihnen in Zweifel gezogen werden.

Die Zahl der deutschsprachigen Publikationen zu diesem Thema ist stetig im Steigen begriffen. Symptomatisch ist die hohe Dichte an fundierten Publikationen sowie eine vielfältige und innovative Auseinandersetzung. Als deren wichtigster Vertreter kann neben Aufsätzen wie *Horror und Herrschaft: Regierungstechniken im Zombiefilm*¹⁰ das 2011 erschienene Werk *Untot. Zombie Film Theorie*¹¹ genannt werden, das eine umfassende Sammlung von wissenschaftlichen Texten zu diesem Thema darstellt.

Die persönliche Motivation, mich mit dem Zombiefilm auf einer wissenschaftlichen Ebene auseinanderzusetzen ist darauf zurückzuführen, dass mich das Interesse an der Figur bereits einen Großteil meines Lebens begleitet. Mein erster Kontakt stellte das heimliche Konsumieren diverser B-Movie-Filme dieses Genres gemeinsam mit Freunden, die die Werke aus dem Fundus älterer Geschwister entwendet hatten, dar. Der dadurch entstehende Reiz am Verbotenen und die kindliche Faszination an grotesken und oftmals sehr unappetitlichen Szenen legten den Grundstein für meine Beschäftigung mit dem Zombiefilm und der Figur selbst. Aus dieser infantilen Schaulust entwickelte sich im Laufe der Jahre eine kritische Faszination dem Zombie und dessen Naheverhältnis dem Menschen gegenüber.

Die ursprüngliche Frage, die mich dazu veranlasst hat, dieses Thema im Rahmen meiner Diplomarbeit zu behandeln, ist direkt mit der Etablierung des neuen Zombies verbunden. Was unterscheidet die beiden Manifestationen voneinander, welche aktuellen gesellschaftlichen Tendenzen finden sich in der Darstellung des neuen Zombies im Film wieder und wie nimmt die Figur Stellung zu selbigen? Wie verhalten sich die menschlichen Protagonisten angesichts der Zombiebedrohung, welche gesellschaftlich relevanten Themen können lokalisiert werden? Kann der Zombiefilm ab dem Jahre 2002 mit dem Wandel hin zum Mainstream seiner Stellung als gesellschaftskritisches Genre noch gerecht werden?

¹⁰ Wünsch, M., *Horror und Herrschaft. Regierungstechniken im Zombiefilm*. In Hentschel, L. (Hg.) (2008). *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien Macht und Geschlechterverhältnisse* (S. 93-116). Berlin: b_books.

¹¹ Fürst, M./Krautkrämer, F./Wiemer, S. (Hg.) (2011). *Untot. Zombie Film Theorie*. München: Bellville.

Das Auftauchen des neuen Zombies hat nicht nur eine Veränderung der Figur zur Folge sondern auch eine direkt damit verbundene Anpassung der Darstellungsweise. Die vorliegende Untersuchung gliedert sich in zwei für den Zombiefilm essentielle Komplexe: Den Zombie und den Menschen. Das Ziel des ersten Teils ist eine erstmalige eingehende Auseinandersetzung mit den Fragen:

- 1. Wie hat sich das allegorische Potential der Figur aufgrund ihrer Weiterentwicklung in Hinblick auf den Menschen geändert?**
- 2. Welche Einflüsse gesellschaftlicher Entwicklungen und Phänomene lassen sich im Hinblick auf die Beschaffenheit und Darstellungsweise des neuen Zombies lokalisieren?**

Zur Beantwortung dieser Fragen werden wichtige Repräsentationsparameter der klassischen und neuen Manifestation des Zombies untersucht und gegenübergestellt.

Die Relevanz für den zweiten Teil der Untersuchung ergibt sich aus der Beschäftigung mit wissenschaftlichen Publikationen dieses Thema betreffend. Diese beinhalten oftmals eine Tendenz, das Genre als gesellschaftspessimistisch zu deklarieren. Eine eingehende Untersuchung bezüglich des Wahrheitsgehaltes dieser Annahme wurde bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht getätigt. Daraus ergibt sich die Frage:

- 3. Kann das Genre des Zombiefilms als gesellschaftspessimistisch eingestuft werden?**

Zu deren Beantwortung wird sowohl die Darstellung und Bedeutung von Emotionen und Moral der menschlichen Protagonisten als auch die Darstellung von menschlichen Antagonisten im Zombiefilm untersucht.

Die vorliegende Arbeit ist in zwei Hauptkapitel unterteilt. Das erste beschäftigt sich mit dem klassischen und dem neuen Zombie und stellt die beiden Interpretationen der Figur in drei Themenbereichen, die von immanenter Wichtigkeit für die Darstellung der Figur sind, gegenüber.

Im Kapitel „Visuelle Ebene“ wird unter Zuhilfenahme des von Irmela Marei Krüger-Fürhoff verfassten Werkes *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideales*¹² ein tradiertes menschliches Schönheitsideal erarbeitet. Folgend wird untersucht, wie sich der Zombie hinsichtlich dieses Ideales konstituiert und welche Bedeutung die körperliche Entstellung der Figur bezüglich einer Interpretation beinhaltet.

Das Kapitel „Kannibalismus“ setzt sich mit dem Verzehren von Menschen im Hinblick auf den Zombie auseinander. Nach der Erarbeitung des Stellenwertes, den das Phänomen des Kannibalismus in der westlichen Welt des 21. Jahrhunderts inne hat, wird die Bedeutung von Othering-Mechanismen in Heidi Peter-Röchers Werk *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*¹³ in Bezug auf den Kannibalismus erörtert und in weiterer Folge dessen Bedeutung für den Untersuchungsgegenstand.

Das Kapitel „Die Organisationsform des Zombies“, geht der Frage nach der Organisationsform des klassischen sowie des neuen Zombies und der Bedeutung für die Figuren nach. Hierfür werden anfänglich die Massenmodelle von Gustave Le Bon in *Psychologie der Massen*¹⁴ und Elias Canetti in *Masse und Macht*¹⁵ bezüglich ihrer Eignung untersucht. Anschließend wird das Modell des Schwarms, das Eugene Thacker in seinem Aufsatz *Netzwerke – Schwärme – Multitudes*¹⁶ erarbeitet, analysiert und eine definitive Organisationsform für den Zombie bestimmt. Nach der Festlegung wird der Versuch unternommen, die Bedeutung für die Figur zu ermitteln.

Das zweite Hauptkapitel beschäftigt sich mit den menschlichen Protagonisten und Antagonisten im Zombiefilm. Zu diesem Zweck wird im Kapitel „(Über)Leben in der Apokalypse: Der Mensch im Zombiefilm“ das Verhalten von Menschen während einer Zombieapokalypse anhand einer vergleichbaren Ausnahmesituation, einer tödlichen,

¹² Krüger-Fürhoff, M. I. (2001). *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideales*. Göttingen: Wallstein.

¹³ Peter-Röcher, H. (1998). *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*. München: Beck.

¹⁴ Le Bon, G. (2009). *Psychologie der Massen*. Hamburg: Nikol; (Orig. *Psychologie des foules*, F: 1895).

¹⁵ Canetti, E. (1960). *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen.

¹⁶ Thacker, E., *Netzwerke – Schwärme – Multitudes*. In Horn, E./Gisi, L. M. (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. (S. 27-68). Bielefeld: Transcript.

pandemischen Krankheit, untersucht. Daraus folgend wird die Frage, ob moralisches Verhalten und emotional motivierte Handlungen von Figuren im Zombiefilm negativ konnotiert sind, durch die Analyse von drei Filmen im Kapitel „Filmanalyse“ erörtert.

Für den weiteren Verlauf der Arbeit ist es unabdingbar, Begrifflichkeiten für diese Arbeit zu definieren. Der Terminus „zombiefiziert“ dient dazu, den Zustand eines ehemaligen Individuums nach einer abgeschlossenen Transformation zum Zombie zu beschreiben, ohne dabei den auslösenden Faktor mit einzubeziehen. Diese Vereinfachung wird im Hinblick auf die divergierenden Gründe für die Verwandlung getätigt, die sich innerhalb des Genres etabliert haben. Eine Auseinandersetzung mit diesen würde den Umfang der vorliegenden Arbeit überschreiten und bleibt im Folgenden unberücksichtigt. Die Termini „klassischer Zombie“ und „neuer Zombie“ werden verwendet, um die unterschiedlichen Manifestationen der Figur zu beschreiben. Der „frühe Zombie“ wird mit Ausnahme des Kapitels 2.1.2 nicht thematisiert, da ein Auftauchen im Untersuchungszeitraum ab 2002 nicht lokalisiert werden kann.

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Arbeit von einer zusätzlichen Formulierung der weiblichen Form abgesehen. Die ausschließliche Verwendung der männlichen Form soll explizit als geschlechtsunabhängig verstanden werden.

Die nachfolgenden Unterkapitel „Der geschichtliche Werdegang des Genres“ und „Die Figur des Zombies“ dienen der Erarbeitung von Grundlagen für die vorliegende Untersuchung.

1.1 Die Figur des Zombies

Die Herausforderung eine wissenschaftliche Arbeit über den Zombie im Film zu verfassen ist der Untersuchungsgegenstand per se. Um den Zombie wissenschaftlich zu behandeln, muss man ihn als Figur verstehen, die auf einer rein fiktiven Ebene existiert. Die Funktionsweisen und Handlungen des Zombies können nur nachvollzogen werden, wenn man sich von einem medizinisch-naturwissenschaftlichen Standpunkt entfernt. Daraus resultiert, dass die Figur des Zombies in der vorliegenden Diplomarbeit ausschließlich auf einer geisteswissenschaftlichen Ebene untersucht wird.

Es handelt sich beim Zombie um eine Figur, deren mediale Darstellungsformen ein breites Spektrum umfassen. Daraus resultierend muss für eine wissenschaftliche Untersuchung der Versuch unternommen werden, sich auf Merkmale zu beschränken, die für möglichst viele Manifestationen charakteristisch sind. Dadurch ist es möglich, sich einer allgemeinen Gültigkeit anzunähern, mit dem Verweis darauf, dass die Ausnahmen die Regel bestätigen. Falls einzelne Zombies innerhalb des untersuchten filmischen Materials aufgrund dramaturgischer Intentionen dieser Arbeitsdefinition nicht exakt entsprechen, wie dies beispielsweise bei *Land of the Dead*¹⁷ der Fall ist, ist dies zu vernachlässigen.¹⁸

Das Vorhandensein eines Transformationsprozesses, der die Identität eines menschlichen Individuums auslöscht, stellt einen wichtigen Parameter für die Figur dar. Im Zuge dieser Metamorphose kann ein Rückgang der kognitiven Fähigkeiten bis zu einem sehr elementaren Stadium festgestellt werden. Prozesse wie die Wahrnehmung des Selbst, das Herausbilden einer Hierarchie innerhalb einer Gruppe oder die Befähigung, neue gesellschaftliche Werte zu etablieren befinden sich außerhalb des geistigen Vermögens der Kreatur. Eine weitere Folge der Veränderung stellt die absolute Unempfindlichkeit gegenüber Schmerzen dar, ein zusätzliches Indiz für den Verlust des Selbst. Einzig der Trieb, sich am Fleisch von nicht infizierten Lebewesen,

¹⁷ Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (2005). *Land of the Dead*. USA: Universal Pictures/Atmosphere Entertainment. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany 2006. 93 Min.

¹⁸ In diesem Film wird angedeutet, dass Zombies fähig sind, in einem geringen Ausmaß aus Erfahrungen zu lernen. Da diese Begebenheit erst kurz vor dem Ende des Films an Relevanz gewinnt und ein überwiegender Teil den in diesem Kapitel gesetzten Parametern entspricht, wurde dieser Film für die Arbeit berücksichtigt.

bevorzugt menschlichen, zu laben und diese zu töten bestimmt das Handeln des Zombies. Die Befähigung des Zombies zu Reproduktion stellt eine elementare Komponente der Figur dar. Genreintern werden überwiegend ein Biss oder ähnliche physische Attacken eines bereits Transformierten als Mittel eingesetzt, um den Verwandlungsprozess beim Opfer zu initiieren.

Bezüglich der visuellen Ebene stellt eine physische Abweichung vom Menschen die Voraussetzung dar, um den Zombie als solchen zu deklarieren.

Der klassische Zombie unterscheidet sich vom Menschen überwiegend durch die sichtbaren Zeichen von körperlicher Entstellung sowie seinem Bewegungshabitus. Er kann als tollpatschig und langsam beschrieben werden und steht eng mit den Topoi von Tod, Verwesung und Schmutz in Verbindung.



Abbildung 1: *Land of the Dead*. Regie: G. A. Romero. USA 2005. Klassischer Zombie. TC: 00:02:47.

Der neue Zombie definiert sich durch schnelle, ruckartig wirkende Bewegungen. Seine Darstellung ist von Infektiosität, Blut und Wut geprägt.



Abbildung 2: *Dead Set*. Regie: Y. Demange. UK 2008. Neuer Zombie. TC: 00:41:46.

Entspricht die Darstellung des Zombies nicht einem der oben angeführten Punkte, stellt dies ein Ausschlusskriterium für die Untersuchung im Rahmen dieser Arbeit dar. Aufgrund der festgelegten Parameter konnten folgende bereits gesichtete Filme nicht für die Untersuchung herangezogen werden:

*I am Legend*¹⁹: Die Infizierten gleichen dem neuen Zombie. Die Befähigung zur Bildung einer Hierarchie innerhalb der Gruppe und der Darstellung von individuellen Wesenszügen stellen ein Ausschlusskriterium dar.

*Dead Snow*²⁰ (orig. *Død snø*): Die Zombies in diesem Film haben eine hierarchische Struktur innerhalb ihrer Gruppe etabliert und gehen taktisch gegen ihre Opfer vor.

*Fido*²¹: Mittels elektronischen Halsbändern werden Zombies gezähmt und weisen dadurch Eigenschaften auf, die die kognitiven Fähigkeiten des in der vorliegenden Arbeit behandelten Zombies bei weitem übersteigen.

¹⁹ Protosevich, M. [u.a.]/Lawrence, F. (Drehbuch/Regie). (2007). *I am Legend*. USA: Warner Bros. Pictures/Village Roadshow. Fassung: DVD. Warner Home Video 2008. 96 Min.

²⁰ Henriksen, S. F./Wirkola, T. (Drehbuch/Regie). (2009). *Dead Snow* (orig. *Død snø*). NOR: Euforia Film/Miho Film. Fassung: DVD. Euforia Film 2012. 88 Min.

²¹ Chomiak, R. [u.a.]/Currie, A. (Drehbuch/Regie). (2006). *Fido*. CA: Lions Gate Films/Anagram Pictures. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2008. 89 Min.

*Pirates of the Caribbean*²²: Die Zombies verfügen über eine ausdefinierte Persönlichkeit und Individualität.

*Survival of the Dead*²³: Die Zombies wiederholen Abläufe und Arbeiten, die vor ihrer Verwandlung für sie wichtig waren. Dies lässt darauf schließen, dass eine vollständige Transformation nicht stattgefunden hat.

Diese Arbeit wird die Figur des Zombies als solchen bezeichnen, auch wenn dies oftmals nicht mit der verwendeten Titulatur des untersuchten filmischen Materials übereinstimmt. Diese Vereinheitlichung wird getätigt, um Missverständnisse im Vorfeld auszuräumen.

1.2 Der filmhistorische Werdegang des Genres

Da sich die vorliegende Arbeit mit dem fiktiven Wesen des Zombies beschäftigt, ist es unabdingbar, den Werdegang des filmischen Genres zu betrachten. Aufgrund der großen Anzahl der Filme, welche diesem Genre zugeordnet werden können, beschränkt sich die vorliegende Arbeit darauf, die repräsentativsten Werke stellvertretend für die jeweiligen Phasen des Genres heranzuziehen.

1.2.1 Der frühe Zombiefilm

Von den Anfängen des Genres bis hin zum neuen Zombiefilm unterlief das Wesen des Zombies zwei bedeutende Metamorphosen. Den Ausgangspunkt bildet die erste Phase, die alle Werke vor dem Jahr 1968 zusammenfasst und in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff des frühen Zombiefilms belegt wird. Als die zwei prägendsten Genrevertreter, die das mediale Bild des Zombies für diese Epoche bestimmen, können

²² Elliot, T./Bruckheimer, J. (Drehbuch/Regie). (2003). *Pirates of the Caribbean. The Curse of the Black Pearl*. USA: Buena Vista Pictures/Jerry Bruckheimer Films. Fassung: DVD. Buena Vista Pictures 2006. 143 Min.

²³ Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (2009). *Survival of the Dead*. USA: Magnet Releasing/Artfire Films. Fassung: DVD. Splendid Film 2010. 83 Min.

die Filme *White Zombie*²⁴ aus dem Jahre 1932 und *I walked with a Zombie*²⁵ aus dem Jahre 1943 festgelegt werden.

Häufige Darstellungsformen des frühen Zombiefilms beinhalten das Wirken von schwarzer, exotisch konnotierter Magie. Diese Rituale ermöglichen es einer übergeordneten Instanz, oftmals dem Priester einer nichtdefinierten heidnischen Religion, Kontrolle über einen Menschen zu erlangen und diese zu einem Zombie zu machen. Abhängigkeit, Willenlosigkeit und direkte Instrumentalisierung bilden ein zentrales Element der frühen Filme und stellen gleichzeitig die größte Abweichung zur heute gängigen Norm dar. Diese Abhängigkeit kann am Unvermögen des Zombies, seine Population eigenständig zu vergrößern, festgemacht werden. Ein übergeordneter Antagonist wählt spezifische Opfer aus, die mittels eines schwarzmagischen Rituals zombifiziert werden. Beim klassischen und neuen Zombiefilm ist das Opfer ein willkürliches. Auch die Langsamkeit und Tollpatschigkeit sind physische Merkmale, welche die Unmündigkeit des Zombies gegenüber ihrer Herren hervorheben. Aus den gewonnen Erkenntnissen kann konstatiert werden, dass der frühe Zombie fast ausschließlich als emotionsloses Werkzeug dargestellt wird. Sein Gefährlichkeitspotential ist sehr gering. Peter Dendle beschreibt den frühen Zombie folgendermaßen:

*„Early Hollywood zombies are primarily objects of visual horror rather than genuine threats to the protagonists-the camera focuses on them for a moment while thunderingly eerie music plays. If they kill anyone, it's their own master, the villain, at the movie's climax.“*²⁶

Diese Erscheinungsform des Zombies ist nicht zwingend mit einem vorausgehenden Tod und einer anschließenden Wiedererweckung verbunden. Sein Bedrohungspotential definiert sich nicht über eine physische Komponente. Die Angst gilt nicht dem Zombie selbst sondern vielmehr der Gefahr, einer von ihnen zu werden. Diese Tatsache liegt

²⁴ Weston, G./Halperin, V. (Drehbuch/Regie). (1932). *White Zombie*. USA: United Artists/Edward Halperin Productions. Fassung: DVD. Best Entertainment 2009. 67 Min.

²⁵ Siodmak, C./Tourneur, J. (Drehbuch/Regie). (1943). *I walked with a Zombie*. USA: RKO Radio Pictures. Fassung: DVD. Arthaus 2012. 66 Min.

²⁶ Dendle, P. (2001). *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland. S 3.

einem Phänomen zugrunde, welches in der haitianischen Gesellschaft zu finden ist, die den Ausgangspunkt des Zombiemythos bildet. Dort ist der Glaube an die Kraft von Voodoo-Ritualen fest im kollektiven Bewusstsein der Bevölkerung verankert. Menschen, welchen es gelingt, ihre Verwandlung in einen Zombie nach geraumer Zeit zu beenden, werden von der Gesellschaft bereits als Tod eingestuft und daher von deren Mitgliedern auch nach dem Wiedererscheinen nicht mehr wahrgenommen. Dieser Ausschluss resultiert im „sozialen Tod“ des Individuums, welcher der dortigen Bevölkerung als ein weitaus schrecklicheres Schicksal als der Tod an sich gilt.²⁷ Angesichts dieser Tatsache muss auch der Terminus „Living Dead“, welcher oftmals für Zombies genutzt wird in einem neuen Licht betrachtet werden. Eine explizite körperliche Entstellung ist noch nicht Teil des Kanons ebenso wenig wie die detaillierte Darstellung blutiger Gore-Exzesse.

Die Schauplätze der frühen Zombiefilme können in für die damalige Zeit exotisch geltenden Ländern und Kulturkreisen verortet werden, deren Sitten und Gebräuche sich deutlich von denen der „zivilisierten“ westlichen Welt unterscheiden. Wiederum wird hier ein Unterschied zum klassischen und neuen Zombiefilm deutlich: Das Szenario fußt in topographisch abgelegenen Destinationen, weit abseits der industrialisierten Staaten der ersten Welt, für dessen Markt die Filme produziert wurden.

Die automatenhafte Folgsamkeit und Ausnutzung der Arbeitskraft, die exotischen Schauplätze und heidnische Voodoo-Rituale lassen Rückschlüsse auf das koloniale Weltbild der Filmemacher zu, innerhalb dessen sich die genannten Komponenten zu einem latent rassistischen Ganzen fügen.

1.2.2 Der klassische Zombiefilm

Der Ausgangspunkt für die Evolution des Zombies auf dem Bildschirm stellt der Film *Night of the Living Dead*²⁸ von G.A Romero dar. Die wohl wichtigste Entwicklung, die in Bezug auf die Figur des Zombies festgestellt werden kann, ist das komplette Fehlen einer kontrollierenden Instanz. Wo zuvor Befehle das Agieren der Figur gelenkt haben tritt nun die Triebbefriedigung, genauer die nie endende Lust auf das Fleisch der

²⁷ Vgl. Davis, W. (1988). *Passages of Darkness. The Ethnobiology of the Haitian Zombie*. Chapel Hill, NC [u.a.] : Univ. of North Carolina Press. S. 207.

²⁸ Romero (1968). *Night of the living Dead*.

Lebenden als motivierende Kraft in den Vordergrund. Ob das Verzehren der Opfer dazu dient, den Energiehaushalt durch Nahrungsaufnahme zu decken muss stark bezweifelt werden. Durch diese Veränderung verschob sich der Fokus der vom Zombie ausgehenden Bedrohung beim klassischen Zombiefilm. Nicht die Gefahr durch Magie das Selbst zu verlieren und in einen willenlosen Automaten verwandelt zu werden, steht im Vordergrund, sondern der Zombie als Aggressor selbst. Der klassische Zombie ist in der Lage Opfer durch physische Verletzungen, meist Bisse, zu „infizieren“ und einen Transformationsprozess zu initiieren, der den Verletzten in einen Zombie verwandelt. Diese Verschiebung weist einmal mehr auf eine Emanzipation des Zombies hin, da dieser nun in der Lage ist, den Bestand seiner Population ohne das Zutun einer übergeordneten Macht zu vergrößern. Er verfügt dadurch über das Vermögen, direkt mit Populationen anderer Spezies um die Stelle des „Top Predator“ an der Spitze der Nahrungskette in Konkurrenz zu treten. Ein Verhandeln mit ihm ist nicht möglich, ebenso gewährt er keine Gnade und unterscheidet nicht zwischen Alter, gesellschaftlicher Stellung und Ethnie des Opfers. Frank Neumann beschreibt die Gefahr, die vom klassischen Zombie ausgeht wie folgt:

„Der Zombie [...] bezieht die Wucht seiner Wirkung vor allem aus einer Reduktion auf eine rein physische, automatenhafte Existenz: er ist der Verhandlung nicht zugänglich und bietet letztlich keine Interaktionsmöglichkeiten, die über vernichten oder getötet werden hinausgehen. Obwohl aufgrund fehlenden Bewusstseins außerhalb der Moral stehend, begegnet er uns als das absolut Böse, denn er tötet ohne Maß und Unterschied auf die älteste aller Arten: Durch Zerfleischen und Verschlucken.“²⁹

Aufgrund der rudimentär ausgeprägten kognitiven Fertigkeiten oder individueller physischer Agilität muss ein Modus gefunden werden, welcher es dem Zombie ermöglicht, die von ihm gewünschte Triebbefriedigung zu realisieren. Hier tritt zum ersten Mal das Element der Masse in den Vordergrund, welches es ermöglicht, die körperlichen und geistigen Defizite durch die schiere Anzahl zu kompensieren. In *Night*

²⁹ Neumann, F., *Leichen im Keller, Untote auf der Strasse. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm*. In Fürst/Krautkrämer/Wierner (Hg.) (2011). *Untot*. (S. 65-84). S. 65.

*of the Living Dead*³⁰ noch in geringem Ausmaß, lässt diese neue Kraft in *Dawn of the Dead*³¹, dem zweiten Teil von Romeros sogenannter „Dead Trilogy“ bereits lokalisieren. Auch in Bezug auf das allegorische Potential der Filme eröffnet sich mit dem Bilden einer Masse ein weites Feld an Interpretationsoptionen und verhandelbaren Topoi.

Eine weitere wichtige Neuerung stellt der veränderte Schauplatz des Geschehens dar. Exotische Orte und schwarzmagische Zauber sind nicht länger ein integraler Bestandteil des Kanons, vielmehr wird der Ort des Geschehens in die westliche Welt verlegt. Auch dieser Ortswechsel hat Konsequenzen, da der Zombie nun die Möglichkeit hat, das westliche Establishment direkt anzugreifen und die vorherrschenden Gesellschaftsstrukturen zu vernichten.

Bezüglich der visuellen Ebene ist zu konstatieren, dass sich der klassische Zombiefilm gegenüber den filmischen Werken der Prä-Romero-Zeit durch explizites Zeigen von physischen Grausamkeiten abgrenzt. Szenen, in denen Horden von Zombies ein Opfer beinahe in Zeitlupe zerreißen und sich dieses einverleiben, gehören zum fixen Repertoire des klassischen Zombiefilms. Diese Szenen sind allerdings so beschaffen, dass sie gerade durch die zuvor erwähnte Explizitheit eine Hyperrealität schaffen, die dem Geschehen eine in hohem Maße ironische Konnotation verleiht und sie dadurch von der Darstellung realistischer Gewalt abgrenzt.

Der klassische Zombiefilm beschäftigt sich mit Themen wie Gleichberechtigung der Rassen, Kritik am politischen System, Klassenkampf, Konsumverhalten, der Instrumentalisierung des Proletariats und einigen mehr. Betrachtet man die weltpolitische Situation des Jahres 1968, dem Erscheinungsjahr von *Night of the Living Dead*³² kann konstatiert werden, dass der Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung und Kritik am vorherrschenden System den Zombie des klassischen Zombiefilms stark beeinflusst hat. Der Zombiefilm erfreute sich bis in die späten 80er Jahre steter Beliebtheit. Bezüglich der Darstellung können in diesem langen Zeitraum mannigfaltige Interpretationen der Filmfigur des Zombies verortet werden. Für die vorliegende Arbeit ist der überwiegende Teil dieser Interpretationen nicht von Interesse, da sich der neue

³⁰ Romero (1968). *Night of the living Dead*.

³¹ Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (1978). *Dawn of the Dead*. USA: United Film Distribution Company/ Laurel Group Inc. Fassung: DVD. Laser Paradise 2007. 141 Min.

³² Romero (1968). *Night of the living Dead*.

Zombiefilm an der Entwicklung der Figur des Romero'schen Kanons orientiert, der die prägendste Strömung innerhalb des Genres darstellt.

Den wirksamsten Auftritt in Bezug auf den Bekanntheitsgrad und die Bedeutung innerhalb der Populärkultur der frühen 80er ist dem Zombie im Jahre 1983 mit dem Erscheinen in Michael Jacksons Musikvideo zum Lied *Thriller* zuteil geworden.³³

1985 komplettierte Romero mit dem Film *Day of the Dead*³⁴ seine Trilogie. Allerdings hatten klassische Vertreter des Genres allmählich Probleme, sich an den Kinokassen zu behaupten. Dendle meint dazu:

„The year 1985 was a capital one for zombies, Romero completed his Trilogy with the excellent Day of the Dead, but his slower, more contemplative brand of horror was no longer in fashion. [...] Instead, two other movies [...] moved to the fore by satisfying mid-'80s horror expectations such as high-impact gore, frequent shocks, memorable one-liners, and above all, a sense that none of it should be taken too seriously.“³⁵

Ab diesem Zeitpunkt verliert der Zombiefilm langsam an Bedeutung und verschwindet Mitte der 90er fast vollständig von den Leinwänden der Lichtspielhäuser.

1.2.3 Der neue Zombiefilm

Im Jahre 2002 kann sich der Zombiefilm mit *28 Days later*³⁶ wieder als gefragtes Genre etablieren. Dieser Film markiert gleichzeitig den Beginn der bis dato letzten Phase der Genreentwicklung, die des neuen Zombiefilms. Wiederum unterläuft die Figur des Zombies eine Metamorphose deren wichtigste Neuerung bezogen auf die physische Gestaltung die Zunahme von körperlicher Stärke und Agilität ist. Gleichzeitig kann ein Wegfallen der typischen Langsamkeit und Ungeschicklichkeit zu Gunsten einer sich bis zur Raserei steigenden Aggressivität beobachtet werden. Diese Veränderungen haben großen Einfluss auf das genreintern etablierte Gefüge zwischen Zombie und Mensch.

³³ Vgl. Dendle (2001). *The Zombie Movie Encyclopedia*. S. 8.

³⁴ Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (1985). *Day of the Dead*. USA: United Film/Laurel Entertainment. Fassung: DVD. Scream Factory 2013. 101 Min.

³⁵ Dendle (2001). *The Zombie Movie Encyclopedia*. S. 9.

³⁶ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

Wo der Zombie seine Überlegenheit bis dato fast ausschließlich über den Faktor der Masse definiert hat, wird eben dieser Faktor durch die veränderten Attribute obsolet. Der neue Zombie ist dem Menschen, abgesehen von einer kognitiven Unterlegenheit, mehr als ebenbürtig. Gefühle wie Angst, Mitleid oder Schmerz sind ihm fremd, sein gesamtes emotionales Spektrum wird von Wut gegen die Menschen sowie einem unbedingten Tötungswillen bestimmt. Diese Veränderungen haben zur Folge, dass er nicht mehr auf eine numerische Überlegenheit als bestimmenden Faktor angewiesen ist, um mit der Menschheit in direkte Konkurrenz zu treten. Anhand des für diese Arbeit gesichteten Filmmaterials ab dem Jahr 2002 kann konstatiert werden, dass der neue den klassischen Zombie keineswegs abgelöst hat. Vielmehr hat sich eine parallele Existenz der beiden Manifestationen des Zombies innerhalb des Genres etabliert.

Die Wut, welche dem neuen Zombie zu eigen ist, hat Einfluss auf dessen visuelle Darstellung. Starre Augen und ein durch ein dumpfes Stöhnen geweiteter Mund, ebenso der typische schlafwandlerische Gang sind von ruckartigen, schnellen Bewegungen, gefletschten Zähnen und einem kompromisslos auf das Opfer fixierten Blick weitestgehend verdrängt worden. Zudem befähigen moderne digitale Bearbeitungsmethoden die Filmemacher, den Zombie auf der optischen Ebene immer realistischer darzustellen.

Innerhalb des Genres wurden im Laufe der Jahrzehnte unterschiedliche Auslöser für den Beginn der Zombiepandemie ersonnen. Beispielsweise dienten Magie, extraterrestrische Strahlung oder nukleare Unfälle bereits als auslösender Faktor für die Zombiefizierung. Der neue Zombiefilm greift überwiegend auf zwei Erklärungsschemata zurück. Als typisch für aktuelle Genreproduktionen kann der Ursprung der Plage auf mikroskopischer Ebene angegeben werden. Von Menschen veränderte Bakterien oder Viren sind in vielen Genreproduktionen dafür verantwortlich, dass sich Individuen in mordende Bestien verwandeln. Der Ausbruch wird nicht auf evolutionäre Veränderungen zurückgeführt, sondern auf die Gefahren, welche der unbändige Forschungsdrang der Menschheit birgt. Einige Produktionen ziehen es vor, gar nicht erst nach einem Grund zu fragen, sondern sich eines genreetablierten Vorwissens seitens des Rezipienten zu bedienen, um sich von der Last der Erklärungsversuche bezüglich des Ursprungs der Plage zu befreien. Diese Reduktion wird nur in den seltensten Fällen als Stilmittel eingesetzt. Vielmehr kann konstatiert werden, dass die

Absicht im Vordergrund steht, den Zuseher so schnell wie möglich zu actiongeladenen Teilen des Films zu bugsieren.

2. Der Zombie

2.1 Visuelle Ebene

Das Kapitel „Visuelle Ebene“ setzt sich mit der Thematik von Schönheit und Hässlichkeit in Bezug auf den Zombie auseinander. Was bedeutet es für die Figur, als durchgehend entstellt portraitiert zu werden? Wie konstituiert sich der „hässliche“ Zombie im Vergleich zum „schönen“ Menschen? Welchen Einfluss übt seine physische Erscheinung auf den Menschen aus?

Zu Beginn des Kapitels wird der Versuch unternommen den modernen Schönheitsbegriff anhand kunsthistorischer und medizinisch-naturwissenschaftlicher Parameter zu erarbeiten. In einem zweiten Schritt wird die Darstellung des Zombies im Hinblick auf sein Abweichen von einem Idealbild analysiert und seine Eigenschaften im allegorischen Spannungsfeld zwischen Mensch und Zombie untersucht.

2.1.1 Tradierte Schönheitskonzepte

Bereits in der Antike kann die Suche nach einer Definition von Schönheit und Hässlichkeit und die damit einhergehenden Schönheitskonzepte im Feld der Bildenden Kunst verortet werden. Hans D. Baumann beschreibt deren Bedeutung in seinem Buch *Horror*³⁷ wie folgt:

„[...]war das Häßliche in der Ästhetik lange Zeit nur als Negatives Gegenstand der Auseinandersetzung und Anlaß der Abgrenzung. Es galt als selbstverständlich, daß die Kunst es mit der Darstellung des Schönen zu tun habe. [...] Die antike Definition des Häßlichen als deformiert, minderwertig, abstoßend und ekelerregend, verachtet, ungeordnet und maßlos prägt seine

³⁷ Baumann, H. D. (1989). *Horror. Die Lust am Grauen*. München: Heyne.

weitere Verwendung beziehungsweise deren Zurückweisung. Die oberflächliche Zusammenführung des ästhetisch und moralisch Häßlichen wirkt bis in unsere Gegenwart: Das Böse tritt meist in abstoßender Gestalt auf; das sichtbar Häßliche erlaubt den Rückschluß auf das moralisch zu Verdammende.“³⁸

Anhand dieses Zitates kann die für die weitere Untersuchung wichtige Verbindung von äußerlicher Hässlichkeit und dem „Schlechten“ im Inneren lokalisiert werden.

Autorin Irmela Marei Krüger-Fürhoff setzt sich in ihrem Werk *Der versehrte Körper*³⁹ mit gängigen Vorstellungen von Versehrtheit und Schönheitsidealen in einem historischen Kontext auseinander. Dabei verweist sie auf die Forschungsergebnisse des Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin. Dieser postuliert laut Krüger-Fürhoff, dass die grotesken Körperdarstellungen im Mittelalter und Barock, deren Ursprünge im Konzept von Durchlässigkeit, Dynamik und Vergänglichkeit zu verorten sind, vom ästhetischen Idealbild des geschlossenen Menschen abgelöst werden.⁴⁰

*„Alles was herausragt und absteht, alle scharf ausgeprägten Extremitäten, Auswüchse und Knospungen, das heißt alles, was den Körper über seine Grenzen hinaustreibt, was einen anderen Körper zeugt, wird entfernt, weggelassen, zugedeckt, abgeschwächt. Genauso werden auch alle Öffnungen verdeckt, die in die Tiefe des Leibes hineinführen. Der nicht grotesken Gestalt des Leibes liegt die individuelle, streng abgegrenzte Masse des Leibes zugrunde, seine massive und taube Fassade. Die taube Fläche, die Ebene des Leibes gewinnt entscheidende Bedeutung, als Grenze der in sich geschlossenen, gegen andere Leiber und gegen die Welt abgeschirmten Individualität.“*⁴¹

Im Gegensatz zum versehrten, grotesk anmutenden und damit hässlichen Leib charakterisiert die geschlossene, ebenmäßige Oberfläche den „schönen“, selbstbestimmten Menschen. Krüger-Fürhoff belegt dieses Idealbild mit dem Begriff des *homo clausus*.⁴² Darüber hinaus konstatiert sie, dass die Vorstellung von Schönheit

³⁸ Ebda. S.127.

³⁹ Krüger-Fürhoff (2001). *Der versehrte Körper*.

⁴⁰ Vgl. ebda. S.8.

⁴¹ Ebda. S.8.

⁴² Vgl. ebda. S. 9.

und bürgerlicher Individualität im 21. Jahrhundert maßgeblich vom Konzept des *homo clausus* beeinflusst wird.⁴³ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird der Begriff *homo clausus* in der Krüger-Fürhoff'schen Interpretation verwendet.

Der Diskurs bezüglich eines ästhetischen Idealbildes des „schönen Menschen“ erfuhr in der Mitte des 18. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Neben der Bildenden Kunst beschäftigte sich auch das Feld der Medizin intensiv mit dem menschlichen Körper. Aus einer naturwissenschaftlichen Perspektive heraus wurde damals der Versuch unternommen, den menschlichen Körper zu öffnen, sein Inneres detailgetreu zu beschreiben und zu erfassen. Die Darstellung des grotesken Leibes war im medizinischen, im Gegensatz zum Diskurs in der Kunst, nicht mit einer ästhetischen Fragestellung verbunden. Trotz der abweichenden Präferenz bedienten die naturalistischen Abbildungen des Menschen, unter dessen geöffneter Oberfläche sich sein groteskes Inneres offenbarte, einen Bereich, den die damals zeitgenössische Kunst außen vor ließ: Die Hässlichkeit.

Die Schaulust bezüglich des grotesken, versehrten Körpers kann historisch durch viele Beispiele bezeugt werden. Kulte, öffentliche Hinrichtungen und Autopsien sowie anatomische Wandertheater legen nahe, dass eine voyeuristische Lust hinsichtlich des Betrachtens versehrter Körper so alt ist wie die Menschheit selbst. Bis in die Gegenwart ist das Interesse, das Hässliche in seinen mannigfaltigen Ausprägungen zu betrachten, ungebrochen. Gegenwärtig kann die Wanderausstellung „Körperwelten“ angeführt werden, die Besucher weltweit mit anatomischen Präparaten, die aus diversen Körperteilen Verstorbener modelliert wurden, lockt.⁴⁴ Trotz des wissenschaftlichen Anspruches, welcher von diversen Veranstaltern in den Vordergrund gerückt wird, konstituiert sich der Erfolg der Ausstellung zu einem nicht geringen Maße durch die Lust des Rezipienten, den grotesken Körper zu betrachten.

Der *homo clausus* verbirgt die unangenehme Hässlichkeit, die unter der Haut des Menschen verborgen ist, während die Medizin das Monströse offenlegt, welches im Inneren jedes Individuums existiert. Die Nähe dieser beiden Positionen legt eine Verwandtschaft, eine gegenseitige, verbindende Abhängigkeit nahe. Im ästhetischen Zwischenbereich, der Grenze zwischen Schönheit und der Faszination der Hässlichkeit, zwischen Mensch und Monster, kann auch die Figur des Zombies verortet werden.

⁴³ Vgl. ebda. S.9.

⁴⁴ <http://www.koerperwelten-deutschland.de> [Stand: 08.05.2014].

2.1.2 Das paradoxe Streben nach einem ästhetischen Idealbild

Die Fusion von ästhetischer Schönheit und Individualisierung und der damit einhergehenden suggerierten Souveränität nimmt innerhalb der egozentrisch konnotierten Gesellschaft der westlichen Welt des 21. Jahrhunderts eine wichtige Stellung ein. Paradoxerweise wird versucht, eine Individualisierung innerhalb einer Gesellschaft durch das möglichst genaue Angleichen an ein konstruiertes Idealbild zu erreichen. Medial werden Schönheitsideale etabliert, die gesellschaftlich als physische Prämisse für Erfolg und Selbstbehauptung übernommen werden und dadurch auch deren hässliches Gegenstück, die Erfolglosen und Schwachen charakterisiert. Doch wo befindet sich die Mitte dieses Spektrums? Ab welchem Punkt kippt das Schöne in das Hässliche, das Souveräne in das Schwache? Wann wird der Mensch zum Monster? Eine mögliche Antwort auf diese Fragen gibt Hans Brittnacher in seinem Werk *Ästhetik des Horrors*⁴⁵:

*„Das Monströse stellt also auch die prekäre Grenze zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem dar. Es bestimmt und bedroht zugleich die Gattungsnorm Mensch. Es bedroht sie, indem das Monstrum alles verkörpert, was den Menschen als Menschen aufzulösen droht, die Ausnahme von allem, was der Fall ist, das Widermenschliche schlechthin. Zugleich aber bestimmt sich der jeweilige empirische Mensch durch seine Abweichung vom Idealmenschen. Gerade das, was an ihm eigen ist, seine Einzigartigkeit verbürgt, ihn vom Idealkörper unterscheidet, das also, was seine Identität ausmacht, bedeutet zugleich den verhaltenen Tribut der Hässlichkeit seines Körpers an das Monströse. Das prekäre Verhältnis des Menschen zum Monströsen verdankt sich der eigenen Teilhabe an ihm.“*⁴⁶

Folglich befindet sich der Mensch bei dem Versuch, den Zustand des idealisierten *homo clausus* zu erreichen in einem asymptotischen Dilemma: Dieser Seinszustand ist gesellschaftlich als unbedingt erstrebenswert etabliert, weil er für die

⁴⁵ Brittnacher, H. R. (1994). *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

⁴⁶ Ebda. S. 184.

Unbeeinflussbarkeit gegenüber äußeren Kräften hinsichtlich der eigenen Individualität steht. Erreicht das Individuum diesen Zustand, konstituiert er sich laut Brittnacher als Ideal und somit nicht mehr als Mensch, der sich durch eine Abweichung von ebendiesem definiert.⁴⁷ Als logische Konsequenz daraus kann postuliert werden, dass jedem Menschen das Monströse, das Hässliche innewohnt. Diese Teilhabe, wenn auch in unterschiedlich starker Ausprägung, stellt ein verbindendes Element zwischen dem Menschen und dem Zombie dar. Letzterer konstituiert sich auf der visuellen Ebene durch seine größere Entfernung zum Ideal, im Gegensatz zum Menschen, mehr als Monster.

Zusätzlich weist die Triebhaftigkeit auf eine Verbundenheit zwischen beiden hin. Das Streben des Menschen, den Zustand des *homo clausus* zu erhalten und ein Idealbild zu erreichen ist durch eine Triebhaftigkeit gekennzeichnet, die jedoch überwiegend an externe Faktoren geknüpft ist. Im Gegensatz dazu ist der instinktive Tötungstrieb des Zombies auf einer inneren Ebene zu verorten. Er kann nur dadurch befriedigt werden, dass er dem Zustand eines Individuums als *homo clausus* ein Ende setzt. Hierbei wird ein einerseits verbindendes, andererseits antagonistisches Verhältnis offensichtlich.

2.1.3 Der Zombie als Gegenstück des *homo clausus*

Ausgehend von den bisherigen Betrachtungen kann angeführt werden, dass sich der Zombie als Gegenstück zum *homo clausus* konstituiert. Letzterer wird auf der physischen Ebene durch eine intakte Oberfläche und Makellosigkeit definiert. Durch das Vermögen, seinen Körper geschlossen zu halten und sich dadurch gegen externe Einflüsse zu behaupten, symbolisiert er Macht und Stärke. Im Gegensatz dazu legt der Zombie durch seine physische Versehrtheit und seinen „offenen Körper“ dar, dass er nicht über die Stärke verfügt, sich als Individuum zu konstituieren. Er weicht ab vom gängigen Idealbild des gesunden, vitalen Menschen und reiht sich in die Riege der Schwachen und Vergänglichen ein. Zerrissene Gewänder sind für die Figur symptomatisch, die fortschreitende Verwahrlosung weist auf ein sukzessives Ausscheiden aus der Gesellschaft hin. Im Zuge des Fortschreitens des Verfalls nach der Verwandlung und der damit einhergehenden Entmenschlichung fallen auch die den

⁴⁷ Vgl. ebda. S.184.

Körper bedeckenden Gewänder, langsam verrottend, als Zeichen einer immer weiter in den Hintergrund tretenden Zivilisation vom Leib des Untoten ab. Die Abweichung von der ästhetisch etablierten Idealnorm des „schönen“ Menschen manifestiert sich beim frühen Zombiefilm, beispielsweise bei *White Zombie*⁴⁸, weniger durch eine physische Verletzung des Körpers, sondern durch einen starren Blick und ein auffällig steifes und ungeschicktes Gebaren. Die Vertreter klassischer und neuer Prägung hingegen personifizieren den Angriff auf den „guten Geschmack“ der Gesellschaft, indem sie schamlos Verletzungen zur Schau stellen und sich so durchgängig vom „schönen“ Menschen absetzen. Der Zombie verfügt nicht über das Vermögen, seinen Körper geschlossen zu halten. Er ist, auf eine optische Ebene reduziert, die fleischgewordene Entindividualisierung. Trotz seiner physischen Degeneration vermag es der Zombie im überwiegenden Teil der Genreproduktionen, sich gegen die Gesellschaft, die den *homo clausus* idealisiert, durchzusetzen und löst diese als global vorherrschende Fraktion ab. Aus der menschlichen Perspektive wirkt der Sieg des Aggressors umso verstörender, da ihn ein Wesen errungen hat, das aufgrund seiner ästhetischen Erscheinung einer Klasse zugeschrieben wird, die innerhalb der menschlichen Gesellschaft über geringen Einfluss verfügt.

Worauf gründet sich die Superiorität des Zombies gegenüber dem Menschen? Möglicherweise fußt sie im Bestreben des Menschen nach Individualität, Souveränität und Handlungsmacht. Dieser versucht aufgrund des omnipräsenten gesellschaftlichen Druckes einem Ideal zu entsprechen. Die Folgen der ständigen Belastung äußern sich beim Individuum, das nach dem Ideal des *homo clausus* strebt, nicht durch physisch erkennbare Wunden an der Oberfläche. Vielmehr können diese im Inneren, im Bereich der Psyche, versteckt, unter der aufwändig geschlossen gehaltenen Fassade, lokalisiert werden. Sie manifestieren sich beispielsweise in Form von Depressionen und Burn Outs. Statistiken belegen, dass psychische Krankheiten einen immer größeren Teil der Bevölkerung betreffen.⁴⁹ Diese Tendenz stellt ein direktes Resultat der permanenten Belastung durch den steigenden gesellschaftlichen Druck dar, dem das Individuum ausgesetzt ist. Eine potentielle Benachteiligung des Menschen gegenüber dem Zombie

⁴⁸ Weston/Halperin (1932). *White Zombie*.

⁴⁹ Vgl. Tagungsband Rehabilitationswissenschaftliches Kolloquium der DRV. *Teilhabe 2.0 - Reha neu denken?*. 4. bis 6. März 2013: Mainz. http://forschung.deutscherentenversicherung.de/ForschPortalWeb/ressource?key=tagungsband_22_reha_kolloqu.pdf#page=329%20S.327-328. [Stand: 08.08.2014]. S.327-328.

ergibt sich durch die Tatsache, dass ein Angriff auf die Souveränität eines Individuums sowohl auf physischer als auch auf psychischer Ebene erfolgen kann. Der Zombie trägt seine Wunden offen am Körper, eine seelische Versehrtheit ist aufgrund des Verlustes des Selbst ausgeschlossen. Er muss sich nicht dem Angriff eines „inneren Monsters“ erwehren. Aus diesem Grund stellt der Zombie den Gegenpart zur Gesellschaft der „inneren Wunden“ und des ansteigenden psychischen Druckes dar. Der Mensch sieht sich im Falle einer Zombieapokalypse von zwei Fronten bedrängt, während sich sein Antagonist lediglich mit dem äußeren Widerstand auseinandersetzen muss, den er vom Objekt seiner Begierde erfährt.

2.1.4 Visuelle Änderungen im Genre und deren Auswirkungen

Die bisherigen Untersuchungen stellten die antagonistischen Fraktionen des Menschen und des Zombies in den Fokus. Doch welche Bedeutung hat die veränderte Darstellung des Zombies ab 2002 für die Figur?

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die Unterschiede bezüglich der Darstellung des klassischen und des neuen Zombies zu erörtern. Dieser Vergleich wird sowohl dazu getätigt, die Entwicklung der Figur innerhalb des Genres zu beleuchten, als auch zu ergründen, inwiefern sich das allegorische Potential der divergierenden Darstellungsformen voneinander unterscheidet. In einem weiteren Schritt soll mittels der gewonnenen Ergebnisse ermittelt werden, wie sich das Verhältnis zwischen dem Menschen und dem neuen Zombie konstituiert.

2.1.4.1 Die Darstellung des klassischen und des neuen Zombies im Vergleich

Bei der Sichtung des Filmmaterials konnte festgestellt werden, dass sich der neue Zombie hinsichtlich der visuellen Ebene anders konstituiert als sein Vorgänger. Der klassische Zombie steht durch seine Darstellung in Verbindung mit den Topoi von Schmutz, auffälliger physischer Deformierung und einem langsamen Verrotten. Sein träges Agieren und das überwiegend gemächliche Tempo in Bezug auf die Kameraführung bietet dem Rezipienten die Möglichkeit, sich eingehend mit der äußeren Beschaffenheit und dessen physischer Abweichung vom Ideal des *homo clausus*

auseinanderzusetzen. Er weckt durch seine körperliche Versehrtheit den voyeuristischen Drang im Gegenüber, seine Entstellung zu betrachten. Aufgrund seiner Erscheinung, dem Abweichen von der Norm, gewinnt er an kurioseem Schauwert. Durch seine Geistlosigkeit lässt der klassische Zombie ein Betrachten zu, er wird durch Blicke nicht in Verlegenheit gebracht, genauso wenig wie der Betrachter, dem keine Konsequenzen drohen, während er seinen voyeuristischen Absichten nachgeht. Dadurch definiert sich die Figur des klassischen Zombies überwiegend über seine physische Präsenz. Wird der Versuch unternommen die beiden Darstellungsformen in direkten Vergleich zu stellen, können auf den ersten Blick einige Divergenzen festgestellt werden: Das langsam verwesende Fleisch des klassischen Zombies weicht bei der Darstellung seines Nachfolgers heißen, blutigen Wunden – die passive Gefahr des Schmutzes und der Verunreinigung, einer dominanten Präsenz hochinfektiöser Körpersäfte. Der neue Zombie verbannt aufgrund seiner Existenz den Tatbestand des „Untodes“ im klassischen Sinne. Er verkörpert nicht den Tod, sondern einen außer Kontrolle geratenen Überschuss an aggressivem und pulsierendem Leben. Seine physische Integrität ist im Gegensatz zum klassischen Zombie besser erhalten. Dadurch positioniert sich der neue Zombie näher am Ideal des *homo clausus*. Diese körperliche Intaktheit ist Bedingung für die Kraft und die Schnelligkeit, die der Figur innewohnt. Der klassische Zombie definiert sich über die Monstrosität seines Äußeren, sein emotionales Vermögen ist auf die Befriedigung eines einzelnen Triebes reduziert, dem er automatenhaft nachgeht. Der neue Zombie erschwert es dem Rezipienten durch seine Geschwindigkeit und Aggressivität, dessen voyeuristischen Drang bezüglich dem Betrachten von körperlichen Deformationen zu befriedigen. Dadurch wird verhindert, dass sich der neue Zombie zuvorderst über seine Erscheinung definiert. Vielmehr unterscheidet ihn sein auffälliges Verhalten von seinem Vorgänger. Die Expression der inneren Wut des neuen Zombies hat sich genreintern als maßgeblicher Indikator etabliert. Ihr Einfluss resultiert, gemeinsam mit den veränderten physischen Attributen, in einer angepassten Inszenierung der Figur. Arno Meteling beschreibt die neuen Darstellungsmechanismen in seinem Text *Das Ornament der Masse: Zu Chronotopie und Medialität im Zombiefilm*⁵⁰ wie folgt:

⁵⁰ Meteling, A., *Das Ornament der Masse: Zu Chronotopie und Medialität im Zombiefilm*. In Fürst/Krautkrämer/Wierner (Hg.) (2001). *Untod*. (S. 211-224).

„Man erkennt die Zombies nicht nur an ihren roten Augen und dem Schaum vorm Mund oder daran, dass sie Blut spucken, sondern sie bewegen sich deutlich außerhalb der Geschichte in einer anderen und zwar beschleunigten Zeit [...] Bei der Konfrontation von Mensch und Infiziertem prallen deshalb bis zur Unübersichtlichkeit zwei Geschwindigkeitskontinua aufeinander. Den Infizierten wird keine flüssige und langsame Bewegung zugestanden. Sie neigen auch zu weit ausholenden Gesten, die die Zappligkeit noch deutlicher Hervortreten lassen [...]“⁵¹

Die Beschreibung Metelings verweist einmal mehr darauf, dass sich der Unterschied zwischen dem klassischen und dem neuen Zombie weit über eine physisch-ästhetische Differenz erstreckt. Die beschleunigte Zeitebene präsentiert sich, neben der inneren Wut der Figur, als die markanteste Neuerung bei der Darstellung des Zombies neuer Prägung.

2.1.4.2 Das allegorische Verhältnis zwischen dem neuen Zombie und dem Menschen

Die unterschiedlichen Bewegungsstrukturen als auch die veränderte temporale Komponente weisen eindringlich auf die Differenz zwischen Mensch und Zombie hin und betonen die monströse Zuschreibung des letzteren durch seine Abweichung von der vom Menschen konstituierten Norm. Diese Beschleunigung ist mit einer allegorischen Komponente versehen. Die direkte Konfrontation der oben genannten Zeitebenen kann als Konflikt des Menschen des 21. Jahrhunderts mit einer schnell verändernden Umwelt interpretiert werden. Rasante technische Entwicklungen und eine zunehmende Globalisierung zwingen das Individuum, sich den daraus resultierenden Änderungen anzupassen, um seinen Status innerhalb der Gesellschaft zu behaupten. Der permanente Vorgang des Adaptierens ist mit einer Belastung verbunden. Der Mensch sieht sich mit zusätzlichem psychischen Druck konfrontiert, wenn er nicht mit den Neuerungen der modernen Gesellschaft Schritt halten kann. Die cineastische Auseinandersetzung zwischen dem neuen Zombie und dem Menschen kann mit einem Konflikt des

⁵¹ Ebda. S. 217-218.

Individuums mit sich immer schneller verändernden Lebensbedingungen verglichen werden. Folglich kann der neue Zombie als Endprodukt des ständigen Druckes, mit einer beschleunigten Zeitebene Schritt halten zu müssen, interpretiert werden. Er vermag es, innerhalb dieser hypertemporalen Ebene zu existieren, allerdings auf Kosten seiner Menschlichkeit. Der Mensch wird durch den Druck, sein inneres Monster, bezwungen und verwandelt sich vollständig in selbiges, um seine Existenz zu gewährleisten.

Abseits der temporalen Veränderung entledigt sich der Zombie während des Entwicklungsprozesses hin zu seiner jüngsten Manifestation, von seinem Dasein als automatenhafte Kreatur, deren Verhalten ausschließlich vom leidenschaftslosen Befriedigen eines Tötungstriebes beherrscht wird. Sein wuterfülltes Agieren durchbricht den Kreis der absoluten Emotionslosigkeit und stattet den neuen Zombie mit einer Gefühlsregung aus, der er durch sein Gebaren Ausdruck verleiht. Stellt der, wenn auch weiterhin durch keine rational belegbaren Gründe erregte Gemütszustand ein Element dar, das auf eine Verwandtschaft zwischen dem neuen Zombie und dem Mensch verweist?

Der enthemmte Mob, der marodierend durch die Straßen zieht und seiner innewohnenden Wut freien Lauf lässt, stellt ein klassisches Beispiel für das postulierte Naheverhältnis dar. Hierbei kann ein willkürliches Ausleben von Wut lokalisiert werden. Opfer dieser Gewalttätigkeiten müssen nicht mit dem eigentlichen Auslöser der Emotionen verbunden sein. Sie werden als Ventil zur Entleerung der angestauten Wut missbraucht.

Eine Annäherung des neuen Zombies an den Menschen aufgrund des Vermögens zur Empfindung von Emotion kann daher als gegeben aufgefasst werden.

Allegorisch weist die Figur des neuen Zombies auf das Monster im Inneren des Menschen hin. Diese stellt das hypothetische Resultat einer psychischen Überbelastung des Individuums durch eine sich permanent im Wandel begriffene Gesellschaft dar. Er ist die Fleischwerdung des vollständigen zeitlichen und emotionalen Kontrollverlustes des Individuums, das seine Wut undifferenziert gegen alle Mitglieder jener Gesellschaft richtet, deren Struktur den Auslöser für die Metamorphose hin zum Monster darstellt. Kann der neue Zombie als äußerstes Extrem eines Individuums verstanden werden, das unter dem Druck des globalen kapitalistischen Duktus zerbrochen ist? Findet man ihn in

den Bildern der Unruhen in den Vororten von Paris im Jahre 2005 oder denen in Stockholm des Jahres 2013 als Aggressor gegen das System wieder, durch das er geschaffen wurde? Stellt er die monströseste Inkarnation der wachsenden Unzufriedenheit, den Wutbürgers 2.0, dar?

2.2 Kannibalismus

Dieses Kapitel wird der Frage nachgehen, welche Bedeutung dieser Akt des Tötens für die Figur des Zombies hat. Durch eine knappe historische und aktuelle Erläuterung des Phänomens Kannibalismus sollen wichtige Thematiken bezüglich dessen Betrachtung und Bedeutung für die Figur des Zombies aufgezeigt werden.

Gemeinsam mit dem Beginn des klassischen Zombiefilms, genauer mit *The Night of the Living Dead*⁵², lässt sich ein für das Genre typisches Szenario lokalisieren: Das explizit gezeigte Töten und Verspeisen von Menschen durch den Zombie. Auch beim neuen Zombiefilm stellt dieser Akt der ultimativen Grausamkeit ein elementares Motiv dar. Da der Zombie im eigentlichen Sinne nicht als Mensch zu verstehen ist, erfassen die Termini Kannibalismus oder Anthropophagie, die das Einverleiben der eigenen Art beschreiben, den Sachverhalt des Verzehens von Menschen durch den Zombie nicht vollständig. Jedoch oszilliert die Figur des Zombies aufgrund der mannigfaltigen Interpretation als Metapher zwischen Mensch und Monster. Folglich wird diese Ungenauigkeit bezüglich der Terminologie in der vorliegenden Arbeit außer Acht gelassen.

2.2.1 Gesellschaftliche Stellung und Instrumentalisierung des Kannibalismus

Das Verzehren von Menschen gilt in der heutigen Gesellschaft als eines der größten Tabuthemen.⁵³ Gleichzeitig kann festgestellt werden, dass Kannibalismus in den verschiedensten Ausprägungen und Interpretationen die Geschichte der Menschheit

⁵² Romero (1968). *Night of the Living Dead*.

⁵³Vgl. Benecke, M., *Psychopath innen sind nichts anderes als kultivierte Zombies*. In Fürst/Krautkrämer/Wierner (Hg.) (2011). *Untot* (S. 275-288). S. 280.

begleitet. Bereits der antike griechische Schöpfungsmythos berichtete davon, dass der Titan Kronos seine Kinder fraß, da er Angst hatte, von ihnen entmacht zu werden. In Homers *Odyssee* begegnet man dem Riesen Polyphem, der Menschen aus der Mannschaft des Odysseus verzehrt, und daraufhin von ihm geblendet wird. Anhand dieser Beispiele lässt sich bereits eine Tabustellung in Verbindung mit dem Kannibalismus lokalisieren, da sowohl Kronos als auch Polyphem für ihre Taten büßen mussten. Bei literarischen Verarbeitungen des Themenkomplexes wie zum Beispiel im Märchen *Hänsel und Gretel* oder der Geschichte *Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street* kann ebenfalls ein Zusammenspiel von anfänglicher Dominanz hin zur Strafe festgestellt werden. In Bezug auf die Rollenverteilung innerhalb der Geschichten kann angeführt werden, dass dem Kannibalen nie die Rolle des positiv rezipierten Protagonisten zufällt. Anhand der angeführten Beispiele kann konstatiert werden, dass der Kannibalismus mit dem Motiv von Dominanz und dem Wechsel vom Subjekt zum Objekt verbunden ist. Hans Brittnacher belegt diese Annahme in seinem Buch *Ästhetik des Horrors*⁵⁴ wie folgt:

*„Bezeichnend ist das offensichtliche Gefühl, von einer fremden Macht mit solcher Gewalt überwältigt zu werden, daß jeder Versuch, sich dagegen immunisieren zu wollen, vergeblich erscheinen muß. Statt als Subjekt der eigenen Wahrnehmung muß sich das Individuum als das zur Empfindung genötigte Objekt eines subjektfremden Vorganges begreifen.“*⁵⁵

Abseits mythologischer oder literarischer Verarbeitung ist die Zuschreibung von Kannibalismus immer als stigmatisierend zu betrachten. Zahlreiche Beispiele belegen, dass die Zuschreibung von kannibalistischen Vorgängen dazu diente, Gruppen und Individuen zu diffamieren und sie dadurch als Gegenpart zur „zivilisierten“ Gesellschaft zu konstruieren. Beispielsweise wurden die Vertreibung und der Mord an vermeintlichen Hexen, Juden und anderen Randgruppen im Mittelalter häufig von Gerüchten legitimiert, dass diese kannibalistische Praktiken ausüben würden.⁵⁶ Ähnliche Mechanismen können im Zeitalter des Imperialismus nachgewiesen werden.

⁵⁴ Brittnacher (1994). *Ästhetik des Horrors*.

⁵⁵ Ebda. S. 51.

⁵⁶ Vgl. Peter-Röcher (1998). *Mythos Menschenfresser*. S. 87.

Kolonialmächte rechtfertigten die überwiegend brutale Unterwerfung fremder Völker und Kulturen dadurch, dass sie fortwährend eine Rückständigkeit der indigenen Gruppen postulierten und diese dadurch als Widerpart zur eigenen kulturellen Identität installierten. Heidi Peter-Röcher befasst sich in ihrem Werk *Mythos Menschenfresser*⁵⁷ mit dem Phänomen des Kannibalismus im Hinblick auf die Darstellung von fremden Kulturen:

*„Den Berichten über anthropophage Völker ist gemein, daß sie am Rand der jeweils bekannten Welt leben und die Informationen zu ihren Gebräuchen aus zweiter Hand stammen. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß neben der Beschreibung ihrer kannibalischen Sitten, die häufig detailliert erfolgt, die der sonstigen Lebensweise gewöhnlich fehlt – abgesehen von den üblichen Standardurteilen, die ihre angebliche Promiskuität oder Gesetzlosigkeit betreffen.“*⁵⁸

Dieses Zitat verdeutlicht, dass die Zuschreibung kannibalistischer Vorgänge vorrangig aus der Absicht heraus getätigt wurde, die Sensationslust der Rezipienten zu befriedigen. Diese einseitige und verzerrte Darstellung beeinflusste die öffentliche Wahrnehmung von exotisch geltenden Kulturen, in weiterer Folge auch die Wahrnehmung der eigenen Gesellschaft. Dieses Superioritätsgefälle führt dazu, dass die eigene kulturelle Identität gefestigt und glorifiziert, andere Kulturen gleichzeitig als zivilisatorisch unterentwickelt und dadurch minderwertig dargestellt wurden. Dieses Phänomen wird in der aktuellen Forschung unter dem Begriff „Othering“ verhandelt. Jeff Berglund beschreibt diesen in seinem Werk *Cannibal Fiction*⁵⁹ wie folgt:

„Defining the Other as a barbaric cannibal, one who may extinguish your life, clearly distinguishes the boundaries between good and evil, between me and you. However, consumption by another collapses identity boundaries.[...] In sum, cannibalisation makes the familiar unfamiliar. At the same time, it threatens

⁵⁷ Peter-Röcher (1998). *Mythos Menschenfresser*.

⁵⁸ Ebda. S. 85.

⁵⁹ Berglund, J. (2006). *Cannibal fiction. American explorations of colonialism, race, gender and sexuality*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

to make the unfamiliar familiar. [...] This fear of losing one's self to another alien culture is also the force responsible for projecting cannibalistic behavior onto others, in what I have referred to as a classic moment of „Othering“.“⁶⁰

Durch die Zuschreibung von kannibalistischen Sitten, ungeachtet des Wahrheitsgehaltes, wurden die Eingeborenen weit abseits der gesellschaftlichen Norm als „die Anderen“ positioniert. Dieses Agieren wirft die Frage auf, ob die Mitglieder indigener Kulturen aus dem Blickwinkel der imperialistischen Mächte überhaupt als Menschen eingestuft wurden, denn schon der alleinige Verdacht, Kannibalismus zu praktizieren führte dazu, die Bezichtigten als antagonistische Monster zu positionieren. Zeitgeschichtliche Fälle von Kannibalismus belegen, dass dieser archaisch konnotierte Akt kein Relikt der Vergangenheit darstellt. Evidente Beispiele stehen in Zusammenhang mit zwei extremen Positionen. Die erste stellt eine Ausnahmesituation dar, in der Menschen aufgrund von Hunger darauf zurückgreifen, Ihresgleichen zu verspeisen, um nicht zu sterben. Ein Beispiel hierfür ist der Absturz von Flug 571 im Jahre 1972 über den Anden. Auch im 20. Jahrhundert kam es während Kriegshandlungen aufgrund von Lebensmittelknappheit wiederholt zum Auftreten von Kannibalismus. Die zweite Position bilden abnorme Rechtsbrecher, welche Teile ihrer Opfer essen. Als Beispiel können die Umtriebe von Armin Meiwes, dem sogenannten „Kannibalen von Rotenburg“, die 2003 aufgedeckt wurden, genannt werden.⁶¹

Die Ausnahmesituation, das absolute Gegenteil der gesellschaftlichen Normen, ist somit für den Tatbestand des Kannibalismus für alle angeführten Beispiele bezeichnend.

2.2.2 Kannibalismus im Film

Bei der filmischen Verarbeitung des Themengebietes können zwei grundlegende Strömungen lokalisiert werden. Eine davon positioniert den Kannibalen als offensichtliches Monster, das außerhalb der gesellschaftlichen Normen steht. Diese Andersartigkeit ist nicht nur mit dem antropophagen Verhalten, sondern auch mit einer Unterscheidung auf der visuellen Ebene verknüpft. Die Darstellung ist dahingehend

⁶⁰ Ebda. S. 8-9.

⁶¹ Vgl. Benecke. *Psychopath_innen sind nichts anderes als kultivierte Zombies*. In Fürst/Krautkrämer/Wiener (Hg.) (2011). *Untot*. S. 280.

ausgerichtet, dass für den Rezipienten kein Zweifel bezüglich einer nicht vorhandenen Zugehörigkeit zur Norm besteht. Zu diesem Zweck werden diese Figuren mittels klassischer Othering-Mechanismen in Szene gesetzt, die sie vorab als „die Anderen“ positionieren. Diese Art der Darstellung kann überwiegend im Subgenre des sogenannten „Cannibal Film“ verortet werden. Als dessen prominentester Vertreter gilt der Film *Cannibal Holocaust*⁶², der trotz der expliziten Inszenierung von Gewalt gesellschaftskritisches Potential beinhaltet. Zu diesem Zweig der Inszenierung kann auch der Zombiefilm gezählt werden.

Die zweite Darstellungsform inszeniert den Kannibalen auf eine subtilere Weise. Weder sein Erscheinungsbild noch sein Verhalten unterscheiden sich oberflächlich von gesellschaftlichen Normen. Im Gegensatz zur präsenten Monstrosität der ersten Darstellungsform verbirgt sich das psychopathische Antlitz des Monsters hinter einer zivilisierten Fassade. Wenn es einem potentiellen Opfer nachstellt, macht es sich diesen perfiden Vorteil zu Nutze, um dieses zu töten. Als die bekannteste und für die Populärkultur prägendste Darstellung eines sozial angepassten Kannibalen kann die Figur des Hannibal Lecter aus *The Silence of the Lambs*⁶³ angegeben werden.

2.2.3 Der menschenfressende Zombie

Durch die vorangehende Betrachtung kann die Wichtigkeit der Topoi von Dominanz, Identität und Abweichung von gesellschaftlichen Normen in Hinblick auf den Kannibalismus konstatiert werden. In diesem Unterkapitel wird der Versuch unternommen, auf die vorangehenden Überlegungen im Hinblick auf den Zombie Bezug zu nehmen.

Das Auftreten der Figur ist, vergleichbar mit weiter oben im Text erwähnten Beispielen, immer mit einer Ausnahmesituation verknüpft. Durch seine bloße Existenz negiert er etablierte Normen. Sein Erscheinen dient als Indikator für eine kurz bevorstehende, tiefgreifende Veränderung der präsenten gesellschaftlichen Situation. Der Drang zu töten forciert einen Angriff auf ein Individuum, folglich ein Ringen hinsichtlich des

⁶² Clerici, G./Deodato, R. (Drehbuch/Regie). (1980). *Cannibal Holocaust*. I: Grindhouse Releasing/F.D. Cinematografica. Fassung: BLUE-RAY. Shameless Screen Entertainment 2006. 96 Min.

⁶³ Tally, T./Demme, J. (Drehbuch/Regie). (1991). *The Silence of the Lambs*. USA: Orion Pictures Cooperation/MGM Studios. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 114 Min.

Erhaltens des Subjektstatus des Angegriffenen. Letzterer wird, abseits der Bedrohung seiner physischen Integrität auch einer psychischen Belastung ausgesetzt. Er wird mit einem Gegner konfrontiert, der sich aufgrund tradierter Vorstellungen bezüglich des Kannibalismus als hybridartiges Wesen konstituiert. Dieses changiert in seiner Existenz am Rande der gesellschaftlichen Norm zwischen dem kaum Menschlichen und dem Monströsen. Das durch Othering-Mechanismen definierte „Andere“, das in Form des Zombies im Gegensatz zum zivilisierten Individuum steht, verharrt nicht in seiner gewohnten Rolle abseits des gesellschaftlichen Zentrums. Der Angegriffene wird mit einer Situation konfrontiert, die seiner dominierenden Stellung gegenüber dem Zombie, der Inkorporierung von subalternen Randgruppen, entgegensteht. Das Individuum sieht sich unvermittelt mit einem Feind konfrontiert, dessen Existenz aufgrund seiner Monstrosität innerhalb der westlichen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts nicht möglich scheint. Die unmittelbare Grausamkeit und die Position, aus der heraus der Zombie das Subjekt angreift, haben einen kumulativen Effekt und verschaffen ihm im Kampf einen Vorteil gegenüber seinem Opponenten. Bezugnehmend auf das Othering-Phänomen kann die Figur des Zombies in erster Instanz auf der „anderen“, fremdbestimmten Seite verortet werden. Seine zerlumpte Erscheinung und seine Stimmlosigkeit stellen eine allegorische Verbindung zu den untersten Schichten der real existierenden Gesellschaft dar. Die Subalternen und Entmündigten verfügen nicht über die ökonomischen oder strukturellen Mittel, gesellschaftliche Gegebenheiten zu beeinflussen und dadurch ihre eigene Position innerhalb des bestehenden Gefüges zu verbessern. Ihr Leben wird von den Entscheidungen derer bestimmt, die innerhalb des Systems Machtpositionen besetzen. Durch die Identität als von jeglicher gesellschaftsrelevanten Handelsmacht entfernten Schicht, bilden sie das Ende des Spektrums, beeinflussen dadurch gleichzeitig die Identität jener Bevölkerungsgruppen, die über eben diese Handelsmacht verfügen.

Der Zombiefilm verkehrt diese Positionen ins Gegenteil und bricht dadurch mit der tradierten Zuschreibung der Machtverhältnisse. Der folgende Zusammenbruch des Systems wird durch äußerste Grausamkeit forciert. Der Zombie, der aufgrund seiner physischen Beschaffenheit weit weg von der gesellschaftlichen Norm angesiedelt ist, bewegt sich durch das Verzehren von Menschen noch weiter an den äußeren Rand dieses Spektrums. Dieser Akt der ultimativen Dominanz hat nicht nur den Tod eines

Individuums zur Folge. Gleichzeitig assimiliert der Zombie sein Opfer und nimmt es als Bestandteil in das neu gebildete Kollektiv auf. Der Zombieangriff bedroht das Subjekt daher nicht nur durch grausames Ableben, sondern auch durch eine noch perfidere Art der Objektivierung: der Instrumentalisierung des Körpers über dessen Ableben hinaus. Mit dem Artikel *Leichen im Keller, Untote auf der Straße*⁶⁴ verifiziert Frank Neumann diesen Gedanken und erweitert ihn um die trostlose Perspektive der Individuen, die noch nicht Opfer der Zombieapokalypse geworden sind:

*„Die entstehende Angst ist also nicht so sehr jene vor dem Tod, sondern die vor dem Übergang in einen entfremdeten und entmenslichten Zustand des maßlosen Konsums, der erst in der vollständigen Zerstörung sein Ende finden wird. Albtraumhaft die Erkenntnis, dass es nunmehr unerträglicher Mühen und ständigen Kampfes bedarf, um die eigene körperliche und geistige Integrität zu bewahren und nicht Teil des neuen Mainstreams zu werden.“*⁶⁵

Eine rasche Ausbreitung der Zombieseuche führt zu einer grundlegenden Umstrukturierung der bis zu diesem Zeitpunkt etablierten Machtverhältnisse. Der Mensch verfügt angesichts der neuen Situation nicht mehr über das Vermögen, Einfluss auf das neu etablierte System auszuüben. Die Menschheit bildet die subalterne Schicht am Rande der neuen Strukturen, deren ausschließliche Bestrebungen sich darauf konzentrieren, das unmittelbare Überleben inmitten der lebensfeindlichen Umstände zu sichern. Folglich kann konstatiert werden, dass sich das Bedrohungspotential des Kannibalismus in Bezug auf den Zombie weit über den eigentlichen Akt des Verzehrens erstreckt. Er bedroht nicht nur die körperliche Integrität und das Selbst des Individuums, sondern, aus einer makroskopischen Position betrachtet, auch dessen kulturelle und gesellschaftliche Identität. Der Akt des Kannibalismus entmenslicht den Zombie einerseits, verbindet ihn andererseits durch das Verzehren auf eine perfide Art mit dem Menschen. Wiederum kann ein Oszillieren zwischen Mensch und Bestie, zwischen dem Fremden und dem Selbst lokalisiert werden.

⁶⁴ Neumann, *Leichen im Keller, Untote auf der Straße*. In Fürst/Krautkrämer/Wierner (Hg.). (2011). *Untot*. (S. 65-84).

⁶⁵ Ebda. S. 75.

2.2.4 Verlust des Selbst – Transformation zum Monster

Der ästhetische Ausdruck des Zombiefilms ist eng mit dem des allgemeinen Grauens des Horrorfilms verbunden. Ekel, Schock und Grausamkeit sind elementare Bestandteile des Repertoires des Genres. Das explizit dargestellte Verzehren von Menschen im Zombiefilm vermittelt besonderes Grauen. Dieser Akt resultiert in einer ultimativen und irreversiblen Objektivierung des Opfers. Trotz Gegenwehr ist es nicht fähig, seinen Subjektstatus zu erhalten. Somit stellt dieser Vorgang den manifestierten Verlust der Kontrolle des Individuums dar, den Verlust des Selbst.⁶⁶ Die Ohnmacht, sich gegen äußere Einflüsse zu behaupten, ist ein zentraler Aspekt der menschlichen Angst, dessen sich der Zombiefilm bedient.

Ein weiterer Aspekt des Grauens, der durch das Verzehren eines Menschen durch Zombies thematisiert wird, stellt die Transformation vom Menschen hin zum Monster dar. Während des Zerreißens und Einverleibens wird das Individuum kurz vor seinem Ableben seines „schönen“ Äußeren beraubt und in eine entstellte Monstrosität verwandelt.

Die bloße Existenz des anticlassizistischen, das Gegenteil des *homo clausus* verkörpernden Zombies, markiert die Nichtexistenz einer natürlichen Ordnung. Welche Wahrheiten haben noch Bestand in einer Realität, in der die Toten wieder auferstehen und sich Menschen in Monster verwandeln? Der Zombie durchbricht sowohl metaphysische Gesetze als auch die Glaubens- und Heilsvorstellungen der Religionen, er führt die Trennung von Lebenden und Toten durch seine gleichzeitige Teilhabe am Leben vor und nach dem Tod ad absurdum. Brittnacher beschreibt diese Pervertierung wie folgt:

„Im besinnungslos-trunkenen Taumels des danse macabre wird die Schöpfung so vorgeführt, wie sie in ihrem Wesen ist, wenn der Zuckerguß einer kurzen Schönheit abgeblättert ist: Physiologische Zuckungen, vergehende Natur, das Knacken von Knochen und das Klappern von Gebein – das ist die verzweifelte

⁶⁶ Vgl. Brittnacher (1994). *Ästhetik des Horrors*. S. 51.

Anthropologie der Phantastik, die sich von den Glückseligkeitsversprechungen christlicher und aufklärerischer Provenienz nicht einschüchtern ließ. „⁶⁷

Der Zombie symbolisiert durch seine Existenz verbunden mit seiner äußeren Beschaffenheit für den Nichtinfizierten die Vergänglichkeit des Menschen und verweist gleichzeitig darauf, dass ebendiese nicht mit einer erlösenden Existenz im Jenseits einhergeht. Eine Verwandlung zum Zombie bedeutet ein ewiges Verweilen in der apokalyptischen „Hölle auf Erden“.

2.2.5 Das Fressverhalten des klassischen und neuen Zombies

Die bis zu diesem Punkt getätigten Betrachtungen beschränkten sich auf eine Darstellung des Stellenwertes von Kannibalismus und der Bedrohungsmechanismen, die aufgrund des Verzehrens von Menschen durch den Zombie in Kraft treten. Aufgrund des allgemeinen Charakters bestand keine Notwendigkeit, eine Unterscheidung hinsichtlich der Repräsentationsformen des Zombies zu treffen. Die Sichtung des filmischen Materials legt jedoch eine Veränderung bezüglich des kannibalistischen Verhaltens zwischen dem klassischen und dem neuen Zombie nahe. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, diesen Unterschied transparent zu machen, um die Veränderung innerhalb des Genres zu dokumentieren.

Beide Manifestationen bedrohen sowohl die Existenz des Individuums als auch die existierende Gesellschaft. Der klassische Zombie verfolgt sein Ziel ohne die Beteiligung von Emotionen. Er tötet und assimiliert seine Opfer im Zuge einer „Ich habe dich zum Fressen gern“-Attitüde. Der eigentliche Akt des Tötens rückt gegenüber dem Akt des langsamen Verspeisens in den Hintergrund. Die Tätigkeit des totalen „in sich Aufnehmens“ ist auf perfide Weise mit einer Wertschätzung verbunden. Die Einswerdung ist in gewisser Weise mit Intimität verbunden, die durch den bloßen Akt des Tötens nicht erreicht werden kann. Der fehlenden Emotionen eingedenk kann die Aufnahme in das neue Kollektiv als eine beinahe versöhnliche Geste für das unumgängliche, durch Gewalt forcierte Ableben des Opfers gewertet werden. Im Gegensatz dazu konstituiert sich der neue Zombie durch seine gegebene Emotionalität

⁶⁷ Ebda. S. 103.

als hasserfüllter Killer. Sein Fokus liegt nicht primär auf dem Verspeisen des Opfers sondern beim Akt des Tötens selbst. Ein vollständiges Aufnehmen des Opfers in das Zombiekollektiv ist nicht mehr von vorrangiger Bedeutung. Vielmehr verschafft der Akt des Tötens selbst dem neuen Zombie Befriedigung. Sein Fressverhalten zeichnet sich dadurch aus, so schnell als möglich die erstbesten Stücke aus seiner Beute herauszureißen, um sich mit Energie für die nächste Eruption seiner inneren Wut zu versorgen. Dieser Habitus entstellt den Körper des zurückgelassenen Toten. Im Kontrast dazu präsentiert sich die vollständige Konsumation des Körpers beim klassischen Zombie als beinahe hygienischer Akt. Die physische Deformation des Opfers ist nur ein temporärer Zustand, der fließend in eine beinahe vollständige Assimilation übergeht. Die Betrachtung belegt, dass sich die beiden Repräsentationsformen des Zombies bezüglich ihres Fressverhaltens voneinander unterscheiden und zeigt somit einen weiteren Unterschied zwischen den beiden Figuren auf. An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die Sichtung des Filmmaterials zu einer weiteren Erkenntnis bezüglich des kannibalistischen Verhaltens geführt hat. Es konnte nur eine konkrete Szene⁶⁸ lokalisiert werden, bei der ein Zombie aufgrund von ausbleibender Nahrungsaufnahme verhungert. Dieser Fakt verstärkt den Verdacht, dass das Töten und Verzehren von Menschen bei der Figur des Zombies als Metapher bezüglich Macht und dem Vermögen, andere zu dominieren, gedeutet werden muss.

2.2.6 Der Rückgang der Gewaltdarstellung im Zombiefilm ab 2002

Explizite Gore-Szenen, in denen Zombies minutenlang in den Eingeweiden der Opfer wühlen, um dieses final in eine blutige Fleischmasse zu verwandeln und diese verspeisen, konnten im für die Arbeit gesichteten Material ab 2002 nur in abgeschwächter Form verortet werden. Der Umstand, dass diese für den klassischen Zombiefilm typische Szenen beim neuen Zombiefilm einer weniger langen und expliziten Darstellungsweise weichen, kann durch den Status des Genres erklärt werden. Die überzogen grausame Darstellungsform im klassischen Zombiefilm dient vorrangig einem Zweck: Sie stellt einen direkten Angriff auf den „guten Geschmack“ und die gesellschaftlichen Moralvorstellungen dar und verfolgt das vorrangige Ziel,

⁶⁸ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*. TC: 1:41:45.

gegen diese aufzubegehren. Der narrative Charakter solcher Szenen tritt dabei deutlich in den Hintergrund, es wird primär an die Schaulust des Rezipienten appelliert. Durch die Etablierung des Genres im Mainstream-Bereich geht der Zombiefilm dazu über, eine kompakte und stringente Erzählweise zu adaptieren. Diese Veränderung hat zur Folge, dass das Integrieren minutenlanger Gore-Szenen, die über keinerlei Relevanz hinsichtlich des Fortschreitens der Handlung verfügen, beim neuen Zombiefilm die Ausnahme darstellt.

Die Akzeptanz des Zombiefilms als Teil des cineastischen Mainstream-Kanons hat eine Verminderung des provokativen Vermögens von klassischen Elementen des Genres zur Folge. Ist es überhaupt möglich, einen gesellschaftlichen Aufschrei zu generieren, wenn das Gezeigte längst Eingang in die Populärkultur gefunden hat? Verblasst die Schockwirkung des genreetablierten Szenarios angesichts der Inszenierung von Gewalt in Filmen wie *Hostel*⁶⁹ oder *A Serbian Film*⁷⁰? Sind kannibalistische Gore-Szenen in den Zombiefilmen ab 2002 lediglich als Aspekt des Genres zu verstehen, der zwar weiterhin als Relikt existiert, ohne jedoch seinen ursprünglichen Zweck als Schockelement zu entfalten? Will der Zombiefilm angesichts seiner Existenz als Teil des Mainstream überhaupt noch schocken und provozieren?

2.3 Die Organisationsform des Zombies und dessen Bedeutung für die Figur

Dieses Kapitel setzt sich mit der Frage auseinander, ob der klassische Zombie eine zusammenhängende Masse bildet oder sich der mit ihm eng verbundene Begriff lediglich auf die große Anzahl bezieht, in derer er vorwiegend in Erscheinung tritt. Zu diesem Zweck wird zuerst das Phänomen der Masse, der Ursprung der Superiorität des Zombies, untersucht, und eine Charakterisierung im Hinblick auf das Untersuchungsobjekt erstellt. Im Anschluss wird das der Masse in vielen Punkten ähnliche Phänomen des Schwarms analysiert um zu extrahieren, ob die

⁶⁹ Roth, E. (Regie/Drehbuch). (2005). *Hostel*. USA: Lions Gate Films/Raw Nerve. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2006. 89 Min.

⁷⁰ Radivojević, A. [u.a.]/Spasojevic, S. (Drehbuch/Regie). (2010). *A Serbian Film*. RS: Jinga Films/Contra Film. Fassung: DVD. Laser Paradise 2011. 86 Min.

Organisationsform des Zombies mittels der Parameter eines Schwarms definiert werden kann. In einem weiteren Schritt wird die Organisationsform des neuen Zombies festgelegt und der des klassischen gegenübergestellt und deren allegorisches Potential ermittelt. Den Abschluss dieses Kapitels bildet eine kurze Betrachtung der Masse als cineastisches Motiv und die Verhandlung der Darstellung des neuen Zombies als Teil einer Masse.

2.3.1 Masse in Bezug auf den Zombie

Die Figur des klassischen Zombies ist genreintern als ein Massenwesen etabliert. Ein einzelnes Exemplar ist dem Menschen im Zweikampf hoffnungslos unterlegen. Die Unzulänglichkeiten gleicht die Figur durch den Vorteil der numerischen Überlegenheit aus. Obwohl die menschlichen Protagonisten über Wissen und moderne Bewaffnung verfügen, sind sie oftmals nicht in der Lage, den individuell unterlegenen Gegner zu besiegen, sobald dieser das Element der Masse auf seiner Seite hat. Der Kampf gegen die Zombiemasse gestaltet sich als herausfordernd, da keine zentrale Instanz existiert, deren Eliminierung ein schnelles Ende der Auseinandersetzung bedeutet. Der Zombie verfügt zudem über strategische Vorteile gegenüber dem Menschen: Er erfährt durch die Anstrengung des Konfliktes keine physische oder psychische Belastung, und muss sich nicht um die Sicherung von Nachschublinien kümmern, da der Zombie nicht verhungert und sich keinerlei Waffen bedient, um seine Feinde zu besiegen. Das Verhalten des Zombies ist von einer Unberechenbarkeit geprägt, er verfolgt keine Strategie, auf die sich ein Gegner einstellen kann. Während die Figur die Konfrontation mit dem Menschen sucht, da die Befriedigung seines ihn bestimmenden Triebes daran geknüpft ist, diesen zu töten, versucht das menschliche Individuum, die Auseinandersetzung mit ihm zu vermeiden. Diese Vorteile potenzieren sich ab dem Zeitpunkt, an dem der Konflikt von Zombie und Mensch ein gewisses Ausmaß erreicht und der Zombie als Massenwesen in Erscheinung tritt. Es fällt den menschlichen Fraktionen im Film aufgrund genannter Eigenschaften schwer, den Zombie mit konventionellen Mitteln der Kriegsführung zu bekämpfen, da diese im Hinblick auf eine Konfrontation mit einem menschlichen Gegner optimiert wurden. Auch die standardisierte Antwort der Filmeschmiede Hollywood auf eine Bedrohung ungeahnten

Ausmaßes, der des martialisch-stereotypen Filmhelden von „One Man Army“-Filmen ala *First Blood*⁷¹ oder *Die Hard*⁷², versagt in diesem Fall. Selbst diese überlebensgroßen Figuren können den Sieg über die Zombiarmeen nicht in einer direkten Konfrontation erzwingen. Die numerische Überlegenheit des Gegners würde letztlich dazu führen, dass diese überwältigt werden.

2.3.2 Masse in Bezug auf den Menschen

Der Begriff Masse wird im allgemeinen Sprachgebrauch oftmals mit negativen Ereignissen in Verbindung gebracht. Beispiele dafür stellen Wortverbindungen wie Massenschlägerei, Massenarbeitslosigkeit, Massenkarambolage oder Massenmord dar. Ein naheliegender Grund für diese negative Konnotation stellt die Unkontrollierbarkeit dieser Organisationsform dar. Die Menschenmasse innerhalb einer Gesellschaft wurde und wird von herrschenden Schichten als ein Teil des Systems klassifiziert, den es zu beeinflussen, zu lenken gilt. Dies lässt sich auf die Tatsache zurückführen, dass die Masse über ein latentes Machtpotential verfügt und aufgrund dieser Eigenschaft eine Gefährdung für etablierte Herrschaftssysteme darstellt. Bereits im antiken Rom taten die Patrizier gut daran, den Plebs mittels des „panem et circensis“-Prinzips bei Laune zu halten und dadurch ihre Stellung innerhalb der Gesellschaft zu erhalten. Die Französische Revolution und die Februarrevolution in Russland können als Beispiele einer Masse, die nicht nur einen Herrscher, sondern ein ganzes System zu Fall gebracht hat, genannt werden. Diese historischen Beispiele exemplifizieren den Umschlag eines latenten in ein präsentes Machtpotential der Massen und die desaströsen Folgen für die herrschende Klasse.

Im Bereich der Wissenschaften wurden Versuche unternommen, das Phänomen der Masse im Hinblick auf den Menschen zu ergründen und zu definieren. Als Begründer der Massenpsychologie kann Gustave Le Bon, dessen im Jahre 1895 verfasstes Werk *Die Psychologie der Massen*⁷³ den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung darstellt, genannt werden. Abseits der historischen Relevanz wird dieses Werk für die

⁷¹ Kozoll, M./Kotcheff, T. (Drehbuch/Regie). (1982). *First Blood*. USA: Orion Pictures/Anabasis Investments. Fassung: DVD. Lions Gate 2004. 93 Min.

⁷² Stuart, J. [u.a.]/McTiernan, J. (Drehbuch/Regie). (1988). *Die Hard*. USA: Twentieth Century Fox. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2007. 131 Min.

⁷³ Le Bon (2009). *Psychologie der Massen*.

vorliegende Arbeit herangezogen, da sich der Autor während seiner Ausführungen mit der Thematik der Gefährlichkeit von Massen auseinandersetzt. Dieser Fakt stellt eine zusätzliche Eignung seiner Thesen hinsichtlich der Untersuchung der Zombiemasse dar. Aufgrund der Beschäftigung mit diesem Werk soll die Tatsache nicht unerwähnt bleiben, dass Gustave Le Bon die Massen aus einem negativ konnotierten Blickwinkel betrachtet. Während er selbst der intellektuellen Schicht zuzurechnen ist, macht er keinen Hehl daraus, dass er das Erstarken der unteren Schichten in Bezug auf die Mitbestimmung innerhalb der Gesellschaft nicht befürwortet. Durch das Einnehmen einer wertenden Haltung verstößt er gegen die heute gängige Praxis der wissenschaftlichen Arbeit. Der Verfasser dieser Arbeit distanziert sich von rassistischen, antifeministischen oder ideologischen Gedankengut, welches man in *Psychologie der Massen*⁷⁴ als Kind seiner Zeit finden kann, sondern bedient sich lediglich des theoretischen Teils zum Thema Massen.

2.3.3 Massenkonzeppte und deren deskriptives Vermögen bezüglich des Zombies

2.3.3.1 Le Bon

Gustave Le Bon etabliert den Begriff der psychologischen Masse als denjenigen, der keine lose Ansammlung von Menschen, sondern ein verbundenes Kollektiv beschreibt. Erreicht wird dieser Aggregatzustand durch externe Einflüsse.⁷⁵ Daraus ergibt sich ein antagonistisches Verhältnis: Auf einer Seite befinden sich diejenigen, die der Masse angehören, auf der anderen jene, die den Ideen der Masse gegenüberstehen. Die neu formierte Masse verfügt über andere Eigenschaften als die sie bildenden Agenten. Rationalität, Moral und Subjektwahrnehmung treten in den Hintergrund. Der Einzelne verwandelt sich, ungeachtet seiner individuellen Eigenschaften, in ein Triebwesen.⁷⁶ Le Bon beschreibt die Veränderung des Status des Individuums nach dem Eintritt in das Kollektiv der Masse wie folgt:

⁷⁴ Ebda.

⁷⁵ Vgl. ebda. S. 30.

⁷⁶ Vgl. ebda. S. 33.

„In der Gemeinschaftsseele verwischen sich die Verstandesfertigkeiten und damit auch die Persönlichkeit der einzelnen.“⁷⁷

Weiters konstatiert er bezüglich des Verhaltens von Masse eine Zunahme von triebgesteuertem Verhalten:

„Die Masse ist nicht nur triebhaft [...] ebenso lässt sie nicht zu, dass sich zwischen ihre Begierden und die Verwirklichung dieser Begierde ein Hindernis erhebt, umso weniger, als ihre Überzahl unwiderstehliche Macht gewährt. Für den Einzelnen in der Masse verschwindet der Begriff des Unmöglichen.“⁷⁸

Der Zuwachs der Kräfte durch das neu gegründete Kollektiv geht mit einer Verminderung bezüglich des Vermögens, Entscheidungen mittels rationellen Denkens zu treffen, einher. Die Handlungen der Masse werden durch Emotionen gelenkt und zusammengehalten. Ein Innehalten oder der Versuch, eine Situation abzuwägen ist der Masse fremd. Sie handelt impulsiv und vertraut dabei auf die Superiorität ihrer kollektiven Kraft, um Widerstände zu beseitigen.

Das Massenphänomen kann nach den Ausführungen des Autors als ein temporärer, kollektiver Aggregatzustand von Menschen beschrieben werden, der in einem externen Reiz seinen Ausgang nimmt. Dem neu gebildeten Kollektiv ist gemein, dass der Subjektstatus des Einzelnen zu Gunsten der Triebbefriedigung der Masse in den Hintergrund tritt. Nach dem Erreichen ihrer Ziele zerfällt die Masse.

2.3.3.2 Die Le Bon'sche Masse als Organisationsform des Zombies

Bei einem Vergleich von Le Bons Massenmodell mit der Zombiemasse können Übereinstimmungen lokalisiert werden. Ein externer Reiz stellt auch für den Zombie den auslösenden Faktor dar, sich mit anderen Agenten als psychologische Masse zu organisieren. Dieser Reiz manifestiert sich in Form des Menschen, seiner bevorzugten Beute. Der Zusammenhalt der Masse wird durch das gemeinsame Ziel, der Stillung des

⁷⁷ Ebda. S. 35.

⁷⁸ Ebda. S. 42.

Tötungstriebes gewährleistet. Um diesen effizient zu befriedigen nutzt der Zombie die Eigenschaften der Masse. Beim Versuch, eine Veränderung des individuellen Status beim Eintritt in das Massenkollektiv beim einzelnen Zombie zu eruieren wird evident, dass in diesem Punkt kein Konsens mit dem Modell von Le Bon vorliegt. Die Selbstwahrnehmung des Zombies und sein geistiges Vermögen werden durch die Organisationsform nicht beeinflusst. Auch eine Potenzierung der Triebhaftigkeit kann nicht lokalisiert werden. Die Übereinstimmungen mit dem Modell von Le Bon beschränken sich daher auf die Voraussetzung einer Bildung der Masse initiierenden, externen Reizes, der Zunahme der Kraft durch das Kollektiv und dessen Zerfall nach Erreichen des Ziels. Daraus folgend kann die Massentheorie Le Bons nur eingeschränkt zur Beschreibung einer Zombiemasse herangezogen werden.

Dieses Ergebnis steht im Kontrast zur cineastischen Zuschreibung des Zombies, der mit dem Phänomen der Masse in Verbindung gebracht wird. Ob dieser Umstand das Resultat einer unzureichenden Beschreibung des Massenphänomens seitens Le Bons oder einer falschen Deklaration des Zombies als Massenwesen ist, kann ohne eine eingehendere Auseinandersetzung mit Massentheorien nicht ermittelt werden. Folgend wird das Werk *Masse und Macht*⁷⁹ von Elias Canetti herangezogen, um mittels der darin konstatierten Beschreibung von Masse erneut zu untersuchen, ob die Zuschreibung eines Massenwesens auf den Zombie zutrifft.

2.3.3.3 Canetti

Die Entscheidung, die Zombiemasse mittels der Massentheorie von Elias Canetti erneut zu untersuchen liegt darin begründet, dass dieser die Masse im Gegensatz zu Le Bon nicht primär aus einer soziologischen Perspektive betrachtet. Die von ihm gesetzten Parameter sind im Hinblick auf das Untersuchungsobjekt vorteilhaft, da der Zombie trotz der allegorischen Nähe zum Menschen nicht per se als solcher behandelt werden kann. Der Autor postuliert in seinem Werk vier Grundeigenschaften für alle Arten von Massen:

⁷⁹ Canetti (1960). *Masse und Macht*.

1. *Die Masse will immer wachsen*
2. *Innerhalb der Masse herrscht Gleichheit*
3. *Die Masse braucht eine Richtung*
4. *Die Masse liebt Dichte*⁸⁰

Bezieht man die angeführten Punkte auf die Frage, ob der Zombie als Massenwesen eingestuft werden soll, können folgende Aussagen getroffen werden:

Ad 1: Deckt sich mit Zunahme der Anzahl von Zombies, sobald ein Opfer lokalisiert wurde. Je größer die Masse ist, desto mehr Kraft birgt sie, um dieses zu überwältigen und gleichzeitig zu wachsen. Der Hunger der Zombiemasse ist nie gestillt, sie wächst immer weiter, um sich dem unerreichbaren Ziel der vollständigen Triebbefriedigung asymptotisch anzunähern.

Ad 2: Kann inhaltlich verifiziert werden. Allerdings beinhaltet dieser Punkt die Implikation, dass sich die massebildenden Individuen voneinander unterschieden haben, bevor die Eigenschaften der Masse sie gleich gemacht haben. Diese Aussage kann nicht für den Zombie getroffen werden, da die absolute Gleichheit der einzelnen Agenten bereits vor der Entladung⁸¹ als gegeben gilt. Dieses deskriptive Defizit konnte bereits bei der Untersuchung der Zombiemassen anhand der Thesen von Le Bon festgestellt werden.

Ad 3: Deckt sich inhaltlich mit dem äußeren Reiz, den Le Bon als Voraussetzung für die Bildung einer psychologischen Masse aus einer losen Ansammlung von Individuen anführt.⁸² Bezogen auf den Zombie kann festgestellt werden, dass der auslösende externe Reiz unmittelbar an seine Triebbefriedigung gekoppelt ist. Dieser manifestiert sich in Form von Geräuschen oder Bewegungen, die die Aufmerksamkeit des Zombies in Richtung einer potentiellen Beute lenken. Der Lärm, den der ungelenke Zombie während seiner Jagd verursacht und das Stöhnen, das er dabei von sich gibt, dienen

⁸⁰ Vgl. ebda. S. 30.

⁸¹ Vgl. ebda. S. 16. Mit dem Terminus Entladung legt Canetti den Punkt fest, an dem alle Agenten innerhalb der Masse gleich sind.

⁸² Vgl. ebda. S. 41.

wiederum anderen Zombies als externer Reiz, der auf ein potentielles Vorhandensein von Beute hinweist. Folglich wird die Richtung der Zombiemasse durch denjenigen Faktor bestimmt, der die Chance hinsichtlich der Befriedigung ihres Tötungstriebes maximiert.

Ad 4: Dieses Postulat kann im Hinblick auf die Zombiemasse mit dem derzeitigen Stand der Erkenntnisse nicht verifiziert oder falsifiziert werden. Die Beantwortung bedarf einer eingehenderen Beschäftigung und wird zu einem späteren Zeitpunkt im Kapitel erörtert.

Das Ergebnis des grundlegenden Vergleiches der Zombiemasse mit den Parametern, die Canetti für die Masse festgelegt hat, erweist sich als nicht zufriedenstellend. Die Auseinandersetzung mit dem ersten Punkt resultiert in einem Wissenszuwachs, der zweite und dritte Punkt belegen Erkenntnisse, die bereits im Zuge der Beschäftigung mit Le Bons Theorien erarbeitet wurden. Um eine fundamentierte Beantwortung des vierten Punktes zu gewährleisten und darüber hinaus weitere für die Betrachtung wichtige Fakten zu erarbeiten ist, es unabdingbar, sich mit der spezielleren Klassifizierung von Massen in Canettis Werk auseinanderzusetzen.

2.3.3.4 Typen von Massen

Nach der Etablierung seiner allgemeinen Parameter klassifiziert Canetti verschiedene Typen von Masse. Verfügt diese, wie im Falle der Zombiemasse, über semipermeable Eigenschaften, bezeichnet Canetti jene Ansammlung als offene Masse.⁸³ Jeder, der sich der Masse anschließen will, kann ein Teil von ihr werden. Der Beitritt ist mit einer Statusänderung verbunden. Aus dem Individuum wird ein von der Gruppe gelenkter Agent – ein objektiviertes Subjekt. Während des Entstehens der Masse etabliert sich gleichzeitig eine Grenze. Auf der einen Seite befinden sich alle Individuen, die Masse bilden, auf der anderen Seite diejenigen, die vorerst noch kein Teil der Masse sind. Besonders gegenüber Außenstehenden, die die Ideen der Masse nicht teilen, konstituiert sich eine Antipathie. Diesen Umstand beschreibt Canetti wie folgt:

⁸³ Vgl. ebda. S. 22.

„Zu den auffallendsten Zügen im Leben einer Masse gehört etwas, was man als ein Gefühl von Verfolgtheit bezeichnen könnte, eine besondere, zornige Empfindlichkeit gegen ein für alle Mal als solche designierte Feinde. Diese können unternehmen, was immer sie wollen, sie können scharf vorgehen oder entgegenkommend, teilnahmsvoll oder kalt sein, hart oder milde – alles wird ihnen so ausgelegt, als ob es einer unerschütterlichen Böswilligkeit entspringe, einer schlechten Gesinnung gegen die Masse, einer vorgefassten Meinung, sie offen oder heimtückisch zu zerstören.“⁸⁴

Wie auch Le Bon verweist Canetti in seinem Zitat auf die potentielle Gefährlichkeit von Massen, seine grundlegende Definition entspricht im Gegensatz zu ersterem einer allgemeinen Natur und steht nicht in Verbindung mit Gesellschaft oder Ideologie.

Durch ihr überwiegend triebgesteuertes Verhalten und die neutrale bis feindliche Haltung gegenüber allen Nichtmitgliedern, birgt die Masse ein nicht exakt zu definierendes Gefahrenpotential in sich, was eine Interaktion eines Außenstehenden mit dieser zusätzlich erschwert.

Bezogen auf die Zombiemasse wirkt sich diese Erkenntnis verstärkend auf deren antagonistische Stellung aus. Deren einziger Wunsch ist es, Menschen, die aufgrund ihrer Beschaffenheit nicht Teil der Masse sind, zu töten. Potentielle Opfer werden versuchen, sich einem gewaltsamen Ableben mit allen Mitteln entgegenzustellen. Sie stehen dadurch dem elementaren Gedanken entgegen, der den integralsten Bestandteil der Zombiemasse darstellt. Diese Erkenntnis macht luzid, dass die Ursachen des Aggressionspotentials der Zombiemasse gegenüber der Menschheit auf zwei Punkte zurückzuführen sind:

1. Die für den Zombie wichtige Triebbefriedigung ist an den Tod eines Menschen gekoppelt. Diese Bindung konstituiert sich aufgrund der Beschaffenheit der Figur.
2. Das Element des Widerstandes des Opfers gegen eine mit dem Tod verbundene Assimilation: Da sich der Außenseiter dadurch gegen die

⁸⁴ Ebda. S. 22-23.

Begierde der Masse stellt, wird aufgrund von Masseneigenschaften der von Canetti beschriebene Mechanismus der Antipathie⁸⁵ in Gang gesetzt. Der Mensch ist solange Feind, bis er Teil des expansiven Kollektivs, der offenen Masse, ist.

2.3.3.5 Die Hetzmasse

Von den verschiedenen Massentypen, die Canetti klassifiziert, deckt sich die Definition der Hetzmasse mit dem Verhalten der Zombiemasse:

„Die Hetzmasse bildet sich im Hinblick auf ein rasch erreichbares Ziel. Es ist ihr bekannt und genau bezeichnet, es ist auch nah. Sie ist aufs Töten aus, und sie weiß, wen sie töten will. Mit einer Entschlossenheit ohnegleichen geht sie auf dieses Ziel los; es ist unmöglich, sie darum zu betrügen. Es genügt, dieses Ziel bekanntzugeben, es genügt zu verbreiten, wer umkommen soll, damit sich eine Masse bildet. Die Konzentration aufs Töten ist eine besondere Art und an Intensität durch keine andere zu übertreffen. Jeder will teilhaben, jeder schlägt zu. [...] Das Opfer ist das Ziel, doch ist es auch der Punkt der größten Dichte: es vereinigt die Handlungen aller in sich.“⁸⁶

Ist ein menschliches Opfer lokalisiert, beginnt ein einzelner Zombie, seinem Tötungsdrang folgend, mit dem Angriff. Durch die Übertragung eines Erregungszustandes, der in der überwiegenden Anzahl der gesichteten Filme durch lautes Stöhnen und eine Zunahme der Bewegungsgeschwindigkeit dargestellt wird, beginnt die Bildung der Hetzmasse. Ab diesem Moment ist es das oberste Ziel jedes einzelnen Agenten der Masse, das potentielle Opfer so schnell wie möglich zu erreichen und dieses zu töten. Dabei nimmt er keine Rücksicht auf seine individuelle physische Integrität.

Der Zustand der Dichte beinhaltet zwei Faktoren, die dem Zombie hinsichtlich seiner Triebbefriedigung von Nutzen sind. Zum einen ist die Entwicklung der Dichte in vorliegendem Fall an eine manifeste numerische Überlegenheit des Aggressors

⁸⁵ Vgl. ebda. S 22-23.

⁸⁶ Ebda. S. 54.

gekoppelt. Diese Superiorität resultiert in einer Überlegenheit während einer physischen Auseinandersetzung. Das Opfer wird durch den Druck unzähliger Leiber paralyisiert und überwältigt. Je dichter die attackierende Masse ist, desto stärkere Kräfte wirken auf das Opfer ein. Je geringer sich dessen Chance darstellt, sich gegen die Attacke zu behaupten, desto näher gelangt der Zombie an sein Ziel: Das Töten des Opfers und die dadurch ausgelöste Triebbefriedigung. Zum anderen stellt die zunehmende Dichte einen Indikator für die geringer werdende Distanz zwischen dem Opfer und dem Zombie dar. Jeder Agent der Masse versucht zur gleichen Zeit zum Opfer zu gelangen. Während dieses Vorganges nimmt die Dichte der Masse dort eminent zu, wo die unmittelbarste Nähe zur Beute besteht. Die Zunahme dieser steht somit in direktem Zusammenhang mit dem Abstand zum Objekt der Begierde.

An dieser Stelle kann der vierte Punkt – *die Masse liebt Dichte*⁸⁷ – von Canetti's Grundeigenschaften für Massen wieder aufgegriffen werden. Dieser kann anhand der durch die Betrachtung von Hetzmassen gewonnenen Erkenntnisse für die Beschreibung von Zombi Massen als verifiziert gelten.

2.3.3.6 Die Umkehrungsmasse

Während die Definition der Hetzmasse mit einem unmittelbaren physischen Vorgang auf lokaler Ebene in Zusammenhang steht, liefert Canetti mit der Beschreibung der Umkehrungsmassen ein Modell, das Gesellschaftsveränderungen auf einer makroskopischen Ebene beschreibt.⁸⁸ Um sich aus der unterdrückten Position des objektivierten Subjekts innerhalb des Systems zu befreien, organisieren sich Individuen in einer Masse, um bestehende Herrschaftsverhältnisse innerhalb einer Gesellschaft zu beseitigen, mit dem Ziel, nach deren Zerfall über mehr individuelle Freiheiten zu verfügen.⁸⁹ Die herrschende Klasse abzusetzen und die Etablierung einer neuen, intersystematischen Ordnung ist historisch gesehen oftmals mit gewaltsamen Umstürzen und Kriegen verbunden. Dieser Umstand verweist sowohl auf die latente Gefährlichkeit als auch auf das Machtpotential, über das die Umkehrungsmasse verfügt.

⁸⁷ Ebda. S. 30.

⁸⁸ Vgl. ebda. S. 67.

⁸⁹ Vgl. ebda. S. 66.

Das Motiv für deren Bildung kann für die Zombiemasse nicht angegeben werden. Die einzelnen Agenten der Umkehrungsmasse schließen sich zusammen, um ein System zu etablieren, dass sie beeinflussen können. Die Zombiemasse ist im Gegenteil dazu nicht an einer Veränderung der gesellschaftlichen Umstände oder einer Verbesserung ihrer Position innerhalb eines Gefüges interessiert.

Abseits der divergierenden Motivation teilen die Zombiemasse und die Umkehrungsmasse ein zentrales Element. Derer beiden Existenzen stehen in direktem Zusammenhang mit einem Angriff auf ein etabliertes System. Sind die Kräfte des Systems nicht in der Lage, die Attacke abzuwenden, erstrecken sich Konsequenzen von einer nachhaltigen Umstrukturierung bis hin zu einer völligen Vernichtung. Folglich beinhalten diese beiden Typen von Massen durch ihr Agieren eine politische Dimension.

Im Hinblick auf den Zombie eröffnet diese Erkenntnis neuen Raum für die Interpretation der Figur, im speziellen ihr allegorisches Potential hinsichtlich der Revolution einer subalternen Schicht gegen ein repressives System.

2.3.3.7 Die Masse als unzureichendes Modell ?

Fasst man die Erkenntnisse der Untersuchung der Organisationsform des Zombies hinsichtlich Canettis Definition von Masse zusammen, kann folgendes konstatiert werden:

Die Zombiehorde kann als eine offene Masse beschrieben werden, die sich aus der Perspektive des Attackierten auf lokaler Ebene als Hetzmasse, auf makroskopischer Ebene als Umkehrungsmasse manifestiert.

Im Bezug auf den Begriff der Masse präsentiert sich die Tatsache, dass Le Bon als auch Canetti ihr Massenmodell benutzen, um Massen zu beschreiben, die sich in einem überwiegenden Teil der Beispiele aus Menschen zusammensetzen. In beiden Fällen wird die kleinste Einheit innerhalb der Masse von einem Individuum repräsentiert. Der Zombie verfügt nicht über die Eigenschaften, die ihn auf einer emotionalen und rationalen Ebene als Individuum charakterisieren. Daraus ergibt sich die Frage, ob die Modelle trotz dieser Abweichung eine deskriptive Relevanz für Zombiemassen

besitzen? Aus diesem Grund soll ein weiterer Versuch unternommen werden, die Organisationsform des Zombies zu klassifizieren.

2.3.4 Schwärme

Schwärme beschreiben, ähnlich wie Massen, Ansammlungen von Agenten zwischen denen eine Bindung besteht. Im Gegenteil zur soziologisch konnotierten Masse, die sich aus menschlichen Individuen zusammensetzt, wird der Schwarm traditionell mit tierischen Agenten in Verbindung gebracht.⁹⁰ Das Defizit der bisher verhandelten Modelle, eine Zombiemasse vollständig zu beschreiben, kann auf den Unterschied der grundlegenden Eigenschaften der menschlichen Agenten zurückgeführt werden, aus denen sich die Masse bildet. Das Modell des Schwarms schließt dieses Problem im Vorhinein aus. Sein anspruchsloses Anforderungsprofil bezüglich seiner Agenten, das sich von Tieren höherer Ordnung bis hin zu Kleinstlebewesen erstreckt, bildet eine vielversprechende Voraussetzung für die Kategorisierung der Organisationsform des Zombies.

Der Begriff des Schwarms ist, vergleichbar mit dem der Masse, oftmals negativ konnotiert. Beispielsweise ist bereits im Alten Testament von diversen Schwärmen als Manifestation von Plagen die Rede. Eine weitere Komponente, die der Schwarm in sich birgt, ist eine gewisse Distanz zum Menschen, eine implizierte Fremdheit. Durch seine Andersartigkeit stellt der Schwarm augenblicklich eine Bedrohung dar, Othering-Mechanismen (vgl. Kap. 2.2.1) werden in Kraft gesetzt.⁹¹ Oberflächlich betrachtet gleicht der Schwarm der Organisationsform der Masse in vielen Bereichen. Er kann kaum kontrolliert werden, eine zentrale Instanz, die den Schwarm lenkt ist nicht existent, sein Verhalten ist schwer vorausszusagen und er verfolgt seine Ziele unbeirrbar. Das menschliche Individuum ist einer Bedrohung durch den Schwarm ausgesetzt. Da es kein Teil des fremdartigen Kollektives werden kann, nimmt es einen antagonistischen

⁹⁰ Vgl. Bühler, B., *Tierische kollektive und menschliche Organisationsformen*. In Horn/Gisi (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum*. (S. 253-271). S. 255.

⁹¹ Vgl. Horn, E., *Das Leben ein Schwarm. Emergenz und Evolution in moderner Science Fiction*. In Horn/Gisi (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum*. (S. 101-124). S. 104.

Standpunkt ein, sobald es den Schwarm, wenn auch nur passiv, daran hindert, seine Ziele zu erreichen.

2.3.4.1 Die cineastische Darstellung des Schwarms bei Hitchcocks *The Birds*

Der Film *The Birds*⁹² von Alfred Hitchcock zeigt die potenzierte Gefahr auf, die von als ungefährlich geltenden Organismen ausgehen kann, wenn sich diese als Schwarm organisieren. Dabei bedient sich der Regisseur der menschlichen Angst vor dem unkontrollierbaren Phänomen. Eva Horn beschreibt in ihrem Aufsatz *Das Leben ein Schwarm*⁹³ die mediale Rezeption der Organisationsform anhand des genannten Films:

*„In schlagender Prägnanz führt die Szene vor, was ein Schwarm ist: ein reines Erscheinen, ein Moment des Umschlagens von einer bloßen Mehrzahl hin zu einem multiplen Ganzen, eine zugleich kompakte und diffuse Vielheit, von der nicht klar ist, woher sie gekommen ist und was ihr Auslöser [...] sein könnte. Der Schrecken, jener Moment, an dem nicht einige Vögel sondern ein Schwarm auf dem Geländer sitzt, die plötzliche Emergenz eines komplexen und rätselhaften Ganzen, ist der wesentliche Modus, in dem Schwärme im Kollektiven Imaginären in Erscheinung treten.“*⁹⁴

Die Schwärme in Hitchcocks Film werden nicht von Greifvögeln gebildet, die aufgrund ihrer Methodik bei der Beutebeschaffung mit scharfen Schnäbel und Krallen ausgestattet sind. Vielmehr repräsentieren diese Vogelarten einen ungefährlichen Teil der Fauna, der einen Bestandteil des alltäglichen Lebens der Protagonisten darstellt. Erst durch ihr Agieren als Kollektiv etablieren sie sich als Bedrohungsfaktor. Der Moment des Umschlages von ungefährlichen Einzelwesen zum Teil eines angreifenden Schwarms ist für das Opfer folgend mit einem größeren Potentialunterschied verbunden. Dieses wird nicht nur mit einem Angriff auf die körperliche Integrität konfrontiert. Ein zusätzlicher psychologischer Schock ergibt sich dadurch, von einem

⁹² Hunter, E./Hitchcock, A. (Drehbuch/Regie). (1963). *The Birds*. USA: Universal Pictures/Universal Studios. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany 2006. 115 Min.

⁹³ Horn, *Das Leben ein Schwarm*. In Horn/Gisi (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum*. (S. 101-124).

⁹⁴ Ebda. S. 103.

Tier angegriffen zu werden, das bis zu diesem Zeitpunkt, als Teil der vertrauten Umgebung, keine Bedrohung dargestellt hat. Hinsichtlich des Zombies kann konstatiert werden, dass das massierte Auftreten sein individuelles Gefahrenpotential exponentiell anhebt. Eine zusätzliche psychische Belastung aufgrund genannter Faktoren kann in abgeschwächter Form für den Zombie geltend gemacht werden. Dies liegt in der Tatsache begründet, dass auch ein einzelner Zombie, im Gegensatz zu den Vögeln in Hitchcocks Film, über ein latentes Gefahrenpotential verfügt und keinen Teil des alltäglichen Lebens darstellt. Allegorisch kann eine Übereinstimmung betreffend der überraschenden Richtung des Angriffes konstatiert werden, wenn der Zombie in einer gesellschaftlichen Dimension erfasst wird. Bezugnehmend auf die Eigenschaften der Zombiemasse als Umkehrungsmasse wird deutlich, dass der Zombie als „Underdog“ aus einer für den Angegriffenen überraschenden Position heraus agiert.

2.3.4.2 Der Schwarm nach Thacker als Organisationsform des Zombies

Um zu eruieren, ob die Organisationsform der Zombiehorden der eines Schwarms entspricht, ist es unabdingbar, den Schwarm zu definieren. Hierbei soll das Konzept von Eugene Thacker in *Netzwerke – Schwärme – Multitudes*⁹⁵ herangezogen werden, um Parameter für die Bestimmung aufzustellen. Dieser konstatiert bezüglich der Eigenschaften des Schwarms:

1. *Ein Schwarm ist eine Organisation von multiplen, individuierten Einheiten mit einer Relation zueinander.*
2. *Ein Schwarm ist eine Kollektivität, die sich durch Relationalität definiert. Dies gilt sowohl für die Ebene der einzelnen Einheiten wie auch für die gesamte Organisation des Schwarms.*
3. *Ein Schwarm existiert in der Zeit und handelt, interagiert und wandelt sich ständig.*

⁹⁵ Thacker. *Netzwerke – Schwärme – Multitudes*. In Horn/Gisi (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum*. (S. 27-69).

*4. Schwärme haben ambivalente politische Implikationen. [...] seine Einzelelemente sind nicht dem Ganzen untergeordnet – beide existieren gleichzeitig und bedingen einander.*⁹⁶

Bezieht man die angeführten Punkte auf die Frage, ob Zombies sich in Schwärmen organisieren, können folgende Aussagen getroffen werden:

Ad 1: Eine Ansammlung von Zombies setzt sich aus vielen Agenten zusammen, die jeweils eine in sich abgeschlossene Einheit bilden. Eine kognitive Relation zwischen den einzelnen Mitgliedern kann in einem geringen Ausmaß festgestellt werden, beispielsweise durch das Anlocken von anderen Agenten durch Stöhnen. Das Verhalten der Zombies innerhalb eines Kollektivs wird primär vom Wunsch nach Triebbefriedigung geleitet, sekundär von einer physischen Relation aufgrund der Dichte beeinflusst. Eine konstruktive gegenseitige Einflussnahme auf einer individuellen Ebene kann nicht lokalisiert werden.

Ad 2: Im Gegensatz zum Schwarm definiert sich ein Zombiekollektiv nicht durch Relationalität sondern durch das gemeinsame Ziel.

Ad 3: Ein Zombiekollektiv stellt eine temporär limitierte Organisationsform dar. Ohne einen genauen Zeitraum bestimmen zu können, zerfällt es unausweichlich aufgrund eines Ausbleibens von äußeren Reizen. Dies bedeutet im extremsten Fall, dass die Verbindung zwischen den Agenten erst erlischt, wenn der Zombie auf globaler Ebene alle potentiellen Opfer assimiliert oder gefressen hat. Einen Wandel bezüglich des Verhaltens des Schwarms, für den Flexibilität eine Voraussetzung darstellt, kann aufgrund der kognitiven Beschaffenheit nicht festgestellt werden.

Ad 4: Bezüglich des vierten Punktes kann konstatiert werden, dass der Zombie auch als Teil des Kollektivs seine individuelle Triebbefriedigung über die der restlichen Agenten stellt. Eine die Organisationsform aktiv und nachhaltig beeinflussende Relation kann

⁹⁶ Ebda. S. 52-53.

nicht lokalisiert werden und stellt somit keine elementare Voraussetzung für die Bildung und Existenz des Zombiekollektives dar.

Diese Auswertungen machen evident, dass sich das Modell des Schwarms aufgrund der fehlenden Relationalität zwischen den Mitgliedern nicht mit der Darstellung des Zombiekollektives deckt. Während dieses den einzelnen Agenten vereinnahmt und objektiviert, präsentiert sich der Schwarm als eine Organisationsform, dessen Agenten über einen Freiraum innerhalb des Kollektivs verfügen. Dieser Umstand führt dazu, dass sie in begrenzter Form auf Einflüsse von außerhalb des Kollektivs auf einer individuellen Ebene reagieren können. Eine Reaktion wirkt auf die benachbarten Agenten ein, die ebenfalls innerhalb ihrer Möglichkeiten mit einer Veränderung ihres Verhaltens reagieren, um dem Impuls von außen zu begegnen. Die kleinste Einheit des Schwarms verfügt über das Vermögen, das Verhalten des gesamten Schwarms zu beeinflussen. Er ist aufgrund der individualisierten Stellung der einzelnen Mitglieder in der Lage, sein Verhalten als Ganzes an unterschiedliche Begebenheiten anzupassen. Dies befähigt ihn zu Handlungen, deren Komplexität das kognitive Vermögen einzelner Agenten überfordert.⁹⁷ Das Gefahrenpotential des Schwarms bei einer Konfrontation mit einem Opponenten ist vor allem durch eine Unvorhersehbarkeit seiner Aktionen und seiner dynamischen Präsenz definiert. Eva Horn beschreibt diese Eigenschaften folgendermaßen:

„Der Schwarm umhüllt den Gegner, greift von allen Seiten an, zieht sich plötzlich zurück, um an anderer Stelle wieder anzugreifen. Es ist genau die Taktik des »pulsing«, des von allen Seiten kommenden, immer neu geführten Angriffes, die heute als »Swarming« zum letzten Schrei der militärischen Taktik-Theorie geworden ist.“⁹⁸

Die Flexibilität, die sich aus dem Vermögen ergibt, externen Faktoren individuell zu begegnen, befähigt den Schwarm, im Gegensatz zur Masse, zu einem evolutionsartigen Verhalten. Aufgrund dieser Eigenschaften kann weiters konstatiert werden, dass die

⁹⁷ Vgl. ebda. S. 53.

⁹⁸ Horn. *Das Leben ein Schwarm*. In Horn/Gisi (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum*. S. 107.

Qualität des Schwarms mit der Zunahme der Quantität steigt.⁹⁹ Bedingt durch diese Eigenschaften präsentiert sich der Schwarm als das Gegenteil der Masse. Wo diese vernunftbegabte Individuen bei einem Beitritt auf eine Stufe niedriger Intelligenz setzt, verzeichnet der Schwarm durch die Organisation von Wesen niedriger Intelligenz als Kollektiv eine Zunahme derselben. Wo sich die Masse als unflexibel und damit nicht zur Evolution fähig manifestiert, nur eine Antwort kennt und den Antagonisten entweder mit seiner Macht in die Knie zwingt oder von diesem zerschlagen wird, steht es dem Schwarm offen, die Schwächen seines Feindes zu analysieren und auszunutzen.

2.3.5 Die Organisationsform des klassischen Zombies

Nach der Untersuchung von Masse und Schwarm soll in einem weiteren Schritt eine gültige Kategorisierung in Bezug auf den klassischen Zombie bestimmt werden. Das Phänomen der Masse beschreibt ein aus Zombies bestehendes Kollektiv fast lückenlos. Einzig der Fakt, dass die individuellen Agenten durch den Beitritt zur Masse ihre Individualität und dadurch ihr individuelles Handlungsvermögen eingeschränkt wird, deckt sich nicht mit der Beschreibung der Zombiemasse. Deren Agenten haben durch den Prozess der Zombiefizierung einen Entsubjektivierungsvorgang durchlaufen, der die Voraussetzung für die Kollektivität dieser speziellen Manifestation von Masse schafft. Im Gegensatz dazu setzt sich der Schwarm aus Agenten zusammen, die über keine an den Menschen heranreichende Intelligenz verfügen und deren kognitive Fähigkeiten sich beim Beitritt zum Kollektiv nicht weiter vermindern. Durch die bereits angeführten Eigenschaften bezüglich dem evolutionärem Vermögen des Schwarms besteht keine Möglichkeit, die Organisationsform des klassischen Zombies als Schwarm zu beschreiben.

Nichts liegt dem Zombie ferner, als sich durch eine aktive Anpassung an verschiedene Situationen Vorteile gegenüber einem anderen System zu verschaffen. Er symbolisiert im Kollektiv der Masse pure Kraft und rohe Gewalt, motiviert von alles beherrschenden Trieben, neben denen ein dynamischer Vorgang nicht existieren kann. Er ist Sklave

⁹⁹ Vgl. Vehlken, S., *Fish & Chips*. In Horn/Gisi (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum*. (S. 125-162). S. 127.

seines eingeschränkten Handlungsspektrums. Aufgrund der ihm zur Verfügung stehenden Mittel erfährt er den ultimativen Sieg oder die totale Niederlage.

Den vorhergehenden Ausführungen folgend wird in der vorliegenden Arbeit, wenn ein Kollektiv von klassischen Zombies beschrieben wird, die erarbeitete Definition von Masse zu seiner Beschreibung herangezogen. Ein wesentlicher Grund abseits der Untersuchung der Organisationsform ist der Fakt, dass der Zombie in verschiedensten filmischen Produktionen allegorisch für den Menschen eingesetzt wird oder dazu dient, Zustände menschlicher Gesellschaften zu portraituren.

Ein Hinweis für die allegorische Verbundenheit von Mensch und Zombie lässt sich auf einer elementaren Ebene lokalisieren. Jeder Zombie war vor seiner Verwandlung ein Mensch und trotz des Verlustes des Selbst gleicht er dem Menschen rudimentär in seinem physischen Erscheinungsbild. Auch die Inszenierung des Zombies in vielen Genreproduktionen thematisiert dieses Naheverhältnis. An dieser Stelle sollen zwei Filmbeispiele genannt werden, um diese Aussage zu belegen:

1. Bei *Dawn of the Dead* (Original¹⁰⁰ und Remake¹⁰¹) ist der überwiegende Teil der Handlung in einer Shopping Mall angesiedelt. Trotz ihres veränderten Status können sich die Zombies dem hypnotischen Zwang des auf zügellosen Konsum ausgerichteten Ortes nicht entziehen. Wie in ihrem Vorleben als „Konsumzombies“ kehren sie dorthin zurück.
2. Shaun, der Protagonist des Films *Shaun of the Dead*¹⁰², ist seinen täglichen repetitiven Routinen aufgrund von Perspektivenlosigkeit und fehlendem persönlichen Antrieb erlegen. Er verkörpert den Prototyp des „Alltagszombies“. Diese Situation ändert sich erst, als in seiner Umgebung reale Zombies in Erscheinung treten, die den sich immer wiederholenden Abläufen ein abruptes Ende bereiten. Anfänglich registriert Shaun deren Auftauchen nicht, da er einerseits minimales Interesse an Vorgängen zeigt, die nicht unmittelbar der

¹⁰⁰ Romero (1978). *Dawn of the Dead*.

¹⁰¹ Gunn, J./Snyder, Z. (Drehbuch/Regie). (2004). *Dawn of the Dead*. USA: Universal Pictures/Strike Entertainment. Fassung: BLUE-RAY. Universal Pictures Germany 2010. 109 Min.

¹⁰² Pegg, S. [u.a.]/Wright, E. (Drehbuch/Regie). (2004). *Shaun of the Dead*. UK: Universal Pictures/Studio Canal. Fassung: DVD. Universal 2005. 96 Min.

Befriedigung seiner Triebe dienlich sind, die Zombies sich andererseits durch ihr Verhalten zu Beginn des Films kaum von den „Alltagszombies“ unterscheiden, die sie als Menschen waren.

Diese Exemplifikationen dokumentieren ein Naheverhältnis zwischen dem Zombie und dem Menschen. Organisiert sich der Zombie folgend als Masse, positioniert er sich automatisch als losgelöster Gegenpart zur Weltordnung des Menschen. Dieser Fakt ist von immanenter Wichtigkeit, weil das Bedrohungspotential des Zombies dadurch exponentiell steigt. Es ist nicht nur unmöglich, mit ihm als Individuum in Verhandlung zu treten, der massive Ordnungswechsel verwehrt es der Menschheit, sich innerhalb eines von ihm dominierten Systems eine gesellschaftliche Nische zu sichern. Dadurch besteht keine Möglichkeit ohne den kompletten Verlust des Selbst im neuen System aufzugehen. Der Kampf des Menschen gegen den Zombie beschränkt sich nicht auf die individuelle Ebene des unmittelbaren Überlebens. Ferner gilt es ein System zu etablieren, innerhalb dessen Gefüge eine Existenz möglich ist. Der sozialdarwinistische Schlagabtausch um die globale Vorherrschaft zwischen Mensch und Zombie findet aufgrund der Inkompatibilität der Agenten nicht intrasystematisch, sondern auf einer intersystematischen Ebene statt.

2.3.6 Die Organisationsform des neuen Zombies

Der neue Zombie unterscheidet sich nicht ausschließlich im Bereich seiner physischen Attribute und seines Verhaltens vom klassischen Zombie. Die Darstellung seiner Organisationsform weicht überwiegend vom genreintern tradierten Bild der gesichtslosen Masse ab. Das Auftauchen findet oftmals nicht in Form einer Masse, sondern einer kleineren und loser angeordneten Ansammlung von Agenten statt. Durch die Zunahme an körperlicher Stärke, Geschwindigkeit und Wildheit, entfaltet ein einzelner neuer Zombie ein Bedrohungspotential, das für ein nicht zombiefiziertes Individuum eine reelle Bedrohung darstellt. Sein Gefährlichkeitspotential ist nicht mehr unbedingt an den Faktor der numerischen Überlegenheit, an eine Schein-Solidarität geboren aus Bedürfnissen, gekoppelt. Der neue Zombie positioniert sich durch diese Eigenschaften, wenn auch weiterhin gesichtslos, als individualisiertere Variante seines Vorgängers. Er

ist nicht mit der Notwendigkeit konfrontiert, ein starkes Massenkollektiv zu bilden, um sich dadurch einen Vorteil zu verschaffen. Ist ein Opfer auserkoren, agiert er nicht als einer von vielen, der ohne Erfolgsgarantie teils aktiv zum Punkt der Triebbefriedigung drängt, teils passiv als Mitglied der Masse gelenkt wird. Die individuelle Gefahr bei der Jagd nach dem Opfer, wie auch der Erfolg nach dem gelungenen Unterfangen, wird auf wenige Agenten aufgeteilt, die sich zu einer Gruppe zusammenschließen.

Um das Kollektiv des neuen Zombies zu klassifizieren werden an dieser Stelle die Begriffe Meute und Jagdmeute, die Elias Canetti in *Masse und Macht*¹⁰³ erläutert, auf ihre Eignung als Definition der Organisationsform des neuen Zombies untersucht.

Laut Canetti teilen Massen und Meute die Parameter von Gleichheit und einer gemeinsamen Fokussierung, Dichte und Wachstum werden im Gegensatz dazu vorgetäuscht. Der einzelne Agent und dessen Fähigkeiten sind von größerer Bedeutung für das Kollektiv, er kann sich nicht in der Masse verlieren. Durch die nicht vorhandene Dichte befindet sich das Individuum innerhalb einer entstandenen Gemeinschaft, bildet jedoch gleichzeitig den Rand, der mit anderen Kollektiven in Berührung kommt.¹⁰⁴

Bezogen auf den neuen Zombie können die genannten Eigenschaften als gegeben gelten. Diese verdeutlichen, dass er sich im Gegensatz zum klassischen Zombie durch einen individualisierten Status auszeichnet. Die überwiegende Form der Inszenierungen stellt ihn nicht als Teil einer Masse dar. Als Resultat verfügt er nicht über die Eigenschaften, die die Masse dem klassischen Zombie verleiht. Die Aufrechterhaltung seiner Existenz und das Vermögen, sich gegenüber äußeren Einflüssen durchzusetzen, gründen in seinen individuellen Befähigungen.

2.3.6.1 Die Jagdmeute

Die Parameter des neuen Zombies sind dahingehend konstituiert, dass er sich nicht als Masse organisieren muss, um die Chancen bezüglich einer Triebbefriedigung zu maximieren. Diese lose Form eines Zombiekollektives kann durch die Canetti'sche Definition der Jagdmeute beschrieben werden:

¹⁰³ Canetti (1960). *Masse und Macht*.

¹⁰⁴ Vgl. ebda. S 109-110.

*„Charakteristisch für diese ist das Element der raschen Bewegung, einer aktiven Hetzjagd. Voraussetzung dafür ist ein Maß an Konzentrationsfähigkeit, damit der Jäger der während der Hatz immer wieder auftauchenden und verschwindenden Beute auch folgen kann. Die Jagdmeute besteht solange, bis vom erjagten Subjekt keine Gegenwehr mehr ausgeht. Ab diesem Zeitpunkt zerfällt die Jagdmeute und eine geregelte Verteilung des Jagdgutes nimmt seinen Anfang.“*¹⁰⁵

Bis zum Zerfall der Jagdmeute aufgrund des Verlustes des Fokus als bestimmendes Element der Konnektivität gleicht die Beschreibung Canettis dem Verhalten des neuen Zombies. Während die geregelte Beuteverteilung ein integraler Bestandteil des menschlichen Jagdrituals darstellt, setzt die Tötung des Opfers die Konnektivität innerhalb der Zombiemeute kurzzeitig außer Kraft. Jeder Agent ist von diesem Punkt an selbst dafür verantwortlich, sich durch individuelle Stärke einen möglichst großen Anteil der Beute zu sichern. Die einzelnen Agenten sehen davon ab, dieses Ziel durch schadhaftes Verhalten gegenüber anderen Mitgliedern der Meute zu erreichen. Ist das Opfer verzehrt, macht sich die Meute umgehend auf die Suche nach Beute. Die Abweichung, das Ausbleiben der geregelten Beuteverteilung, von Canettis Zitat, kann zum einen durch die Tatsache begründet werden, dass der Zombie aufgrund seines allesbestimmenden Tötungstriebes und der daraus resultierenden Eingeschränktheit in seinem Handeln nicht in der Lage ist, eine geregelte Verteilung des Jagdgutes zu initiieren. Zum anderen liegt diese Verhaltensweise darin begründet, dass es dem Zombie nur während der Tötung und Konsumation des Opfers möglich ist, seinen Trieb zu befriedigen. Mit dem letzten Bissen kehrt der Trieb unverzüglich mit unverminderter Vehemenz zurück und zwingt ihn, sich auf die Suche nach frischer Beute zu begeben. Folglich ist der Zombie in einem Stadium der permanenten Jagd gefangen, eine manifeste Auflösung der Jagdmeute nicht möglich, eine Verteilung der Beute kann nicht stattfinden. Diese Arbeit wird sich aufgrund der geringen Abweichung darauf festlegen, die Organisationsform des neuen Zombies als Jagdmeute festzulegen.

¹⁰⁵ Ebda. S. 114-115.

2.3.7 Die Zombiemasse und die Zombiemeute im Vergleich

Canetti verweist in seinem Werk darauf, dass sich die Masse aus einem historischen Blickwinkel aus der Meute entwickelt hat. Er beschreibt die Beziehung der beiden Organisationsformen wie folgt:

*„Von ihr [Meute] muss ausgegangen werden, wer die Ursprünge des Verhaltens von Massen erforschen will. Sie ist die älteste und begrenztste Form unter Menschen, sie war schon da, bevor es menschliche Massen in unserem modernen Sinne gab.“*¹⁰⁶

Zusätzlich postuliert er eine Vorbildwirkung des tierischen Rudels für die Entstehung der Meute.¹⁰⁷ Diese Zuschreibung bringt sie in Verbindung mit einer animalischen Komponente und durch den Hinweis auf ihre Begrenztheit wird sie als der Masse untergeordnet positioniert. Folglich wird die Tierhaftigkeit und Unzulänglichkeit der Meute durch einen evolutionären Schritt überwunden und die mit dem Menschen in Verbindung gebrachte Masse manifestiert sich. Kontrastierend zu dieser Aussage lässt sich beim Genre des Zombiefilms eine genau umgekehrte Entwicklung beobachten. Der hervorgehobene Stellenwert der individuellen physischen Eigenschaften wird bei der Jagdmeute gegenüber der Masse durch die Voraussetzung von Konzentrationsfähigkeit¹⁰⁸, daraus folgend, einer rudimentären kognitiven Befähigung ergänzt. Aufgrund der bisher gewonnenen Erkenntnisse kann konstatiert werden, dass der neue Zombie im Vergleich mit seinem Vorgänger nicht nur als stärker, sondern auch als intelligenter beschrieben werden kann. Dies ermöglicht es ihm, sich von seiner Abhängigkeit gegenüber der Masse loszulösen. Er ist nicht mehr darauf angewiesen, ein winziger Teil des unüberschaubaren Kollektives zu sein, sondern gewinnt in seiner neuen Form an Profil und Individualität, auch wenn er weiterhin ein Sklave seiner Triebe ist. Abweichend zu Canettis Thesen nimmt der evolutionäre Vorgang bezüglich

¹⁰⁶ Ebda. S. 111.

¹⁰⁷ Vgl. ebda. S. 113.

¹⁰⁸ Vgl. ebda. S. 111.

der Organisationsform des Zombies in der Masse seinen Ursprung und mündet in der Organisation als Meute.

2.3.8 Das allegorische Potential der Zombiemasse

Durch die Zuschreibung des Begriffes der Masse als Organisationsform des klassischen Zombies soll folgend das allegorische Potential in Bezug auf Mensch und Gesellschaft untersucht werden. Die einzelnen Agenten der Masse repräsentieren diejenigen Individuen, die innerhalb einer Gesellschaft existieren, jedoch aufgrund der Lebensumstände keine Handlungsmacht besitzen, um die eigene Position innerhalb dieses Systems zu beeinflussen. In diesem Punkt lässt sich eine Parallele zum Zombie lokalisieren. Während das subalterne Mitglied der Gesellschaft aufgrund seiner Position in eine Lage gedrängt wird, die seine Handlungsmacht beschneidet, ihn zugleich stigmatisiert und reduziert, wird das Individuum durch die Transformation zum Zombie mit einer ähnlichen Problematik konfrontiert. Joachim Schätz legt in seinem Aufsatz *Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm*¹⁰⁹ nahe, Zombiemassen als „[...] „*allegorische Verkörperung massenhaft entbehrlich gewordener Arbeitskraft* [...]“¹¹⁰ zu deuten. Bezogen auf die globale Wirtschaftskrise ab dem Jahr 2007 gewinnt diese Aussage an aktueller Relevanz für die vorliegende Auseinandersetzung. Die Bilder, die die Krise medial konstruieren, zeigen vermehrt die Opfer dieser massiven ökonomischen Veränderung. Häufig verwendete Motive sind heruntergekommene Arbeitssuchende oder Obdachlose, lange Warteschlangen vor Suppenküchen sowie Sozialmärkten und Menschenmassen, die gegen Auswirkungen der Krise protestieren. Sowohl die visuell erkennbare Verwahrlosung als auch die Masse an Menschen bilden einen integralen Bestandteil der medialen Inszenierung. Die Ähnlichkeit zwischen der Zombiemasse und der Masse von der Gesellschaft ausgeschlossener Menschen wird offensichtlich, ebenso das allegorische Potential, das der Zombie bezüglich dieser Bilder in sich birgt. Er repräsentiert in gewisser Weise die subalterne Klasse. Dahingehend kann auch seine filmische Inszenierung interpretiert werden. Der Kampf der Zombies gegen den Menschen repräsentiert den Prozess der Rebellion der

¹⁰⁹ Schätz, J., *Mit den Untoten leben. Sozietäten im Zombie-Invasionsfilm*. In Fürst/Krautkrämer/Wiemer (Hg.) (2010). *Untod*. (S. 45-64).

¹¹⁰ Ebda. S.48.

Subalternen gegen ein bestehendes Gesellschaftssystem und Sozialgefüge. Die Vorteile des Monsters ergeben sich aus dem gemeinsamen Ziel und der dadurch entstehenden Solidarität, die den absoluten Widerpart des gesellschaftlich akzeptierten Egoismus verkörpert. Ein Kampf um Essen, bezüglich der Stellung innerhalb der Gesellschaft oder Macht zwischen Zombies kann nicht lokalisiert werden. Insofern kann die Beschränktheit seines Handlungsspektrums einerseits als Benachteiligung angesehen werden, andererseits als dessen große Stärke, da viele die menschliche Gesellschaft betreffende Problematiken aus einer Komplexität erwachsen, mit der der Zombie nie konfrontiert wird. Muss sich der Mensch gleich dem Zombie erst in einer Masse organisieren und seine individuellen Bedürfnisse und Wünsche in den Hintergrund stellen, damit eine langfristige Solidarität entsteht, die gesellschaftliche Veränderungen von der Basis aus ermöglichen?

2.3.9 Das allegorische Potential der Zombiemeute

Die Darstellung des neuen Zombies kann als Allegorie für gesellschaftliche Veränderung interpretiert werden. Er entfernt sich durch seine Organisationsform von den großen Ideologien, die das 20. Jahrhundert politisch weitestgehend bestimmt haben, hin zu einem das Individuum und den persönlichen Profit in den Vordergrund rückenden Kapitalismus. Seine Fähigkeiten und sein Auftreten, das sich nicht mehr über die Masse definiert, ermöglichen ihm, sich als Individuum zu behaupten.

Der klassische Zombie etabliert sich aufgrund seiner Organisationsform als eine Gefahr hinsichtlich eines gesamten Systems, der Angriff des neuen Zombies richtet sich aufgrund der Eigenschaften der Jagdmeute primär gegen die kleinste Zelle der Gesellschaft, dem Individuum. Eine unerwartete, auf die Tötung von Individuen ausgelegte und innerhalb deren Herrschaftsbereiches stattfindende Zombieattacke weist Parallelen zum Bedrohungsszenario eines terroristischen Anschlages auf. Daraus ergibt sich die Frage, ob das Auftauchen des neuen Zombies mit der Angst hinsichtlich terroristischer Akte des frühen 21. Jahrhunderts in Verbindung steht. Eine Meute hat im eigentlichen Sinne nicht das Vermögen, ein System in einer direkten Auseinandersetzung zu besiegen. Der modus operandi, mittels dem die Zombiemeute

die Gesellschaft angreift kann auf einer elementaren Ebene mit dem Agieren von Terrornetzwerken verglichen werden. Letzteren ist gemein, dass sie dezentral organisiert sind, durch ein gemeinsames Ziel über Kollektivität verfügen. Das Unvermögen, sich gegenüber einem weit überlegenen Feind in einem direkten kriegerischen Konflikt zu behaupten, wird anhand der Kräfteverteilung zwischen beiden Parteien transparent. Ein Mittel, dieses Defizit auszugleichen stellt eine asymmetrische Form der Angriffsstrategie dar, die darauf abzielt, den feindlichen Herrschaftsbereich zu infiltrieren und den Konflikt innerhalb des gesellschaftlichen Zentrums des Opponenten zu führen. Dies hat zur Folge, dass klare Fronten zwischen den Fraktionen verschwinden. Die statischen Stellungskriege, die den Verlauf und auch das mediale Bild des ersten Weltkrieges weitestgehend bestimmt haben, können allegorisch für das direkte kriegerische Aufeinandertreffen von Massen verstanden werden. Die Kriegsparteien waren definiert, die Front hatte einen klaren Verlauf und der Gegner wurde nicht durch taktische Finesse, sondern durch den Verlust von Millionen von Menschenleben bezwungen. Diese Bedingungen erschufen für die zivile Bevölkerung eine Perspektive des Konfliktes, die die Auseinandersetzung vereinfacht beschreibt und ihn in eine unbestimmte Ferne rückt. Erst wenn das Kriegsglück sich zu Gunsten eines Kombattanten wendet, die Fronten sich in Richtung des Hoheitsgebietes einer Fraktion verschieben und ein Großteil der Zivilbevölkerung direkt mit kriegerischen Handlungen konfrontiert wird, erreicht diese die Realität der Auseinandersetzung. Im Gegenteil dazu lassen sich bei asymmetrisch geführten Konflikten weder eine feste Front noch ein exakt zu definierendes Feindbild bestimmen. Der Schauplatz der Kampfhandlungen befindet sich nicht abseits des zivilen Lebens einer Fraktion, sondern in deren Mitte. Die vorrangigen Opfer von terroristischen Anschlägen sind keine Soldaten, deren Funktion innerhalb einer Gesellschaft damit verknüpft ist, in letzter Instanz durch ihren Tod ein System zu bewahren, was deren Sterben als Konsequenz des Konflikt auf eine absurde Weise legitimiert, sondern Zivilisten. Die Gefahr und der Faktor der Unsicherheit, die durch die Dynamiken eines Anschlages ausgelöst werden, beinhalten eine omnipräsente Komponente für die Bevölkerung der angegriffenen Fraktion. Der Zivilist, der die Führung eines bewaffneten Konfliktes an die Gruppe der Soldaten übertragen und somit ausgelagert hat, rückt in den Fokus der Auseinandersetzung. Die Tatsache, dass die im klassischen Sinne als überlegen dargestellte Fraktion nicht in der

Lage ist, der unterlegenen beizukommen und dadurch ein gewohntes Machtgefälle ins Gegenteil zu verkehren, ist, abseits der Gefahr vor Verletzung und Tod, für das Entstehen von Verunsicherung und Angst innerhalb der Bevölkerung verantwortlich. Der Antagonist definiert sich nicht durch äußere Merkmale. Folglich verfügt jedes Individuum, das als Teil des Systems existiert, über das Potential, der feindlichen Fraktion anzugehören. Viele Gegenmaßnahmen konzentrieren sich auf einen Bereich, der innerhalb der Grenzen des angegriffenen Systems zu verorten ist. Diese Bedingungen führen zu einer gesellschaftsinternen Veränderung des Status des Einzelnen. Jedes Mitglied der Bevölkerung nimmt die Doppelrolle des zu Beschützenden/potentiell Gefährlichen ein.

2.3.10 Das erweiterte Bedrohungsszenario des neuen Zombiefilms

Dem Zivilisten droht im Zuge eines asymmetrischen Konfliktes nicht nur Gefahr von einem Aggressor von außerhalb, sondern auch von einem totalitären Agieren der eigenen Fraktion. In *The Crazies*¹¹¹ und *28 Weeks later*¹¹² wird ein derartiges doppeltes Bedrohungsszenario deutlich. Der Kulturwissenschaftler Diedrich Diederichsen fasst die Stellung des Zivilisten nach einem Ausbruch der Zombieseuche und die Reaktion des Staatsapparates folgendermaßen zusammen:

*„Sie werden [...] von einer Armee bekämpft, die mindestens so gemeingefährlich ist wie die hoch ansteckenden, mörderischen Tollwütigen. Am liebsten würde sie ihre eigene Bevölkerung präventiv umbringen. Und schließlich ist das Modell der Auseinandersetzung nicht mehr das Bürgerkriegsszenario aus alten Nationalstaaten, sondern der globale sogenannte Kampf gegen den Terror. Bagdad und 9/11 liefern das Material.“*¹¹³

¹¹¹ Kosar, S./Eisner, B. (Drehbuch/Regie). (2010). *The Crazies*. USA: Overture Films/Participant Media Imagenation Abu Dhabi. Fassung: DVD. Studio Canal 2010. 97 Min.

¹¹² Joffé, R./Fresnadillo, J. C. (Drehbuch/Regie). (2007). *28 Weeks later*. USA/ESP: Twentieth Century Fox/Fox Atomic. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2008. 96 Min.

¹¹³ Diederichsen, D., *Blut, Schlamm und Barbecue*. In <http://www.filmzentrale.com/rezis/28weekslaterdd.htm> [Stand: 08.05.2014].

Eine Verbindung zwischen dem neuen Zombiefilm und den terroristischen Anschlägen vom 9. September 2001 lassen sich nicht nur thematisch, sondern auch chronologisch belegen. Bereits ein Jahr nach den Vorkommnissen um das World Trade Center manifestierte sich der Zombie in seiner jüngsten Ausprägung.¹¹⁴ Gemeinsam mit der Darstellung von Regierungen, deren Agieren sich im Angesicht ihres Machtverlustes auch gegen die eigene Bevölkerung richtet, kann beim neuen Zombiefilm ein gängiges Bedrohungsszenario lokalisiert werden. Zur Exemplifizierung der Veränderung innerhalb des Genres sollen an dieser Stelle *28 Weeks later*¹¹⁵ als Vertreter des neuen und *Night of the living Dead*¹¹⁶ als Vertreter des klassischen Zombiefilms bezüglich der Darstellung von staatlicher Gewalt verglichen werden.

Bei *28 Weeks later*¹¹⁷ können anfänglich nur zwei Fraktionen lokalisiert werden. Die erste setzt sich aus nicht infizierten Menschen zusammen. Diese Gruppierung wird gemeinsam von der Regierung, vertreten vom Militär, und von Zivilisten gebildet. Alle Mitglieder dieser Fraktion leben in einem geschützten Areal, das sich unter ihrer Kontrolle befindet. Die zweite Fraktion wird von den Infizierten, den neuen Zombies, gebildet. Ab dem Zeitpunkt, als die Zone von Zombies infiltriert wird und sich das Virus auszubreiten beginnt, beschließen die Leiter der ersten Fraktion, das Feuer auch auf Zivilisten zu eröffnen, da diese als potentielle Überträger der Seuche fungieren, um ihre Souveränität zu erhalten. Der tatsächliche gesundheitliche Zustand der Zivilisten ist für diese Order unerheblich. Allein die Tatsache, dass diese als potentielles Reservoir für den Virus dienen könnten, genügt den Verantwortlichen als Legitimation für ihr Vorgehen. Als Resultat zerfällt die erste Fraktion. Die Zivilisten bilden eine neue Gruppierung, der sowohl Gefahr von Seiten der Regierung als auch von den Zombies droht. Diese Peripetie geht mit einem Schock für diejenigen Personen einher, die sich plötzlich nicht mehr als Teil ihrer ursprünglichen Fraktion betrachten können, sondern als deren Feind, und macht sie für die Angriffe der beiden dominierenden Gruppierungen kurzfristig umso verwundbarer. In ihrer neuen Form verfügt die neu entstandene Fraktion anfänglich nicht über die strukturellen Mittel, einer massiven

¹¹⁴ Vgl. Neumann. *Leichen im Keller, Untote auf der Strasse*. In Fürst/Krautkrämer/Wiemer (Hg.) (2010). *Untod*. S. 81.

¹¹⁵ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

¹¹⁶ Romero (1968). *Night of the living Dead*.

¹¹⁷ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

Gefahr von außen zu begegnen. Im Vergleich zu den Regierungstruppen sind ihre Überlebenschancen als gering einzustufen.

Ein ähnliches Szenario lässt sich für *Night of the Living Dead*¹¹⁸, einem Vertreter der klassischen Ära des Genres, konstatieren. Bei diesem Film können drei Fraktionen lokalisiert werden. Zum ersten die Fraktion der Zivilisten, in deren Riege die Protagonisten zu verorten sind. Die zweite Fraktion wird von Zombies gebildet und nimmt dadurch eine antagonistische Position zur ersten ein. Die dritte Gruppierung stellt die Bürgerwehr dar, die sich bildet, um der Gefahr der Zombieplage Einhalt zu gebieten. Dieses hehre Ziel steht in starkem Kontrast zur Darstellung der Agenten und deren Vorgehensweise. Die Mitglieder bestehen, ungeachtet der in Nordamerika zu lokalisierenden ethnischen Diversität, ausschließlich aus männlichen, weißen Mitgliedern. Diese Zusammensetzung lässt sowohl auf eine rassistische als auch auf eine stark patriarchisch organisierte Tendenz innerhalb der Bürgerwehr schließen. Zusätzlich kann die Anwesenheit von staatlich legitimierten Sicherheitsbeamten bemerkt werden, die Teil der dritten Fraktion sind und sich an deren Koordination beteiligen und dadurch deren Aktionen innerhalb eines gewissen gesetzlichen Rahmens legitimieren. Das daraus entstehende Bild dieser Gruppierung legt nahe, dass diese Fraktion stellvertretend für eine rassistisch geprägte Regierung gewertet werden kann. Am Ende des Films schafft es der afroamerikanische Protagonist Ben als einziger aus einer Gruppe von Menschen, den Zombies lebend zu entkommen. Sein Leben wird kurz darauf von einem Mitglied der Bürgerwehr beendet, der ihn ohne genaue Observation als Zombie klassifiziert und erschießt. Die Ermordung von Ben zieht keine Konsequenzen für den Täter nach sich. Ohne die allegorische Aufgeladenheit und Aussagekraft zu berücksichtigen, kann die Ermordung Bens als Kollateralschaden deklariert werden. Durch die Inszenierung seines Ablebens wird das systemkritische Potential dieser Szene luzid. Ihre Aussage richtet sich direkt gegen die rassistischen Strömungen innerhalb der amerikanischen Gesellschaft der 1960er Jahre. Diese ist in ihrer Interpretation bei *Night of the living Dead*¹¹⁹ dafür verantwortlich, dass die Ermordung Bens nicht untersucht wird. Im Gegensatz zum Szenario von *28 Weeks*

¹¹⁸ Romero (1968). *Night of the living Dead*.

¹¹⁹ Ebda.

*later*¹²⁰ existiert keine staatliche Direktive, die eine präventive Ermordung von Zivilisten anordnet.

Vergleicht man die Position, Darstellung und das Agieren der Regierungsfaktionen beider Filme werden Unterschiede transparent. Bei *Night of the Living Dead*¹²¹ präsentiert sich die Regierung von Beginn an als losgelöste Fraktion in Form einer dynamischen Gruppierung. Zivilisten können ihr beitreten, wenn sie die Ziele der Bürgerwehr unterstützen und konstituieren sich nicht automatisch als Gegner, wenn sie kein Mitglied der Fraktion sind. Die Gewalt gegenüber Zivilisten stellt keine Direktive einer leitenden Instanz dar, „Kollateralschäden“ werden für das höhere Ziel der Systemerhaltung von dieser toleriert. Folglich wird der Regierung zwar die Verantwortung zugesprochen, genannte Missstände nicht zu ahnden, eine aktive Teilnahme am Mord von Zivilisten findet nicht statt.

*28 Weeks later*¹²² rückt die Fraktion der Regierung in eine andere Position. Der Kontrollverlust resultiert in einer Teilung der Fraktion. Alle, die nicht unmittelbar beteiligt sind, den Machterhalt der Regierung mit martialischen Mitteln zu verteidigen, werden nicht nur exkludiert, sondern auch als potentielle Gefahr eingestuft. Faktoren wie Geschlecht oder Ethnie sind für den Verbleib in der Regierungsfraktion ohne Belang. Der Zivilist wird dadurch als bevorzugtes Opfer des neuen Zombiefilms konstituiert. Anhand dieses Vergleiches wird ersichtlich, dass sich die Methodik, durch die der neue Zombiefilm ein Angstszenario erschafft, von der Thematik des internationalen Terrorismus und dessen Folgen für die Gesellschaft beeinflusst. Die Darstellung der Regierung ändert sich vom passiv-aggressiven Konstrukt der klassischen Zombiefilme hin zu einer paranoiden, antagonistischen Gruppierung.

2.3.11 Die cineastische Darstellung von Masse

Bezieht man sich auf die vier für Massen geltenden Grundeigenschaften von Canetti (vgl. Kap. 2.3.3.3) wird luzid, dass die Masse kein starres Konstrukt darstellt, sondern ein Phänomen, das mit den Topoi von Dynamik und Bewegung in Verbindung gebracht

¹²⁰ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

¹²¹ Romero (1968). *Night of the living Dead*.

¹²² Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

wird. Durch die Etablierung des Mediums Film in den Anfängen des 20. Jahrhunderts und dessen Vermögen hinsichtlich einer dynamischen Abbildung von Vorgängen wurden die Voraussetzungen für eine akkurate Darstellung des Massenphänomens für den Rezipienten geschaffen. Im cineastischen Bereich stellt die Inszenierung von Menschenmassen ein populäres Motiv dar, dessen innewohnende Suggestionskraft von Regisseuren in unterschiedlichem Kontext und wechselnder Intention verwendet wurde. Als Beispiele für die vielfältige Manifestation des Motives der Masse im Film weist der Filmwissenschaftler Lesley Brill in seinem Werk *Crowds, Power and Transformation in Cinema*¹²³ auf die revolutionäre Masse im Film *Panzerkreuzer Potemkin*¹²⁴ hin¹²⁵, mittels derer der Kampf zwischen Klassen und Ideologien innerhalb eines Systems verhandelt wird. Die Inszenierung von Masse in einem pathetischen Kontext kann beispielsweise bei den propagandistischen Werken Leni Riefenstahls lokalisiert werden. Kramer und Puchra beschreiben die Arbeit der nationalsozialistischen Regisseurin wie folgt:

„[...] verstand es die Regisseurin, totalitäre Prachtentfaltung, die Embleme der militärischen Verbände und ihr heroisches Körperbild zu vereinen, um sie zu optisch raffinierten Monumentalbilderbogen aus Menschenmassen, geometrisch geordneten SA-Formationen und der Reden der Parteigrößen zusammenzusetzen.“¹²⁶

Ihre Werke zielen durch die Glorifizierung der nationalsozialistischen Ideologie auf die emotionale Vereinnahmung des Zuschauers ab, mit dem Ziel der Verbreitung und Festigung selbiger. Das Angebot für den Rezipienten, sich dieser Masse anzuschließen und dadurch über die Vorteile zu verfügen, die sie dem Individuum verleiht stellt einen integralen Bestandteil dieser Inszenierungen dar. Die Nachteile, welche sich aus der Teilhabe ergeben, werden nicht thematisiert. Die Anfangsszenen des Films *Saving*

¹²³ Brill, L. (2006). *Crowds, Power and Transformation in Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

¹²⁴ Agadzhanova, N. [u.a.]/Eisenstein, S. (Drehbuch/Regie). (1925). *Panzerkreuzer Potemkin* (orig. *Броненосец Потёмкин*). UDSSR. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek 2012. 70 Min.

¹²⁵ Brill (2006). *Crowds, Power and Transformation in Cinema*. S. 34.

¹²⁶ Kramer, T./Puchra, M. (1994). *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien: Ueberreuter. S. 92.

*Private Ryan*¹²⁷, die die Kampfhandlungen während der Landung der Alliierten in der Normandie zeigen, wird das Motiv der Masse ebenfalls in einem pathetisch aufgeladenen, hinsichtlich Riefenstahls Werken jedoch konträren Kontext präsentiert, um die Gräueltaten des Krieges in einer umfassenden Dimension darzustellen. Die innewohnende Kraft des Motives kann auch abseits einer bewussten Inszenierung der Masse lokalisiert werden. Als Beispiele können Ereignisse wie eine Massenpanik, beispielsweise beim Brand des Justizpalastes im Jahre 1927, sportliche Großereignisse oder Musikkonzerte genannt werden. Anhand der verschiedenen Darstellungsweisen wird luzid, dass die Masse im cineastischen Bereich als ein Motiv definiert werden kann, das sich durch seine katalytische Wirkung hinsichtlich des Evozierens von Emotionalität auszeichnet. Der Körper der Masse bietet dem Rezipienten kein individuelles Identifikationspotential. Vielmehr erregt die Darstellung von Massen leidenschaftliche Reaktionen¹²⁸, die den Zuseher beeinflussen. Die zu vertretende Agenda ist variabel und vom Kontext der Darstellung und somit der Intention des Filmschaffenden abhängig.

Die Zombiemasse forciert aufgrund ihrer alleinigen Motivation, dem Fressen von Menschen, und ihrer Exklusivität eine emotionale Antipathie, sie bietet dem Zuschauer, auf eine elementare Ebene reduziert, wenig Identifikationspotential. Dramaturgisch wird sie als Bedrohungsfaktor für die Protagonisten eingesetzt. Der Druck, den die Zombiemasse ausübt resultiert in einer Steigerung der Spannung und kann dadurch als dem emotionalen Erlebnis des Rezipienten zuträglich gewertet werden. Die verschiedenen Interpretationen der Zombiemasse im Film dokumentieren die Flexibilität dieses Motives. Während G. A. Romero den Massenkörper in *Land of the Dead*¹²⁹ beispielsweise in einem revolutionären Kontext installiert, beinhaltet selbiger bei Edgar Wrights Film *Shaun of the Dead*¹³⁰ eine gesellschaftskritische Komponente hinsichtlich der Langsamkeit des Zombies und des lethargischen Verhalten des Individuums im Alltag. Die Zombiemasse zeigt eines ganz deutlich: Sowohl das emotionale Potential, das dem Massenkörper als filmisches Motiv innewohnt als auch

¹²⁷ Rodat, R./Spielberg, S. (Drehbuch/Regie). (1998). *Saving Private Ryan*. USA: Dreamworks Pictures/Amblin Entertainment. Fassung: DVD. Dreamworks Video 1999. 169 Min.

¹²⁸ Vgl Radtke, A. (2008). *Die Darstellung der Masse im Stummfilm. Menge, Meute Mensch bei Sergej Eisenstein und King Vidor*. Saarbrücken: VDM. S. 95.

¹²⁹ Romero (2005). *Land of the Dead*.

¹³⁰ Pegg/Wright (2004). *Shaun of the Dead*.

die Bedeutung der Inszenierung, die dafür sorgt, dass sich eine, alles Leben verschlingende Masse, in eine Fraktion mit Identifikationspotential verwandelt.

2.3.12 Die Darstellung des neuen Zombies als Teil einer Masse

Die cineastische Darstellung des klassischen Zombies als Massenwesen kann auf seine physische und kognitive Benachteiligung gegenüber seiner Beute, dem Menschen, zurückgeführt werden. Die Figur entspringt einer Kultur der Revolution der späten sechziger Jahre und wird zum Sinnbild für die Kraft der Masse in Bezug auf die Veränderung eines herrschenden Systems stilisiert. Die Schwäche des auf sich allein gestellten Agenten ist dabei integraler Bestandteil des Solidarisierungsvorganges. Die Organisationsform des neuen Zombies als Jagdmeute stellt die logische Konsequenz aus den Veränderungen und evolutionären Schritten dar, mit denen die Interpretation der Figur ins 21. Jahrhundert transportiert wird. Warum sollte der neue Zombie sich zu einer Masse zusammenschließen und sich dadurch deren Duktus beugen, wenn er über das Vermögen verfügt, in einer lose organisierten und weniger vereinnahmenden Form seine Triebe befriedigen zu können? Warum sollte er sich einer Situation aussetzen, seine Beute mit vielen anderen teilen zu müssen oder aufgrund der unübersichtlichen Anzahl an Agenten gar keine Gelegenheit dazu zu bekommen, seinem Opfer während dessen Ablebens nahe zu sein und die Befriedigung seines Tötungstriebes aus zweiter Hand zu erfahren?

Obwohl die Jagdmeute als die bevorzugte Darstellungsform für die Organisation des neuen Zombies genannt werden kann, soll an dieser Stelle erwähnt werden, dass beim Sichten des filmischen Materials eine Abweichung festgestellt werden konnte. Die Werke *Dawn of the Dead*¹³¹ (Remake) und *28 Weeks later*¹³² halten trotz der Tatsache, dass die auftauchenden Zombies dem neuen Zweig zuzuordnen sind, an der tradierten Form des Massenauftretens fest. Diese Art der Darstellung, ein simples Ersetzen von trägen und schwachen Zombies durch starke und agile, negiert das Wesen des neuen Zombies. Die Organisationsform der Meute, die auf die zunehmende Individualisierung der Figur zurückzuführen ist, wird dabei zugunsten einer für den Rezipienten

¹³¹ Gunn/Snyder (2004). *Dawn of the Dead*.

¹³² Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

gewohnten Organisationsform ignoriert. Eine Darstellung des neuen Zombies als Wesen der Masse muss folglich kritisch betrachtet werden, da sie sich dem neu entstandenen narrativen und allegorischen Potential der Figur verweigert.

3. (Über)Leben in der Apokalypse: Der Mensch im Zombiefilm

Dieser Teil der Arbeit setzt sich mit dem zweiten für den Zombiefilm elementaren Bestandteil auseinander: dem Menschen. Wie verhält sich das Individuum im Zombiefilm nach dem Fall der Gesellschaft? Welche Strategien werden angewandt, um ein Überleben innerhalb des postapokalyptischen Szenarios zu gewährleisten? Muss der Mensch seinen ethischen Grundsätzen vollständig entsagen und zum Monster werden, damit er gegen die Bestie Zombie bestehen kann? Wie konstituiert sich das Verhältnis zwischen Überlebenden verschiedener Fraktionen? Um die gesellschaftliche Ausnahmesituation und die Folgen für das Individuum, die durch eine Zombiepandemie ausgelöst wird, zu skizzieren, werden die real existierenden Szenarios einer Epidemie¹³³ und einer Pandemie¹³⁴ herangezogen. Das pandemische Auftauchen von Krankheiten wie der Pest, Pocken, Cholera oder der Grippe, resultiert historisch gesehen häufig in einer Ausnahmesituation, die im schlimmsten Fall zu einem temporären Zusammenbruch eines bestehenden gesellschaftlichen Systems führen kann. Wie die Geschichte der Menschheit ist auch die cineastische Inszenierung des Zombies eng mit dem Topos von Krankheit und Infektion verbunden. Das Naheverhältnis zwischen dem Zombie und dem Virus wird dadurch verstärkt, dass ein Virus beim neuen Zombiefilm oftmals der Auslöser für die Metamorphose vom Individuum hin zur geistlosen Bestie fungiert. Das Ausbrechen einer Zombieseuche kann als Allegorie für die virale Infiltrierung und somit den Angriff auf eine Gesellschaft interpretiert werden. Diese Annahme wird durch die Betrachtung des Vermehrungsverhaltens und der Eigenschaften und Wirkung des Zombies gestützt. Durch die Penetration der

¹³³ Vgl. Grosche, G./Riedel, K./Teichert, S. (2005). *Seuchen in der Stadt. Medizinhistorische Betrachtungen*. Reinbek: Lau. S. 7.

¹³⁴ Vgl. ebda. S. 7.

körperlichen Integrität des Individuums vermag es der Zombie, sich schnell zu vermehren. Er hält sich nicht damit auf, einen passenden Partner zu finden und diesen zum Zweck der Fortpflanzung zu umwerben, sondern agiert als autarke Einheit. Weit abseits einer symbiotischen Beziehung missbraucht er in parasitärer Manier die menschliche Spezies, um das Wachsen der Seinen zu gewährleisten. Dabei nimmt der Zombie keine Rücksicht auf eventuelle Folgen, die die Gegenwehr seines Gegenübers für ihn bedeutet. Er taktiert nicht sondern bemächtigt sich seines Opfers durch Gewalt, da ihn seine Triebe dazu zwingen. Ebenso kümmert er sich nicht um seine „Nachkommen“, die von der ersten Sekunde ihrer Existenz an mit exakt denselben Fertigkeiten wie ihr biologischer Erzeuger ausgestattet sind. Diese Spezifika sind dafür verantwortlich, dass der Zombie über das Potential verfügt, sich als pandemische Gefahr für die Menschheit zu etablieren.

3.1 Die Phase des gesellschaftlichen Zusammenbruchs

Ein System demonstriert sein Handlungsvermögen und seine Stabilität dadurch, dass es fähig ist, interne Bedingungen zu strukturieren und bei Bedarf Bereiche zu separieren. Tritt eine Krankheit in pandemischer Form auf, hat dies Konsequenzen: Die Kranken werden von den Gesunden getrennt, jedes potentiell infizierte Individuum wird in einen Quarantänebereich verlegt, um dessen Gesundheitsstatus zu eruieren und es medizinisch zu versorgen. Dieses Vorgehen hat die Bildung von neuen Fraktionen, die der Kranken und die der Gesunden, zur Folge. Diese Trennung dient sowohl der Eindämmung des Krankheitserregers und somit dem Schutz der gesunden Individuen, als auch einer effizienten Behandlung einer großen Menge von Kranken. Übersteigt die Aufrechterhaltung der Trennung die Kräfte des Systems, konstituiert sich die Krankheit als akute Gefahr für selbiges. Die Gefahr einer tödlichen, nicht kontaminierten Seuche und das Versagen der staatlichen Instanz können panikartige Reaktionen innerhalb der Bevölkerung zur Folge haben. Canetti beschreibt das Verhalten des Individuums in einer derartigen Situation wie folgt:

„Das Element der Ansteckung, das in der Epidemie von solcher Wichtigkeit ist, hat die Wirkung, dass die Menschen sich voneinander absondern. Das sicherste ist, niemand zu nahe zu kommen, denn er könnte die Ansteckung schon in sich haben. [...] Das Einhalten von Distanz wird zur letzten Hoffnung. Die Aussicht auf Leben, das Leben selbst drückt sich sozusagen in der Distanz zu den Kranken aus. Die Verseuchten formen sich allmählich zu einer toten Masse um – die Unverseuchten halten sich von jedermann, oft auch ihrem nächsten Angehörigen, ihren Eltern, ihren Gatten, ihren Kindern fern. Es ist merkwürdig, wie die Hoffnung, zu überleben, den Menschen, hier zu einem Einzelnen macht, ihm gegenüber die Masse aller Opfer.“¹³⁵

Der von Canetti beschriebene Impuls bezüglich einer temporären Isolation kann auch beim Zombiefilm lokalisiert werden.

Die Darstellung der chaotischen Umstände beim Ausbruch der Zombieseuche und den Drang der Protagonisten, der drohenden Gefahr ohne Rücksichtnahme auf ein moralisches Agieren zu entkommen, dient als Ausgangssituation für viele Genreproduktionen. Als Beispiel können folgende Filme angeführt werden:

1. Bei *Dawn of the Dead*¹³⁶ läuft die Protagonistin Ana unmittelbar nach der Attacke ihres zombiefizierten Mannes aus ihrem Haus und flieht in ihrem Auto. Der Angriff und die chaotische Situation in ihrem Wohngebiet, wo sich die Seuche rasant ausbreitet, führen dazu, dass sie in Panik verfällt. Entgegen ethischer Konventionen ignoriert sie Hilfesuche anderer Personen und fokussiert sich ausschließlich auf ihr individuelles Überleben.
2. Bei *28 Weeks later*¹³⁷ hat sich der Protagonist Don gemeinsam mit seiner Frau und ein paar Überlebenden in einem Haus verbarrikadiert. Als der Rückzugsort von Zombies gestürmt wird, läuft das Ehepaar in ein Zimmer, dicht gefolgt von einem Infizierten, der ihnen nach dem Leben trachtet. Diese Ausnahmesituation veranlasst den Protagonisten dazu, seiner Frau nicht zu helfen, sondern während

¹³⁵ Canetti (1960). *Masse und Macht*. S. 325.

¹³⁶ Gunn/Snyder (2004). *Dawn of the Dead*.

¹³⁷ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

seiner Flucht die Türe zum nächsten Raum hinter sich zu verschließen. Durch sein Agieren entkommt er der Gefahr temporär, liefert seine Frau dadurch einem grausamen Schicksal aus. Er stellt die Wichtigkeit seiner emotionalen Beziehung zu ihr zugunsten seines Überlebens in den Hintergrund. Parallel dazu flüchtet ein anderes Ehepaar der Gruppe in die Scheune neben dem Haus. Um seiner Frau die Möglichkeit zu geben, die Leiter zum Heuboden zu erklimmen und sich in Sicherheit zu bringen, stemmt sich ihr Gatte im Wissen, dass er sein Leben für sie opfert, gegen die Eingangstüre. Er vermag es nicht, die Aggressoren lange zurückzuhalten und wird von ihnen getötet. Seine Frau hält kurz inne, als sie Zeugin der Gewalttat wird. Dieser kurze Moment des Zögerns wird von den Zombies dazu genutzt, sie zu erreichen und zu töten. Das nicht auf das eigene Überleben fokussierte Agieren des Mannes resultiert in dieser Szene darin, dass beide von den Angreifern getötet werden.

Anhand dieser Beispiele kann gezeigt werden, dass die Phase des Umbruchs von einer durchwegs chaotischen und Tendenz und einem egozentrisch konnotierten Verhalten gekennzeichnet ist. Das eigene Überleben wird zur obersten Prämisse erhoben.

3.2 Die Phase der Gruppenbildung

Entgegen der Aussage Canettis (vgl. Kap. 3.1) nimmt die Phase der Flucht und der Isolation beim Zombiefilm eine kurze Zeitspanne ein. Ab dem Punkt, an dem das Individuum mit keiner unmittelbaren Bedrohung des eigenen Lebens konfrontiert ist, ist es bereit, sich mit anderen Überlebenden zu einer Gruppe zusammenzuschließen. Bezugnehmend auf die weiter oben im Text genannten Filmbeispiele (vgl. Kap. 3.1) kann angeführt werden, dass die beiden erwähnten Protagonisten nicht lange im Stadium der Isolation verharren. Ana schließt sich unmittelbar nach ihrer Flucht mit anderen Überlebenden zu einer Gruppe zusammen und auch Don wird im Anschluss an die Ereignisse des Prologes als Mitglied einer Fraktion dargestellt. Aus diesen Beispielen ergibt sich die Frage, warum eine Gruppenbildung bereits kurz nach der Phase der Isolation erfolgt? Während des Ausnahmezustandes birgt jede Begegnung mit

einem Mitmenschen potentielle Gefahr. Dieser könnte als Träger der Infektion fungieren, oder sich gegenüber dem Individuum durch seinen Überlebensdrang als Bedrohung konstituieren. Welche Bedürfnisse führen dazu, dass das Individuum in Anbetracht dieser gefährlichen Optionen nach der Bildung einer Gruppe strebt? Als Primärziel bei der Gruppenbildung im Zombiefilm kann die Verbesserung der Überlebenschancen genannt werden. Der Zusammenschluss mit anderen Individuen erhöht die Wahrscheinlichkeit, sich gegenüber hostilen Einflüssen von außen durchzusetzen. Der Einzelne ist nicht mehr mit der Problematik konfrontiert, alle für ein Überleben notwendigen Tätigkeiten selbst zu verrichten, da Aufgaben zwischen den Mitgliedern verteilt werden können. In diesem Stadium kann eine Gruppe als eine Ansammlung von nicht infizierten Individuen, deren Kollektivität das Resultat des Überlebenswillens des Einzelnen darstellt, beschrieben werden.

3.3 Emotionalität im Zombiefilm

Ein zusätzlicher Faktor für den Zusammenschluss von Individuen zu einer Gruppe stellt das menschliche Grundbedürfnis nach emotionaler Bindung dar. Eine bereits vor dem Ausbruch der Zombieseuche bestehende Beziehung zwischen den Mitgliedern ist keine Voraussetzung für die Bildung, wie man beispielsweise bei *28 Days later*¹³⁸ oder *Zombieland*¹³⁹ erkennen kann. Durch die chaotischen Bedingungen während des gesellschaftlichen Kollapses nimmt die Wahrscheinlichkeit zu, dass sich ein Großteil des ursprünglichen sozialen Umfeldes eines Individuums nicht innerhalb eines neu gebildeten Kollektives befindet. Als Resultat von räumlicher Nähe muss sich nicht zwingend eine qualitative soziale Bindung zu den anderen Mitgliedern der neu entstandenen Gruppe einstellen. Eine fehlende Konnektivität und die daraus resultierenden emotionalen Defizite verstärken den Wunsch des Individuums nach der gewohnten sozialen Umgebung. Dieser Umstand wird genreintern häufig dazu genutzt, die Gruppe durch das Auftauchen einer Person, die mit einem Gruppenmitglied vor dem Zusammenbruch der Gesellschaft eine positive emotionale Bindung hatte, in Gefahr zu

¹³⁸ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

¹³⁹ Reese, R./Fleischer, R. (Drehbuch/Regie). (2009). *Zombieland*. USA: Columbia Pictures/Relativity Media. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2010. 84 Min.

bringen oder sich Risiken auszusetzen, diese aus einer Notlage zu befreien. Der Faktor der bestehenden Beziehung führt dazu, dass das Gruppenmitglied sich bei der Begegnung unvorsichtig verhält und eventuell vorhandene Zeichen einer Infektion oder anderweitiger Gefahren ignoriert oder nicht umgehend als solche wahrnimmt. Till Bastian erläutert in seinem Werk *Die lautlosen Gegner*¹⁴⁰ die Gründe dieses nicht durchdachten Agierens:

*„Das Problem, vor dem wir heute stehen, wenn wir uns mit Infektionen und Seuchen im globalen Maßstab auseinandersetzen müssen, liegt nicht zuletzt darin, dass diese unsere mitmenschliche Solidarität [...] nur eine emotional begrenzte Reichweite besitzt. Für die meisten Menschen hat das Überleben «bevorzugter» Menschen – ihr eigenes, das ihrer Familie und ihrer Freunde [...] größere Bedeutung als das der übrigen Menschheit.“*¹⁴¹

Dieses Zitat verdeutlicht, dass das Vorgehen des Gruppenmitgliedes nicht durch rationelles Denken, sondern durch die Befriedigung von emotionalen Bedürfnissen motiviert ist. Ein solches Handeln ist im Zombiefilm überwiegend mit negativen Konsequenzen für die Gruppe verbunden. Ein Beispiel für eine derartige Situation kann beim Film *28 Weeks later*¹⁴² verortet werden. Die beiden jugendlichen Protagonisten, Tammy und Andy verlassen den sicheren Bereich innerhalb Londons, den die Regierungsfraktion geschaffen hat, und kehren zu ihrem Haus zurück, das sich innerhalb der als kontaminiert deklarierten Zone befindet. Sie durchsuchen ihr ehemaliges Habitat und finden im Dachboden ihre Mutter vor. Dieses Aufeinandertreffen präsentiert sich als unverhofft, da der Prolog des Films nahelegt (vgl. Kap. 3.1), dass diese, vom Vater im Stich gelassen, von Zombies getötet wurde. Umgehend wird luzid, dass die Figur der Mutter eine potentielle Gefahrenquelle darstellt. Sie wirkt körperlich verwahrlost und geistig verwirrt. Ihr Zustand kann den traumatischen Erfahrungen zuzuschreiben sein, die sie seit Ausbruch der Zombieplage erfahren hat. Ebenso könnten die ersten Manifestationen einer Infektion mit dem Virus der Grund für das Verhalten sein, das die Figur zeigt. Der Faktor der Ungewissheit wird

¹⁴⁰ Bastian, T. (2001). *Die lautlosen Gegner. Seuchen gefährden unsere Zukunft*. Zürich: Pendo.

¹⁴¹ Ebda. S. 205.

¹⁴² Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

in dieser Szene bewusst eingesetzt, um Spannung zu erzeugen. Im weiteren Verlauf des Films werden die Kinder gemeinsam mit ihrer Mutter vom Militär in die sichere Zone zurückgebracht. Dort wird sie von Wissenschaftlern eingehend untersucht, da diese vermuten, dass sie aufgrund einer genetischen Mutation eine Immunität gegenüber dem Virus aufweisen könnte. Um die Sicherung des Fraktionsgebietes zu gewährleisten, wird sie an ihr Krankenbett gefesselt. Ihr Ehemann verschafft sich, getrieben von Schuldgefühlen und dem Wunsch, seine tot geglaubte Frau wiederzusehen, trotz der Quarantänebedingungen Zugang zu ihr. Don bittet seine Frau um Vergebung, welche sie ihm gewährt und küsst sie anschließend. Diese Geste der Absolution markiert den Beginn des Ausbruches der Zombieseuche innerhalb der Grenzen der Regierungsfraktion. Don, der nicht mit der Immunität seiner Gattin ausgestattet ist, infiziert sich mit dem Virus und verwandelt sich umgehend in eine reißende Bestie vom Typ des neuen Zombies. Er bildet die Keimzelle für den Ausbruch der Infektion und der damit einhergehenden Zerstörung der sicheren Zone und des Zerfalls der Fraktion. Anhand der beschriebenen Filmsequenz wird ersichtlich, dass die Befriedigung von emotionalen Bedürfnissen die Vorgänge initiiert, welche in weiterer Folge für die Infiltration der Fraktion durch das Virus verantwortlich sind. Am Anfang steht die Rückkehr der beiden Kinder zu ihrem ehemaligen Heim. Diese Entscheidung treffen sie aus dem Bedürfnis heraus, emotional bedeutsame Gegenstände aus ihrem Leben vor der Katastrophe in ihren Besitz zu bringen. Als der Sohn im Zuge dieser Suche seine Mutter findet, wendet er sich trotz ihres verdächtigen Äußeren nicht zur Flucht. Er folgt, die Anzeichen von Gefahr ignorierend, dem Bedürfnis, seine Mutter in die Arme zu schließen. In weiterer Folge setzt sich die Fraktion der Gesunden einem Risiko aus, indem sie die Mutter in das von ihr kontrollierte Gebiet überführt. Dieses Agieren ist nicht mit der Befriedigung eines emotionalen Bedürfnisses gekoppelt, sondern dem Bestreben, ein Heilmittel gegen das Virus aus dem Blut der Mutter zu entwickeln. Der Pragmatismus dieses Vorgehens wird durch die Tatsache untermauert, dass sie von den übrigen Mitgliedern der Fraktion isoliert wird, um die Chancen eines Ausbruchs der Krankheit innerhalb des Kollektivs zu minimieren. Die getroffenen Sicherheitsmaßnahmen werden ob der Schuldgefühle seitens ihres Gatten ignoriert. Die Befriedigung seiner emotionalen Bedürfnisse führt zum Ausbruch der Zombieepidemie.

3.4 Moralisches Verhalten im Zombiefilm

Neben der Gefahr, die die Beeinflussung von Emotionen bei der Entscheidungsfindung im Zombiefilm birgt, kann sich ein Handeln, das nach den Maßstäben der präapokalyptischen Gesellschaft als moralischer Usus eingestuft werden kann, innerhalb der veränderten Umstände als fatal erweisen.

Frank Neumann beschreibt die ambivalente Stellung von Emotionalität und moralisch korrektem Handeln im Zombiefilm folgendermaßen:

„Die Logik des Zombiefilms impliziert stärker als in jedem anderen Genre, dass Zögern – und besonders: Skrupel bei der Gewaltanwendung – tödliche, vielleicht sogar in globalem Sinne verheerende Folgen zeitigt. Wiederholt und eindringlich wird veranschaulicht, dass sich Zweifel und analytisches Innehalten als sichere Tickets in die Arme hungriger Leichen erweisen. [...] Dem Verderben anheim fällt, wer in irrationaler Hoffnung handelt.[...] Wir werden in eine negativ umgedeutete Welt geführt, in der allenfalls präzise Schüsse und kalte militärische Logik Rettung verheißen, Liebe und Gnade jedoch die endgültige Katastrophe herbeiführen werden.“¹⁴³

Ist der Zombiefilm ein Genre, bei dem moralisches Handeln und Emotionen als ausschließlich negativ konnotierter Ballast im Kampf um ein Überleben fungieren? Befürwortet der Zombiefilm ein ausschließlich auf den Zweck des Überlebens ausgerichtetes, egoistisches Agieren, ungeachtet etwaiger moralischer Verfehlungen? Der Aussage von Neumann steht die Tatsache gegenüber, dass das Vermögen, Emotionen zu empfinden und dadurch qualitative zwischenmenschliche Bindungen auszubilden ein wichtiger Indikator für ein längerfristiges Überleben innerhalb einer hostilen Umgebung darstellt.¹⁴⁴ Eine qualitativ hochwertige Beziehung zwischen den Mitgliedern einer Gruppe resultiert in einer Verstärkung der Gruppenkohärenz, die weit über die Bindung einer Zweckgemeinschaft hinausgeht. Individuelle Defizite können durch die Fähigkeiten anderer Mitglieder ausgeglichen werden. Krankheit, Entkräftung

¹⁴³ Neumann. *Leichen im Keller, Untote auf der Strasse*. In Fürst/Krautkrämer/Wiemer (Hg.) (2010). *Untod*. S. 82.

¹⁴⁴ Vgl. Bastian (2001). *Die lautlosen Gegner*. S. 203-204.

oder Verletzungen bedeuten nicht den unbedingten Ausschluss, wie es bei einer reinen Zweckgemeinschaft der Fall ist. Neben dieser Kohärenzstiftenden Funktion stellen Emotionen auch in Bezug auf die eigene Menschlichkeit einen wichtigen Indikator dar. Konfrontiert mit dem totalen gesellschaftlichen Zusammenbruch wird das Individuum gezwungen, Entscheidungen zu treffen, die weder den ethischen Standards der ehemaligen Gesellschaft noch dessen persönlicher moralischer Einstellung entsprechen. Ab welchem Punkt beginnt die Moral zugunsten einer Maximierung der Überlebenschancen in den Hintergrund zu treten? Stellt das nackte Überleben als morallose und egoistische Bestie nicht einfach eine andere Form der Zombifizierung dar?

Als deutliche Abgrenzung zwischen Mensch und Bestie kann die individuelle Identität genannt werden. Je dominierender sich die zum Überleben nötigen Faktoren auf das Individuum auswirken, desto mehr Anstrengung muss es unternehmen, um an seiner Identität festzuhalten und sich einer Fremdbestimmung zu entziehen. Einer apokalyptischen Situation ausgesetzt, ist das Festhalten an der Menschlichkeit, auch wenn es sich situationsbedingt nicht als vorteilhaft erweist, dem Erhalt der Identität zuträglich. Die aus freien Stücken getroffene Entscheidung, moralisch richtig zu agieren bedeutet, dass das Individuum über Handlungsmacht verfügt und nicht als objektiviertes Subjekt der äußeren Bedingungen existiert. Moralisch Handeln, ungeachtet der dadurch entstehenden Nachteile, kann als Bestätigung der eigenen Identität und eine aktive Abgrenzung zum Monster verstanden werden. Die filmische Umsetzung dieser Thematik lässt sich in einer Szene des Films *Dawn of the Dead*¹⁴⁵ finden: Eine Gruppe von Überlebenden hat sich in einem Einkaufszentrum vor den Zombiemassen verschanzt. Die Transparente, die sie am Dach des Gebäudes positioniert haben, um potentielle Helfer auf sich aufmerksam zu machen, zeigen den Schriftzug „Alive Inside“. Der Inhalt der Nachricht weist darauf hin, dass sich in diesem Gebäude noch Überlebende befinden, die auf Hilfe warten. Gleichzeitig rekurriert der Schriftzug auf die Wichtigkeit einer erhaltenen Identität, die die Gruppe sowohl von den Zombies, als auch von denjenigen Individuen unterscheidet, die ihrer Menschlichkeit entsagt haben.

¹⁴⁵ Gunn/Snyder (2004). *Dawn of the Dead*.

3.5 Der Mensch als Monster

Die Sichtung des filmischen Materials machte luzid, dass die Antagonisten innerhalb der Genreproduktionen ab 2002 überwiegend in Gestalt zweier Fraktionen dargestellt werden: Die der Zombies und die der menschlichen Überlebenden. Entgegen der Annahme, dass sich ein kooperatives Verhältnis zwischen den verschiedenen Gruppen von Überlebenden positiv auf deren Überlebenschancen auswirkt und folgend von diesen angestrebt wird, besteht zwischen ihnen oftmals ein hostiles Verhältnis. Bei der Darstellung der antagonistischen menschlichen Fraktionen kann eine grundlegende Tendenz, Regierungen, Konzerne oder Armeen in dieser Rolle zu inszenieren, festgestellt werden. Bei einem überwiegenden Teil des gesichteten filmischen Materials, genauer *28 Weeks later*¹⁴⁶, *28 Days later*¹⁴⁷, *Land of the Dead*¹⁴⁸, *The Crazies*¹⁴⁹, *Resident Evil*¹⁵⁰, *Dawn of the Dead*¹⁵¹ und der Mini-Serie *Dead Set*¹⁵² kann konstatiert werden, dass genannte Institutionen in ihrer Gesamtheit oder von einer kleinen Gruppe vertreten, die Rolle des Widersachers einnehmen. Die Darstellung dieser Fraktionen lassen Gemeinsamkeiten erkennen. Ein starrer hierarchischer Aufbau, eine klar definierte Befehlskette, das Zeigen von Zugehörigkeit durch eine Uniform oder den „schwarzen Anzug“ können als solche gelten. Diese Voraussetzungen führen zu Uniformität, totalitären Tendenzen und der Entindividualisierung der einzelnen Agenten. Beleuchtet man beispielsweise die brutalen Maßnahmen der Mitglieder des Militärs bei *28 Weeks later*¹⁵³ gegenüber der Zivilbevölkerung stellt sich die Frage, ob diese Gruppierung die Grenze vom Menschen zum Monster nicht bereits überschritten hat? Durch Stellung innerhalb der militärischen Befehlskette werden die einfachen Soldaten von der Verantwortung für ihre Taten entbunden, da sie „nur“ die Befehle einer ihnen übergeordneten Instanz befolgen. Diese leitende Instanz ist nicht mit der Durchführung der Anweisungen betraut. Diese Entkopplung von Handlung und

¹⁴⁶ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

¹⁴⁷ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

¹⁴⁸ Romero (2005). *Land of the Dead*.

¹⁴⁹ Kosar/Eisner (2010). *The Crazies*.

¹⁵⁰ Anderson, P. W. (Drehbuch/Regie). (2002). *Resident Evil*. UK [u.a.]: Constantin Film/New Legacy Pictures. Fassung: DVD. Constantin Film 2010. 96 Min.

¹⁵¹ Gunn/Snyder (2004). *Dawn of the Dead*.

¹⁵² Brooker, C./Demange, Y. (Drehbuch/Regie). (2008). *Dead Set*. UK: Zeppotron. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2012. 143 Min.

¹⁵³ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

Konfrontation schafft einen unbesetzten Raum von dem aus die monströse Komponente der Fraktion seinen Ausgang nimmt. Der Film zeigt ein vom Menschen geschaffenes System, das eine ethische Problematik bezüglich eines martialischen Vorgehens bereits im Vorfeld auf ein Minimum reduziert, eine durchdachte und institutionalisierte Methode, Individuen in Monster zu verwandeln, um dem Schrecken der Zombieinvasion entgegenzutreten. Folglich können zwei Typen von Monstern lokalisiert werden: Zum einen der neue Zombie, zum anderen diejenigen Individuen, die sich durch Fremdbestimmung, die Unterdrückung von Emotionen und ihre Grausamkeit weit von ihrer Menschlichkeit entfernt haben. Der Zombie hingegen präsentiert sich als Sklave seiner ihn gänzlich beherrschenden Triebe. Er hat keine Möglichkeit zu einer Reflexion seiner Taten und ist demzufolge unfähig, seine Handlungen zu bewerten und einer kritischen Analyse zu unterziehen. Ein Individuum hingegen verfügt grundlegend über das Vermögen, sein Agieren nach ethischen Parametern zu beurteilen. Das Ignorieren oder Negieren selbiger stellt somit eine Entscheidung dar, die in vollem Bewusstsein getroffen wird. Dies bedeutet, dass sich das Individuum, im Gegensatz zum Zombie, entscheiden kann ob es die Schwelle hin zum Monströsen überschreitet oder nicht. Von diesem Standpunkt aus präsentiert sich der Mensch im direkten Vergleich mit dem Zombie als das „schlimmere Monster“, weil er sich durch einen bewussten Akt dazu entscheidet, seiner Menschlichkeit zu entsagen. Die allegorische Ähnlichkeit zwischen dem triebgesteuerten Zombie und dem von einer zentralen Instanz gelenkten Mitglied genannter Fraktionen verweist einmal mehr auf das Naheverhältnis zwischen dem Zombie und dem „Monster Mensch“.

Die in diesem Kapitel gewonnenen Erkenntnisse führen zu Fragen hinsichtlich der Auslegung eines moralisch oder emotional konnotierten Verhaltens beim Zombiefilm, das oftmals den Tod einer Figur zur Folge hat. Lässt sich daraus ableiten, dass Figuren, die sich durch amoralisches Verhalten und Egozentrik definieren, eine höhere Überlebenschance haben? Sind Emotionen und Mitgefühl trotz ihrer Wichtigkeit bezüglich Identität und Zusammenhalt im Zombiefilm durchwegs negativ besetzt oder stellt diese Annahme lediglich eine oberflächliche Interpretation dar? Die Darstellung von verschiedenen menschlichen Gruppierungen, die angesichts der prekären Gesamtsituation und einem gemeinsamen Gegner nicht fähig zu einer Kooperation sind,

sondern eine zusätzliche Ausdünnung der Kräfte durch ein gegenseitiges Bekämpfen forcieren, wirft die Frage auf: Ist das Genre als ein kultur- und gesellschaftspessimistisches zu deklarieren? Zur Beantwortung dieser beiden Fragen wird im nächsten Kapitel sowohl die Darstellung der Protagonisten und der menschlichen Antagonisten einer Analyse unterzogen.

4. Filmanalyse

An dieser Stelle wird der Versuch unternommen, die im vorhergehenden Kapitel erarbeiteten Fragen anhand der Analyse von drei Filmen zu verifizieren oder falsifizieren. Zu diesem Zweck werden die Protagonisten von ausgewählten Zombiefilmen hinsichtlich eines Festhaltens an moralischen Grundsätzen untersucht. Ergeben sich für die Figuren längerfristige Vorteile daraus, ehemals geltende moralische Standards aufrecht zu erhalten, oder kann ein Überleben nur durch ein kompromisslos, egozentrisches Agieren gewährleistet werden? Parallel dazu wird die Darstellung der antagonistischen menschlichen Fraktionen untersucht. Die Ergebnisse dieser Analyse werden dazu herangezogen, die Frage zu klären, ob der Zombiefilm als ein Genre eingestuft werden kann, welcher den Erhalt von moralischen Grenzen grundlegend befürwortet oder nicht, sowie zu klären, ob das Genre Emotionen als Ballast im Kampf um ein Überleben darstellt. Weiters soll ermittelt werden, ob das Genre als ein gesellschafts- und kulturpessimistisches eingestuft werden kann. Die Auswahl der analysierten Filme wurde im Hinblick darauf getätigt, ein möglichst breites Feld der gängigen Konzepte innerhalb des Genres ab 2002 abzudecken. Das filmische Material lässt sich in drei Kategorien unterteilen:

1. **Zombiekomödien:** Filme, die sich humoristisch mit der Zombiethematik auseinandersetzen, werden aufgrund der veränderten Rahmenbedingungen, die sich aus dem Genrewechsel von Horror hin zur Komödie ergeben, in einer eigenen Kategorie zusammengefasst. Symptomatisch für diese Kategorie ist ein Protagonist, dem es durch den Ausnahmezustand gelingt, persönliche Probleme zu überwinden, die bereits vor dem Auftauchen der Zombies lokalisiert werden

können. In dieser Kategorie gesichtetes Material: *Zombieland*¹⁵⁴, *Juan of the Dead*¹⁵⁵ (orig. *Juan de los Muertos*), *Shaun of the Dead*¹⁵⁶. Stellvertretend für diese Kategorie wird der Film *Shaun of the Dead*¹⁵⁷ analysiert. Die Wahl ist dadurch begründet, dass dieses Werk sich neben den angeführten Kriterien mit der allegorischen Komponente des Zombies im Hinblick auf negativ konnotierte repetitive Vorgänge des Menschen des 21. Jahrhunderts auseinandersetzt.

2. Der Protagonist als Antihelden-Archetypus: Der Protagonist verfügt über wenig für den Überlebenskampf relevante Fähigkeiten. Diese Kategorie thematisiert das Verhalten des „Durchschnittsbürgers“ angesichts des Zusammenbruchs der Gesellschaft. Symptomatisch für dieses Kapitel ist die Darstellung eines Hauptdarstellers, der einerseits durch seine Schwächen, andererseits durch seine moralische Standfestigkeit und der Befähigung hinsichtlich eines empathischen Vermögens bestimmt wird. Am Ende des Films schafft er es, seine Schwächen zu überwinden. Diese Ausgangssituation deckt sich mit jener der Zombiekomödie, muss aber aufgrund der unterschiedlichen Genres gesondert behandelt werden. In dieser Kategorie gesichtetes Material: *Dawn of the Dead*¹⁵⁸, *Rammbock*¹⁵⁹, *Dead Set*¹⁶⁰, *[REC]*¹⁶¹, *28 Days later*¹⁶². Stellvertretend für diese Kategorie wird der Film *28 Days later*¹⁶³ analysiert. Diese Wahl ist durch die ausdifferenzierte Darstellung des Verhaltens und der Entwicklung des Protagonisten begründet.

3. Der Protagonist als Helden-Archetypus: Der Protagonist ist vor dem Ausbruch der Zombieseuche Mitglied der Fraktion, die sich im Zuge der neuen

¹⁵⁴ Protosevich/Fleischer (2009). *Zombieland*.

¹⁵⁵ Brugués, A. (Drehbuch/Regie). (2011). *Juan of the Dead* (orig. *Juan de los Muertos*). ESP [u.a.]: Producciones de la 5ta Avenida/La Zanco Producciones. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2012. 92 Min.

¹⁵⁶ Pegg/Wright (2004). *Shaun of the Dead*.

¹⁵⁷ Ebda.

¹⁵⁸ Gunn/Snyder (2004). *Dawn of the Dead*.

¹⁵⁹ Hessler, B./Kren, M. (Drehbuch/Regie). (2010). *Rammbock*. D: Filmgalerie 451/Moneypenny Filmproduktion. Fassung: DVD. Filmgalerie 451 2010. 61 Min.

¹⁶⁰ Brooker/Denamge (2008). *Dead Set*.

¹⁶¹ Plaza, P. [u.a.]/Balagueró, J. (Drehbuch/Regie). (2007). *[REC]*. ESP: Castelao Productions/Filmax International. Fassung: DVD. 3L 2010. 78 Min.

¹⁶² Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

¹⁶³ Ebda.

Situation als potentieller Antagonist etablieren kann. Aufgrund seines Berufes, beispielsweise Soldat oder Polizist, verfügt er über für den Überlebenskampf relevante Fähigkeiten und Führungsqualitäten. Häufig ergibt sich durch den Beruf und die daran geknüpfte Zugehörigkeit und Loyalität zur Fraktion ein Spannungsfeld. Der Protagonist ist mit der Frage konfrontiert, ob er seiner Pflicht gegenüber den übergeordneten Instanzen nachkommt und dabei eventuell seine ethischen und moralischen Grundsätze verletzt, oder sich als Individuum konstituiert, das sich von der Stellung als Befehlsempfänger löst. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass sich das Loslösen des Protagonisten nicht immer als aktive Entscheidung präsentiert. Ein alternatives Szenario positioniert die Figur trotz seiner eigentlichen Zugehörigkeit als Feind der Fraktion. Die Figur ist somit einer dreifachen Belastung ausgesetzt. Neben der Gefahr, die von Zombies und Regierungstruppen droht, muss er sich den emotionalen Folgen stellen, die der Verrat seiner ehemaligen Fraktion auslöst. In dieser Kategorie gesichtetes Material: *Survival of the Dead*¹⁶⁴, *Land of the Dead*¹⁶⁵, *28 Weeks later*¹⁶⁶, *Resident Evil*¹⁶⁷, *The Walking Dead*¹⁶⁸, *The Crazies*¹⁶⁹. Stellvertretend für diese Kategorie wird der Film *The Crazies*¹⁷⁰ analysiert, da er die in den Kriterien angeführte dreifache Belastung des Protagonisten am eindringlichsten darstellt.

4.1 Shaun of the Dead

4.1.1 Inhalt

In der Anfangsszene, die in einem Pub namens Winchester spielt, führen die Protagonisten Liz und Shaun ein Gespräch über ihre Beziehung. Liz wünscht sich, dass Shaun sich mehr für die Partnerschaft engagiert, gemeinsam mit ihr neue Aktivitäten

¹⁶⁴ Romero (2009). *Survival of the Dead*.

¹⁶⁵ Romero (2005). *Land of the Dead*.

¹⁶⁶ Joffé/Fresnadillo (2007). *28 Weeks later*.

¹⁶⁷ Anderson (2002). *Resident Evil*.

¹⁶⁸ Darabont/Dickerson (2010). *The Walking Dead*.

¹⁶⁹ Kosar/Eisner (2010). *The Crazies*.

¹⁷⁰ Ebda.

ausprobiert und weniger Zeit mit seinem besten Freund und Mitbewohner Ed verbringt. Ein befreundetes Pärchen, David und Di, die bei ihnen am Tisch sitzen, unterstützen Liz und üben zusätzlichen Druck auf Shaun aus. Dieser verspricht seiner Freundin, sie am nächsten Tag in ein teures Restaurant auszuführen. Nach der Rückkehr in sein Haus wird er in ein Gespräch mit dem gemeinsamen Mitbewohner Pete verwickelt. Dieser beschwert sich darüber, dass Ed sich, obwohl er arbeitslos ist und über genügend Zeit verfügt, nicht an der Reinigung des Hauses beteiligt, unregelmäßig seine Miete überweist, Drogen verkauft und einen schlechten Einfluss auf Shaun ausübt. Shaun verteidigt Ed, obwohl er sich über dessen Unzulänglichkeiten im Klaren ist. Der nächste Tag beginnt für Shaun mit routinierten Abläufen. Er versorgt sich im naheliegenden Lebensmittelladen mit Getränken. Dabei bringt er in Erfahrung, dass seltsame Grippefälle England heimsuchen. Diese Szene beinhaltet den ersten Hinweis auf die kommende Zombieepidemie. Er setzt den Weg zu seinem Arbeitsplatz mit dem Bus fort. Shaun und seine Mitfahrer sind in der repetitiven Schleife des alltäglichen Weges zum Arbeitsplatz gefangen. Während der Fahrt starren sie ausdruckslos ins Leere. Durch ihr Verhalten können Parallelen zum Zombie hergestellt werden. Diese kurze Szene ist symptomatisch für die Anspielung auf den Mensch als Alltagszombie. Im Elektronikgeschäft, in dem der Protagonist arbeitet, wird Shauns fehlendes Durchsetzungsvermögen luzid: Er schafft es nicht, sich gegenüber seinen wesentlich jüngeren Mitarbeitern zu behaupten und Verantwortung zu übernehmen. Der auf ihm lastende Druck verstärkt sich, als ihn sein Stiefvater Philip im Laden besucht und Shaun daran erinnert, seine Mutter zu besuchen. Weiters wirft er dem Protagonisten vor, dass er den Muttertag vergessen hat. Shaun kauft nach dem Ende seiner Schicht einen Strauß Blumen für seine Mutter. Bei einem Blick aus dem Fenster des Blumenladens beobachtet er einen vermeintlichen Obdachlosen, der versucht, Tauben zu jagen und anschließend zu verspeisen. Shaun ist irritiert, doch zu sehr mit seinen eigenen Problemen beschäftigt, um die Anzeichen der Epidemie als solche wahrzunehmen. Er kehrt nach Hause zurück und bemerkt, dass er es verabsäumt hat, die mit Liz vereinbarte Tischreservierung zu tätigen. Er versucht sich gegenüber seiner Partnerin telefonisch zu rechtfertigen und sie zu überreden, den Abend gemeinsam in seinem Stammlokal, dem Winchester, zu verbringen. Diese beendet daraufhin frustriert das Gespräch. Um seinen Fehler auszumerzen fährt er zu Liz' Wohnung. Dort versuchen

David und Di, die Liz Beistand leisten, ihn mittels der Fernsprechanlage des Hauses abzuwimmeln. Di's Motive bezüglich ihres Verhaltens nehmen ihren Ausgang in der Sorge um die verletzten Gefühle ihrer Freundin. David hingegen genießt es sichtlich, Shaun mit Vorwürfen zu konfrontieren. Als Shaun in Liz' Wohnung gelassen wird, entbricht ein heftiger Streit zwischen dem Paar. Sie wirft ihrem Partner vor, dass er nichts von den Dingen, die er verspricht beispielsweise, das Rauchen aufzugeben, hält. David provoziert Shaun in der Streitsituation zusätzlich. Shaun antwortet ihm, dass er doch mit Liz ausgehen soll, wenn er sie so liebt. David äußert, etwas verunsichert, dass er keine Ahnung hat, was Shaun mit seiner Aussage suggerieren möchte. Diese Szene deutet erstmals an, dass David Gefühle gegenüber Liz hegt. Um seine Freundin zu versöhnen schenkt er ihr den Blumenstrauß, der ursprünglich für seine Mutter bestimmt war. Die beiliegende Widmung enttarnt ihn und Liz beendet daraufhin die Beziehung. Niedergeschlagen trifft sich der Protagonist mit Ed im Winchester. Dieser versucht, ihn aufzuheitern. Er schlägt vor, den Trennungsschmerz durch Alkohol zu bekämpfen. Die Zigarette, die er Shaun anbietet, lehnt dieser ab. Während dieser Szene klopft ein vermeintlicher Zombie von außen an die Tür des Pubs. Der Wirt öffnet die Tür nicht, da er bereits die letzte Runde ausgeschenkt hat. Auf dem Weg nach Hause treffen Shaun und Ed wieder auf einen Zombie, erkennen ihn ein weiteres Mal nicht als solchen. Sie setzen ihre Feier daheim fort, was in einem Streit mit ihrem Mitbewohner resultiert, der sich von dem nächtlichen Lärm gestört fühlt. Im Zuge der Auseinandersetzung erzählt er den beiden, dass er auf dem Nachhauseweg von einem Fremden gebissen wurde. Im volltrunkenen Zustand schreibt Shaun einige Wörter auf ein Whiteboard und schläft dann sofort ein. Er erwacht am nächsten Tag und liest das Geschriebene. Seine Notizen besagen, dass er seine Mutter besuchen, Liz zurückgewinnen und sein Leben wieder in geordnete Bahnen lenken will. Vom vorhergehenden Abend mitgenommen entscheidet sich Shaun, aus dem Laden in der Nähe etwas zu trinken zu besorgen, bevor er seine Vorsätze in die Tat umsetzt. Dabei übersieht er ein weiteres Mal alle Anzeichen der mittlerweile präsenten Zombieplage und kehrt nach Hause zurück. Während die Fernsehnachrichten die Epidemie thematisieren, entdeckt Ed ein zombiefiziertes Mädchen im Garten des Hauses. Nach einem kurzen Kampf und dem Auftauchen eines weiteren Zombies schließen sich Ed und Shaun vorerst in ihrem Heim ein. Die Protagonisten realisieren erstmals, dass etwas Ungewöhnliches vor sich geht. Die

beiden Freunde konzentrieren sich wieder auf die Fernsehnachrichten und erhalten weitere Informationen über den Ausnahmezustand und die auftauchenden Zombies. Durch die neuen Erkenntnisse gelingt es ihnen, die Zombies in ihrem Garten als solche zu erkennen und zu besiegen. Daraufhin bietet Ed seinen Freund, ihm eine Zigarette zu geben. Shaun antwortet ihm, dass er mit dem Rauchen aufgehört hat. Durch dieses Gespräch initiiert, werden Shauns Gedanken auf Liz und seine Mutter gelenkt. Telefonisch versucht er sich über den Verbleib der beiden zu erkundigen. Liz kann er nicht erreichen, aber seine Mutter teilt ihm mit, dass fremde Männer versucht haben, in ihr Haus einzudringen. Sie erzählt, dass sein Stiefvater diese abwehren konnte, dabei allerdings gebissen wurde. Shaun realisiert die Gefahr, in der sich seine Mutter befindet und fasst den Plan, zuerst sie und anschließend Liz gemeinsam mit Ed abzuholen und anschließend ins Winchester zu bringen und zu warten, bis sich die Gefahrensituation gelegt hat. Bevor er seine Rettungspläne in die Tat umsetzt, verbalisiert er zum ersten Mal seine Liebe zu Liz. Die Rettungsaktion wird zusätzlich durch die Tatsache motiviert, dass Pete sich mittlerweile in einen Zombie verwandelt hat und ein Verbleiben im Haus ein Risiko darstellt. Auf dem Weg zu seiner Mutter wird Shaun sich der Ernsthaftigkeit der Lage bewusst. Chaos herrscht auf den Straßen und eine steigende Anzahl von Zombies bevölkert die Szenerie. Als er bei ihrem Haus angelangt ist, versucht er sie zu überreden, mit ihm zu kommen. Diese erklärt ihm, dass sie ihr Haus nicht ohne ihren Mann, Shauns Stiefvater, verlassen will. Während des Gespräches wird transparent, dass Shaun diesem gegenüber eine Abneigung hegt. Obwohl dieser bereits erste Anzeichen einer Infektion mit dem Virus zeigt, beschließt Shaun, ihn aus Liebe zu seiner Mutter mitzunehmen. Beim Einsteigen in den Wagen wird dieser erneut von einem Zombie gebissen. Es gelingt der Gruppe jedoch vor den Angreifern zu fliehen und die Fahrt zu Liz fortzusetzen. Dort angelangt kämpft sich Shaun durch einige Zombies, klettert zum Balkon seiner ehemaligen Partnerin hoch und betritt die Wohnung. Dort findet er neben Liz auch Di und ihren Freund vor. Letzterer ist von der Ausnahmesituation sichtlich überfordert. Seine herablassende Art gegenüber Shaun ist von Unsicherheit durchsetzt. Durch die Zombieepidemie hat sich die Dynamik zwischen den beiden Figuren verändert: Shaun hat zum ersten Mal die Oberhand. Er kann die drei überreden, gemeinsam mit der Gruppe ins Winchester zu kommen. Shaun kämpft den Weg zum Wagen für sie frei, eine Transformation vom

passiven zum aktiven Charakter ist ersichtlich. Während der Fahrt versöhnen sich Shaun und sein Stiefvater als dieser seinen Verletzungen erliegt. Er verwandelt sich in einen Zombie und die Gruppe flüchtet aus dem Wagen. Als Shauns Mutter sich weigert, ihren Mann zurückzulassen, macht ihr Shaun bewusst, dass ihr Gatte nicht gerettet werden kann und bewegt sie dazu, gemeinsam mit der Gruppe weiter zu ziehen. Durch dieses Agieren rettet Shaun das Leben seiner Mutter. Shauns Mutter wird kurz darauf von einem Zombie attackiert. Ihr Sohn kann sie ein weiteres Mal beschützen. Diese Szenen verdeutlichen die Zuneigung, die Shaun trotz der vorhergehenden Vernachlässigung der Beziehung gegenüber seiner Mutter empfindet. David stellt weiterhin alle Entscheidungen, die Shaun als Anführer der Gruppe trifft, in Frage und setzt somit sein hostiles Verhalten ihm gegenüber fort. Um durch die Zombiemassen hindurch zum Pub zu gelangen, imitiert die Gruppe das Verhalten von Zombies. In dieser Szene wird das Naheverhältnis von Zombies und den menschlichen Alltagszombies ein weiteres Mal portraitiert. Die Maskerade hat nur bedingten Erfolg, da die Zombies schließlich erkennen, dass die Gruppe nicht zu ihnen gehört. Sie gehen umgehend zum Angriff über. Der Haupteingang des Winchester ist verschlossen, und trotz Shauns Hinweis auf eine Hintertür wirft der in Panik geratene David einen Mülleimer durch die Fensterscheibe des Lokals. Der dadurch entstehende Lärm macht alle Zombies in einem weiten Umkreis auf die Gruppe aufmerksam. Shaun lockt die Zombies vom Lokal weg und gibt dadurch den anderen Gruppenmitgliedern die Gelegenheit, in das Pub zu gelangen. Er selbst schafft es vorerst nicht ins Innere. David versucht sich nach dem Verschwinden von Shaun als Anführer der Gruppe zu etablieren, obwohl er nicht über die dafür notwendigen Qualifikationen verfügt. Shaun, der den Zombies entkommen konnte, betritt das Lokal in diesem Moment durch die Hintertür und unterbindet Davids Ambitionen temporär. Obwohl Shaun den Zombies entkommen konnte, sind sie ihm in Scharen zum Pub gefolgt. Ed, der gedankenlos einen lauten Spielautomaten in Betrieb nimmt, veranlasst die Zombiemasse dazu, ihren Angriff auf den Rückzugsort der Gruppe zu starten. Der zombiefizierte Barbesitzer wird ebenfalls durch den Lärm angelockt und attackiert die Gruppe im Inneren des Gebäudes. David versucht, die Sicherungen auszuschalten, um die Lärmquelle zu stoppen, lockt aber nur mehr Gegner an. Shaun gelingt es, den Zombie im Inneren des Lokals zu töten und der Gruppe für den kurz bevorstehenden Durchbruch der

Zombiemasse Mut zuzusprechen. Liz ist ob seines engagierten Verhaltens zusehends von ihrem ehemaligen Partner beeindruckt. In einer kurzen Pause während des Abwehrkampfes erfährt Shaun, dass seine Mutter von einem Zombie gebissen wurde. Während ihres Transformationsprozesses versucht David sie zu töten, da sie seiner Meinung nach eine Gefahr für die Gruppe darstellt und umgehend eliminiert werden soll. Shaun kann das verhindern. Im folgenden Wortgefecht konfrontiert Shaun David mit seiner Vermutung, dass er Liz liebt, was dieser zwar verneint, seine Freundin Di jedoch bestätigt.

Shaun trifft eine schwere Entscheidung: er tötet seine Mutter selbst. David kommentiert dies gefühllos und Shaun verpasst ihm einen Fausthieb. David fällt zu Boden greift nach einem Gewehr und versucht, Shaun zu erschießen, doch das Magazin der Waffe ist leer. In diesem Moment hat die antagonistische Figur David ihren moralischen Tiefpunkt erreicht. David realisiert, zu welchem Akt der Grausamkeit ihn seine Abneigung gegenüber Shaun beinahe veranlasst hätte und entschuldigt sich. Darauf folgend brechen Zombies durch das Fenster des Pubs, zerren ihn nach draußen und töten ihn. Di versucht, ihrem Partner zur Hilfe zu kommen und wird ebenfalls getötet. Die Zombies überwinden kurz darauf alle Barrikaden und dringen in das Innere des Winchester ein. Shaun, Liz und Ed ziehen sich durch eine Bodenluke in den Lagerraum des Pubs zurück. Dabei wird Ed gebissen. Shaun macht sich Vorwürfe bezüglich seiner Entscheidung, die Gruppe ins Winchester geführt zu haben doch Liz spricht ihn von der Verantwortung ob der Todesfälle in der Gruppe frei. Die Beiden versöhnen sich und geben ihrer Beziehung eine neue Chance. Mittels eines Lastenaufzuges fliehen Liz und Shaun aus dem Lagerraum während der verletzte Ed im Keller bleibt und ihnen die Flucht ermöglicht. Das Paar entkommt und wird von Soldaten gerettet.

Der Epilog zeigt, dass die Zombiebedrohung durch das Militär eliminiert und der Ausnahmezustand beendet wurde. Shaun lebt nun glücklich mit Liz in seinem Haus, die Beziehung hat das Ende der Zombieepedemie und den wiederkehrenden Alltag unbeschadet überstanden. Den mittlerweile zombiefizierten Ed hat Shaun in der Gartenhütte untergebracht und besucht ihn, um weiterhin ihrer gemeinsamen Passion nachzugehen: dem Spielen von Computerspielen.

4.1.2 Protagonistenanalyse: Shaun

Der Protagonist Shaun verkörpert den Archetypus des „menschlichen Zombies“, der mit seinem Leben nicht zufrieden ist, aber zu antriebslos agiert, um aus den sich ständig wiederholenden Strukturen auszubrechen. Er versucht sich weitestgehend von den Geschehnissen rund um ihn abzuschotten, Konfliktsituationen vermeidet er, wenn es möglich ist. Dieses Verhalten resultiert darin, dass er weder von seinen Kollegen am Arbeitsplatz noch von seinen Bekannten respektiert wird. Die Entscheidungen, die er trifft, sind von Vermeidungsstrategien und Aufschub geprägt. Seine Zeit verbringt er bevorzugt mit seinem Freund und Mitbewohner Ed, der ebenfalls als unmotivierter und perspektivenloser Charakter dargestellt wird. Dem gemeinsamen Konsumieren von Videospielen und den fast täglichen Besuchen in ihrem Lieblingspub, dem Winchester, opfern beide einen überwiegenden Teil ihrer Freizeit. Dieses Verhalten ist für Shauns Freundin Liz ausschlaggebend, die Beziehung mit ihm zu beenden, was den einstweiligen Tiefpunkt in Shauns Leben markiert. Unfähig, aus seinen gewohnten Mustern auszubrechen, zieht er es vor, sich mit Ed zu betrinken. Das Ablehnen der Zigarette deutet erstmals darauf hin, dass der Protagonist bemüht ist, sich für Liz zu verändern. Als Shaun am nächsten Tag aufwacht und die von ihm niedergeschriebenen Vorsätze liest, verstärkt sich die Tendenz, seinen altbewährten Verhaltensmustern zu entfliehen. Als Zombies versuchen, in sein Haus einzudringen, beginnt er, die von ihnen ausgehende Gefahr zu realisieren. Die späte Reaktion ob der veränderten Situation unterstreicht die innere Zurückgezogenheit und das lethargische Verhalten des Protagonisten. Diese Szene stellt den Wendepunkt für die Figur dar. Erstmals wird ersichtlich, dass er bereit ist, für wichtige Menschen in seinem Leben Risiken einzugehen. Die Infiltration seines Wohnbereiches stellt eine zusätzliche Motivation hinsichtlich einer Veränderung dar. Er wird gezwungen, zu handeln, da ihm die Möglichkeit zu einem weiteren Zurückweichen vor seinen Problemen genommen wird. Der Entschluss, seine Mutter und Liz abzuholen und ins Winchester zu bringen belegt, dass er sich trotz der veränderten Umstände und seinem wiederentdeckten Enthusiasmus nicht vollständig von seinen repetitiven Verhaltensmustern loslösen kann. Die riesigen Glasfenster seiner Stammkneipe machen sie zu einem ungeeigneten Ort, um sich darin zu verbarrikadieren. Dieser Umstand wird vom Protagonisten ignoriert.

Der Weg zum Winchester skizziert Shauns Bereitschaft für andere zu kämpfen. Er riskiert sein Leben, als er eine Zombiemeute ablenkt, und es den anderen Mitgliedern seiner Gruppe ermöglicht, ins Innere des Pubs zu gelangen. Das Übernehmen von Verantwortung hat zur Folge, dass Shaun schwierige Entscheidungen treffen und sich emotional herausfordernden Situationen stellen muss. Beispielsweise entscheidet er sich dafür, seine zombiefizierte Mutter selbst zu töten und weicht dem Konflikt mit seinem Widersacher David nicht aus.

Im Epilog werden die langfristigen Veränderungen Shauns ersichtlich. Das Zusammenleben mit Liz in seinem Haus gestaltet sich harmonisch und er nimmt bereitwillig an der gemeinsamen, aktiven Freizeitgestaltung teil. Das Unvermögen Shauns, sich vollständig von seinen alten Verhaltensmustern loszulösen, wird in der letzten Szene des Films deutlich: Er betritt seine Gartenhütte, um gemeinsam mit dem zombiefizierten Ed, der mittels eines Halsringes davon abgehalten wird, Shaun zu beißen, Videospiele zu spielen.

Das für die Entwicklung des Charakters bedeutendste Element ist der Wegfall des Alltags. Diese Veränderung bietet dem Protagonisten die Möglichkeit, sich aus dessen paralyisierender Umklammerung zu lösen. Vor diesem Ereignis verfügt Shaun zwar über ein moralisches Wertesystem, ist aber aufgrund seiner Antriebslosigkeit nicht in der Lage, diesem gerecht zu werden. Erst die durch die Ausbreitung der Zombieseuche und deren katalytischer Wirkung hinsichtlich der Figur, fasst er den Mut, die ihn belastenden Versäumnisse zu bereinigen. Durch diese Veränderung vermag er es, sein Handeln in Einklang mit seinem moralischen Empfinden zu bringen. Auch wenn die Veränderung des Protagonisten, wie die letzte Szene ironisch bezeugt, keine vollständige ist, gelingt es ihm auch nach dem Verschwinden der Gefahr, an seiner, durch die Extremsituation gefundenen inneren Stärke festzuhalten. Eine anfänglich negative Konnotation von Gefühlen kann im Film lokalisiert werden. Diese Tendenz beinhaltet keine letalen Folgen, sondern verdeutlicht die mit einer emotionalen Beziehung einhergehende Belastung, der der Protagonist ausgesetzt ist. Die Anstrengungen Shauns verdeutlichen, dass er sich dahingehend verändern will, emotionale Bindungen nicht überwiegend als Ausgangspunkt für zusätzlichen Druck zu empfinden. Dieses Agieren zeigt den positiven Stellenwert von Gefühlen und belegt, dass *Shaun of the Dead* sich für ein Handeln gemäß moralischen Standards ausspricht.

4.1.2 Antagonistenanalyse

Abweichend von anderen Genreproduktionen kann beim untersuchten Film keine klassische Besetzung der Antagonistenfraktion lokalisiert werden. Vielmehr konstituiert sich die Figur von David als der Gegenspieler des Protagonisten. Dieser präsentiert sich im Gegensatz zu Shaun als beruflich erfolgreich und kultiviert. Er nutzt jede Gelegenheit, um seine Überlegenheit gegenüber Shaun zu demonstrieren und auf dessen Schwächen hinzuweisen. Seine heimliche Verliebtheit in Liz verstärkt diese Tendenz. Dieses Verhalten dokumentiert das moralische Defizit der Figur. Durch die Ausnahmesituation der Zombieepidemie relativiert sich der Potentialunterschied der beiden Figuren, der herrschsüchtige und geltungsbedürftige Charakter von David offenbart sich. Die Antipathie gegenüber Shaun verstärkt sich folglich durch den Verlust der überlegenen Stellung und die gleichzeitige Emanzipation seines Rivalen. David vermag es nicht, Shaun nach seiner Transformation als den Anführer der Gruppe zu akzeptieren, da er sich ungeachtet seiner offensichtlichen Unzulänglichkeit in dieser Position sieht und versucht, ihn zu töten. Das Ableben von David kann als Strafe für sein amoralisches Verhalten gewertet werden.

Eine antagonistische Tendenz kann auch in der Figur des Shaun selbst verortet werden. Der innere Kampf des Protagonisten und sein Weg der Emanzipierung gegenüber seinem alten Ich stellen ein zentrales Thema des Films dar. Aus dieser Perspektive betrachtet, stellt Shaun in gewisser Weise seinen persönlichen Antagonisten dar.

4.2 28 Days later

4.2.1 Inhalt

Am Anfang des Films erwacht Jim nackt in einem Krankenhaus aus dem Koma. Bereits während dieser Szene wird für den Protagonisten luzid, dass er mit einer Situation außerhalb der Norm konfrontiert ist, da niemand auf seine verbalen Versuche der Kontaktaufnahme reagiert. Geschwächt befreit er sich aus seinem Krankenbett und beginnt mit der Suche nach anderen Personen. Das Krankenhaus ist jedoch menschenleer. Er wird durch diese Szene mit einer totalen Abwesenheit von

menschlichem Kontakt und dem daraus resultierenden Gefühl der Einsamkeit konfrontiert. Die nicht mehr funktionsfähigen Telefone zeugen davon, dass nicht nur die Menschen verschwunden, sondern auch die technischen Errungenschaften der modernen Gesellschaft außer Kraft gesetzt worden sind. Nachdem Jim das Krankenhaus verlässt, irrt er durch die leeren Straßen Londons. Dieses Szenario verstärkt das Gefühl von Verlassenheit, anhand von Jims Agieren wird ersichtlich, dass sich dieser Umstand belastend auf ihn auswirkt. Von seiner Verzweiflung angetrieben, sucht er eine Kirche auf. Dieser vermeintlich sichere Zufluchtsort legt einmal mehr Zeugnis davon ab, dass die ehemaligen gesellschaftlichen Strukturen nicht mehr existent sind. Der Schutz des Glaubens und der Gemeinschaft hat sich ins Gegenteil verkehrt. Der Priester der ehemaligen Kirchengemeinde tritt als Zombie neuer Prägung in Erscheinung und greift Jim an. Diesem gelingt es, seinen Opponenten niederzuschlagen, und zu fliehen. In dieser Szene wird luzid, dass der Protagonist Hemmungen bezüglich der Anwendung von Gewalt hat. Trotz seiner Position als Angegriffener und der daraus entstehenden Notwehrsituation fühlt er sich bezüglich seines Abwehrverhaltens im Unrecht und ergreift die Flucht. Durch den Kampf werden mehrere Zombies auf ihn aufmerksam und eine Verfolgungsjagd beginnt. Jim wird von zwei verummten Gestalten gerettet, die mit effizienter Brutalität gegen die Zombies vorgehen. Die beiden Helfer, Selina und Mark, bringen Jim in Sicherheit und klären ihn über die derzeitige Situation auf. Eine Seuche, die vor 28 Tagen ausgebrochen ist, hat einen Großteil der Menschen Englands in rasende Bestien verwandelt was zur Folge hatte, dass die bis dato existente Gesellschaft zusammengebrochen ist. Das Aufeinandertreffen mit anderen Nichtinfizierten wirkt sich nur bedingt kalmierend auf Jims Angst vor der Einsamkeit aus, da das Gespräch von einer emotionalen Distanziertheit geprägt ist. Die Figur der Selina wird im Besonderen als pragmatisch charakterisiert. Ein empathisches Empfinden dem Leid anderer gegenüber kann nur sehr rudimentär festgestellt werden. Sie nimmt keine Rücksicht auf Jims angeschlagenen Zustand, ihr Agieren und ihre Entscheidungen sind darauf ausgelegt, ihre Überlebenschancen in der hostilen Umgebung zu erhöhen. Gemeinsam mit ihrem martialischen Vorgehen gegen die Infizierten klassifizieren sie diese Eigenschaften als den in Filmen verwendeten Archetyp des „women warrior“.

Jims Angst vor Einsamkeit wird erneut thematisiert, als Selina ihm mitteilt, dass es kaum Überlebende gibt, und Jims Eltern höchstwahrscheinlich auch tot sind. Auf sein Drängen entscheidet sich die Gruppe, am nächsten Morgen zum Haus der Eltern aufzubrechen, um Indizien für einen Verbleib der beiden zu finden. Als die Gruppe das Haus durchsucht, finden sie Jims Eltern, die durch Suizid aus dem Leben geschieden sind. In einem Abschiedsbrief bringen sie ihren Wunsch zum Ausdruck, dass Jim nicht mehr aus dem Koma erwachen soll, um nicht mit den apokalyptischen Zuständen konfrontiert zu werden. Der Tod der Eltern belastet den Protagonisten hinsichtlich seiner Einsamkeit zusätzlich. Die Gruppe entscheidet sich, die Nacht im Haus der Eltern zu verbringen. Jim schleicht sich, während Selina und Mark schlafen, in die Küche. Um den Verlust seiner Eltern trauernd und ohne die Möglichkeit, seine Gefühle mit seinen Gruppenmitgliedern zu teilen, versucht er seine emotionale Belastung durch das Ansehen von Familienfotos und dem Verweilen in dem für ihn mit positiven Erinnerungen verbundenen Raum zu erleichtern. Dieses sentimentale Schwelgen wird umgehend bestraft: Die Kerze, die Jim Licht spendet, lockt Zombies an, die in das Haus eindringen. Diese Szene stellt ein weiteres Indiz dafür dar, dass Gefühle innerhalb der neuen Strukturen negative Auswirkungen haben. Während Selina und Mark sich gegen die Aggressoren zur Wehr setzen, ist Jim von der Vehemenz der um ihn stattfindenden Gewalt überfordert und wird allein durch das schnelle Reagieren seiner Gruppenmitglieder gerettet. Nach der Beendigung der Kampfhandlungen wird die Position von Selinas Charakter als einer, dessen Fokus primär auf das eigene Überleben ausgerichtet ist, einmal mehr verfestigt.

Mit der auf Jim gerichteten Waffe fragt sie ihn, ob er während des Kampfes durch einen Zombie verwundet wurde. Dieser verneint, doch Mark, der im Zuge der Auseinandersetzung eine Wunde erlitten hat, wird umgehend von Selina erschlagen. Sie eruiert nicht, ob die Wunde mit einer Infektion einhergegangen ist, sondern entledigt sich der potentiellen Gefahrenquelle. Ohne auf Jims traumatisierten Zustand Rücksicht zu nehmen, drängt sie auf einen sofortigen Aufbruch. Auf seine Frage nach ihrer Reaktion bringt sie zum Ausdruck, dass sie jeden potentiell Infizierten, auch Jim, ungeachtet einer bestehenden emotionalen Beziehung töten würde.

Die beiden verlassen das Haus und treffen, durch ein Lichtsignal angelockt, Frank und dessen Tochter Hannah, die sich in deren Wohnung verschanzt haben. Zum ersten Mal

haben die Protagonisten die Gelegenheit, in einer vor Angriffen sicheren Umgebung zur Ruhe zu kommen. Selina hält trotzdem an ihrer pragmatisch-überlebensorientierten Art fest. Bei einem Gespräch zwischen ihr und Jim vertritt sie die Meinung, dass Frank und Hannah mehr Nutzen aus einer Fusion der beiden Gruppen ziehen würden. Vater und Tochter würden die beiden in einer gefährlichen Situation sofort zurücklassen, während Jim sich dagegen ausspricht, da er ihnen vertraut. Frank plädiert dafür, einem vom Militär ausgesandten Funkspruch zu folgen, da sich ihre Wasserreserven dem Ende neigen. Dieser besagt, dass in der Nähe von Manchester ein von Soldaten geschützter Sammelpunkt existiert, an dem sich Überlebende einfinden sollen. Weiters nimmt Frank Stellung zu Selinas Aussagen. Er stimmt Selina zu, dass seine Tochter und er auf die Hilfe der beiden angewiesen sind, da er das Risiko nicht eingehen will, dass Hannah im Fall seines Todes auf sich allein gestellt ist. Selinas Reaktion lässt erahnen, dass sich hinter ihrer abweisenden Haltung ein empathisches Empfinden verbirgt. Sie entschuldigt sich für ihre Aussage und Hannah merkt an, dass jeder auf die Hilfe des anderen angewiesen ist. Nach der gefährlichen Flucht aus der Stadt setzt sich die Tendenz von Selinas emotionaler Öffnung den anderen Gruppenmitgliedern gegenüber fort. Im Zuge eines Gespräches während einer Rast in sicherer Umgebung gesteht sie Jim, dass sie mit der Fokussierung auf ihr eigenes Überleben und ihrer abweisenden Haltung den falschen Weg begangen hat. Die Tatsache, dass sich Frank und Hannah aufgrund ihrer engen Beziehung gegenseitig inmitten der veränderten Strukturen Halt geben, hat dieses Umdenken initiiert. Auch für die Figur des Jim ist während der Reise eine Veränderung zu verzeichnen. Erstmals löst er sich aus seiner passiven Haltung den Infizierten gegenüber, indem er einen von ihnen tötet. Seiner Angst vor der Einsamkeit kann er trotz der Bildung der Gruppe nicht vollständig entkommen. Er träumt, dass die anderen ohne ihn aufgebrochen sind.

An der in der Funknachricht genannten Stelle kann die Gruppe keine Anzeichen von Überlebenden finden. Durch einen unglücklichen Zufall wird Frank mit dem Virus infiziert und verwandelt sich innerhalb weniger Augenblicke in einen Zombie. Kurz bevor Jim gezwungen ist, ihn zu töten, wird der Rasende von Schüssen aus dem Hinterhalt niedergestreckt. Soldaten geben sich zu erkennen und nehmen die verbleibenden Gruppenmitglieder mit auf ein Anwesen in der Nähe, in dem sie sich verschanzt haben. Die Sicherheit des neuen Habitats hat zur Folge, dass sich Selina von

ihrer selbstaufgelegten Rolle als Verteidigerin der Gruppe distanzieren kann. Diese Loslösung führt dazu, dass Selina schlagartig mit ihren verdrängten Emotionen konfrontiert wird. Der Tod von Frank und der Druck, dem sie vom Beginn des Ausbruchs der Seuche bis zu diesem Zeitpunkt ausgesetzt war, führt dazu, dass sie in Tränen ausbricht. Jim nimmt erstmalig die Rolle des Gebenden ein und nutzt sein empathisches Vermögen, um Selina bei der Bewältigung ihrer psychischen Belastungssymptome zu unterstützen. Diese Szene markiert sowohl eine wichtige Veränderung des Beziehungsgefüges zwischen Jim und Selina, als auch einen beginnenden Positionswechsel innerhalb der Gruppe. Die Sicherheit des Anwesens kehrt sich für die Gruppenmitglieder ins Gegenteil, als Selina mit den sexuellen Avancen eines Soldaten konfrontiert wird. Trotz seines moralisch nicht vertretbaren Verhaltens wird er von einigen Kameraden unterstützt. Diese Situation wird durch das Eingreifen eines Unteroffiziers aufgelöst, der besagten Soldaten niederschlägt. Nach diesem Ereignis bittet der führende Offizier der Einheit Jim zu einem Gespräch. Er offenbart ihm, dass der ausgesandte Funkspruch primär den Zweck verfolgt, Frauen zum Anwesen zu locken. Er begründet diese Entscheidung dadurch, dass seinen Männern ohne die Anwesenheit von Frauen jegliche Zukunftsperspektive fehlt, was in einem Auseinanderbrechen der Einheit resultieren würde. Nach diesem Gespräch versucht Jim, mit Selina und Hannah vom Anwesen zu fliehen. Das Entkommen der Gruppe wird gewaltsam verhindert, Jim dabei niedergeschlagen. Der Ort, der sich in erster Instanz als sichere Bleibe präsentiert hat, wird zu einem Ort der Gefangenschaft. Die archaische Struktur, die sich aufgrund des Fehlens der regulierenden Gesellschaftsnormen entwickelt hat, tritt zum Vorschein. Die Soldaten haben sich, um zu überleben, ihrem inneren Monster zugewandt und ein Verhalten etabliert, das sich durch die Geringschätzung und Objektivierung neuer Zugänge auszeichnet. Im Besonderen ist die Stellung von Frauen innerhalb dieser Ordnung von einer Reduzierung auf Lustobjekte gekennzeichnet. Während Selina und Hannah im Haus verbleiben und gezwungen werden, sich Kleider anzuziehen, werden Jim und der von seinen Kameraden ausgeschlossene Unteroffizier, der sich zuvor für die korrekte Behandlung der weiblichen Protagonisten eingesetzt hat, in den umliegenden Wald geführt. Die Soldaten eröffnen den beiden, dass sie im Wald exekutiert werden sollen. Nach einem kurzen Wortwechsel wird der Unteroffizier erschossen. Sein Festhalten an

den moralischen Normen einer nicht mehr existenten Gesellschaft hat ihn in dieser Situation zum Außenseiter in seiner Gruppe gemacht. Seinen Einsatz für ein moralisches Agieren bezahlt er mit dem Leben. Obwohl er getötet wird und sein Engagement ausschlaggebend dafür ist, bewahrt er seine Integrität. Im Gegensatz dazu präsentiert sich der Rest der Einheit als von Trieben und Bedürfnissen gesteuerte Monster. Jim nutzt den Moment, der ihm das Ableben des ehemaligen Soldaten verschafft, zur Flucht. Er ist, wie zu Beginn des Films, wieder auf sich alleine gestellt. Durch diese Situation steht er vor einem moralischen Dilemma: Einerseits wird der Charakter aufs Neue mit seiner persönlichen Nemesis, der Einsamkeit, konfrontiert. Andererseits kann er dieses Problem nur lösen, indem er sich vollständig aus seiner gelebten Passivität und seiner Hemmung vor Gewaltanwendung löst, um die gefangenen Frauen zu befreien. Die Belastung der Situation führt zu einer Metamorphose des Charakters. Jim entschließt sich dazu, auf das gewaltvolle Agieren der Soldaten mit einem noch martialischeren zu antworten. Die Veränderung der Figur wird zu diesem Zeitpunkt auf einer visuellen Ebene durch seine archaische Erscheinung unterstrichen. Vom Regen durchnässt, aufgrund der Misshandlungen der Soldaten blutbeschmiert und nur mit einer Hose bekleidet fällt der Protagonist in einen primitiven Zustand zurück, der eine Lösung von Problemen ausschließlich durch das Vernichten des Opponenten zulässt. Es gelingt ihm, einen Zombie, den die Soldaten zu Studienzwecken im Anwesen angekettet haben, zu befreien. Das dadurch entstehende Chaos nutzt Jim, um einige Soldaten auszuschalten und Selina und Hannah zu retten. Während der Flucht wird er vom Offizier der Einheit schwer verwundet, bevor dieser den Attacken eines Infizierten zum Opfer fällt. In dieser Szene wird der Wandel von Selinas Charakter luzid. Die egoistischen Tendenzen, die zu Beginn des Films lokalisiert werden können, weichen einer Loyalität gegenüber ihren Gruppenmitgliedern. Sie lässt Jim, der durch seine Verletzung eine Belastung für die Gruppe darstellt, nicht zurück.

Im Epilog erwacht Jim erneut in einem Bett. Selina bedient im Nebenraum eine Nähmaschine. 28 Tage nach der Verletzung Jims ist der Großteil der Zombies an Entkräftung gestorben. Hannah, Selina und Jim warten in einem abgelegenen Haus in den Highlands auf Rettung. Mittels eines zusammenge nähten Transparents machen sie

ein Flugzeug auf sie aufmerksam, dadurch wird suggeriert, dass ihre Rettung kurz bevor steht.

4.2.2 Protagonistenanalyse: Jim und Selina

Zu Beginn des Films wird Jim als passiver, unsicherer und von der veränderten Situation überforderter Charakter portraitiert. Die Tatsache, dass er nackt in einem Krankenhaus aufwacht legt die Interpretation nahe, dass diese Szene die „Geburt“ in eine neue gesellschaftliche Situation ausdrückt. Seine Sensibilität und die Abneigung, körperliche Gewalt anzuwenden wirken sich negativ auf seine Überlebenschancen in einer Umwelt aus, in der die bis dato existierende Gesellschaft durch ein postapokalyptisches Szenario abgelöst wurde, in dem das Recht des Stärkeren vorherrscht. Trotz der potentiellen Gefahr, die durch den Wegfall regulierender gesellschaftlicher Einrichtungen von jedem Individuum ausgeht, stellt die Suche nach menschlicher Gesellschaft und die damit einhergehende Verdrängung von Einsamkeit von Beginn an die Hauptmotivation für den Charakter dar. Durch den Zusammenschluss mit Selina wird sein Bedürfnis nach sozialer Interaktion anfänglich nur sehr elementar befriedigt, da sie ihm zu verstehen gibt, dass sie seine Anwesenheit bis zu dem Zeitpunkt toleriert, an dem sich Jims Agieren negativ auf ihre persönliche Überlebenschance auswirkt. Trotz dieser emotional distanzierten Ausgangslage profitiert Jim durch den Zusammenschluss, da Selinas Fähigkeiten sich positiv auf sein Überleben auswirken. Er nimmt zu Beginn des Films die Rolle des Schutzbedürftigen ein, während Selina als starker Charakter positioniert wird. Dieses Verhältnis ist während des Fortschreitens des Films einer kontinuierlichen Änderung unterworfen. Jim bemüht sich, eine qualitativ hochwertige Beziehung zwischen den Mitgliedern der Gruppe aufzubauen – unterbewusst von seiner Angst vor der Einsamkeit beeinflusst – schafft er es, dass sich Selina langsam aus ihrer emotionalen Isolation löst und die Bedeutung von zwischenmenschlichem Vertrauen und die sich daraus ergebenden Vorteile neu entdeckt. Die Aufnahme von Frank und Hannah in die Gruppe bildet eine neue Konstellation zwischen den Charakteren, die sich auf die Position von Jim auswirkt. Frank etabliert sich neben Selina als Beschützer der Gruppe, im Besonderen seiner Tochter Hannah. Diese nimmt die Rolle als die von der Gruppe zu Beschützende

ein, welche Jim bis dato innegehabt hat. Folglich wird Jim in eine verantwortungsvollere Stellung innerhalb des Gefüges gerückt. Diese Veränderung zwingt ihn dazu, sich aus seiner Passivität zu lösen und sich in der Rolle des „Beschützers zweiten Grades“ zu etablieren, und seine Aversion gegenüber einer Gewaltanwendung gegen Zombies zu überwinden. Durch die Tötung von Frank potenziert sich seine Verantwortung. Jim wird ab diesem Zeitpunkt als vollwertiger Beschützer der Gruppe dargestellt. Die Aufnahme der Gruppe in das Anwesen der Soldaten lässt die Wichtigkeit der Position des Verteidigers der Gruppe kurzzeitig in den Hintergrund treten. Dieses neu entstandene Vakuum hat zur Folge, dass Selina sich aus ihrer Rolle löst und mit der Hilfe von Jim versucht, das Erlebte zu verarbeiten. Dieser hat sich dadurch nicht nur als ein Verteidiger der Gruppe, sondern auch als deren emotionalen Anker positioniert. Als die wahren Absichten der Soldaten luzid werden, mutiert Jim zu einer Hyperversion seiner selbst. Er gibt sich seiner inneren Bestie hin und agiert ohne moralische Bedenken, um den eingebüßten Status Quo der Gruppe wiederherzustellen. Bezüglich der Fragestellung dieses Kapitels kann konstatiert werden, dass das Zeigen von Gefühlen, wie Mitleid, im Film anfänglich sehr negativ konnotiert dargestellt wird. Die Figur der Selina wird in diesem Zeitraum vor allem durch die Suppression ihrer Gefühle und der Härte gegenüber ihren Mitmenschen definiert. Durch ihr Agieren kann sie ihr Überleben, zumindest für den Moment, gewährleisten. Jim wird im Gegensatz dazu als Charakter skizziert, der sich einem moralischen Handeln und Gefühlen nicht verschließt. Dies hat zur Folge, dass er innerhalb der neuen Ordnung zu diesem Zeitpunkt nur durch die Hilfe von Selina überleben kann. Das Bedürfnis des Protagonisten, sein Haus zu besuchen, hat für dessen Begleiter Mark tödliche Folgen. Das Zusammentreffen mit Frank und Hannah stellt einen Wendepunkt bezüglich der negativen Darstellung von Emotionen dar. Zum ersten Mal erweist sich die Befähigung von Jim als vorteilhaft und resultiert im Zusammenschluss der Protagonisten. Die Szene von Selinas Zusammenbruch im Anwesen zeigt, dass das Unterdrücken von Emotionen eine permanente Belastung für die Figur darstellt. Durch die qualitative Bindung innerhalb der Gruppe und einer Verteilung der Verantwortung schafft sie es, sich ihren Gefühlen wieder zu öffnen und Vertrauen zu anderen Menschen zu fassen. Diese Zusammengehörigkeit ist sowohl dafür verantwortlich, dass Selina und Hannah am Ende des Films von Jim befreit

werden, als auch dafür, dass sie selbigen nicht verletzt zurücklässt. Im Gegensatz dazu scheitert die Gruppe der Soldaten, deren Bestehen sich nicht auf emotionalen Zusammenhalt gründet, unter den Bedingungen der neuen Ordnung. Anhand des Charakters von Jim wird ersichtlich, dass die neuen Lebensumstände ihn dazu zwingen, sich anzupassen. Er muss seine Aversion gegenüber körperlicher Gewalt überwinden, wenn es die Situation erfordert. Durch diese Veränderung ist es ihm möglich, sein eigenes Überleben und das seiner Gruppenmitglieder zu sichern. Bezüglich der Orientierung an moralischen Standards präsentiert sich die Figur des Jim als ambivalent. Einerseits transportiert der Charakter eine starke Tendenz hin zu sozialem Verhalten innerhalb seiner Gruppe. Andererseits verfügt er über die Fähigkeit, mit präziser und rücksichtsloser Gewalt gegen jene vorzugehen, die eine Bedrohung für ihn wichtige Personen darstellen. Dadurch wird luzid, dass auch Individuen, die Gewalt ablehnen, eine innere Bestie in sich tragen, von der sie in extremen Situationen Gebrauch machen. Jims moralische Überlegenheit gegenüber den Soldaten definiert sich nicht durch eine Abwesenheit der inneren Bestie, sondern dadurch, dass er als freidenkendes Individuum darüber entscheidet, ob er sich ihrer bedient oder nicht.

Aufgrund der eingehenden Betrachtung kann für den Film *28 Days later* eine anfänglich negative Tendenz bezüglich Emotionen verortet werden, die sich während des Fortschreitens der Handlung ins Gegenteil kehrt. Ein momentanes Unterdrücken von Emotionen kann sich als vorteilhaft erweisen, Mitgefühl und ein empathisches Vermögen schaffen erst die Bedingungen, unter denen die Gruppe längerfristig existieren kann.

4.2.3 Antagonistenanalyse

Das Bestehen der Einheit der Soldaten fußt in einer hierarchisch aufgebauten, präapokalyptischen Verbindung und stellt die Aufrechterhaltung eines Gefüges dar, das sich nicht durch zwischenmenschliche Sympathie, sondern aufgrund beruflicher Anforderungen konstituiert hat. Die Probleme, die nach der Auslöschung der menschlichen Gesellschaft innerhalb dieser Gruppe auftauchen, beispielsweise Selbstmordversuche, machen die Insuffizienz dieser Zweckgemeinschaft transparent. Das Bedürfnis nach qualitativen sozialen Kontakten und deren positive Auswirkungen

auf das Individuum kann mittels des konstruierten Gruppengefüges nicht befriedigt werden.

Der Kommandant entscheidet, das Funktionieren seiner Einheit, das sein eigenes Wohl und seine Stellung innerhalb der Gruppe bedingt, zu gewährleisten, indem er eine amoralische Entscheidung trifft. Er versucht, Frauen, auch gegen deren Willen, zum Zweck der Befriedigung von sexuellen Bedürfnissen für seine Untergebenen bereitzustellen, um die prekäre Lage zu stabilisieren. Dabei beruft er sich auf das Recht des Stärkeren, um sein Vorhaben zu realisieren. Dieses Vorgehen stellt ihn auf eine Stufe mit den Zombies, da er Individuen aufgrund seines Überlebenstriebes zu Objekten degradiert. Bis auf eine Ausnahme wird diese Vorgehensweise von den Mitgliedern der Einheit akzeptiert. Diesen kann folglich der Status von Mittätern zugesprochen werden.

4.2.3 Antifeministische Tendenzen im Film

Für eine umfassende Beurteilung des Films ist es unabdingbar, die Darstellung von geschlechtlich bedingten Stereotypen zu hinterfragen. Kann im Film eine antifeministische Tendenz durch die Veränderung des Charakters der Selina lokalisiert werden? Ihre Metamorphose ist eng mit der Emanzipation von Jim verbunden. Seine Veränderung ermöglicht es ihm, sich gemeinsam mit Selina als gleichwertiger Beschützer der Gruppe zu etablieren. Die Rolle der selbstbewussten und autarken Selina wird ab diesem Zeitpunkt zusehends durch tradierte, antifeministische Tendenzen demontiert. Das Einsetzen dieses Prozesses kann in der Szene lokalisiert werden, als Selina im Anwesen einen emotionalen Zusammenbruch erleidet. Sie wird dadurch gegenüber Jim in eine schwächere Position gerückt, da er es vermag, seine Gefühle zu beherrschen, durch sein empathisches Vermögen die anderen Mitglieder zu unterstützen und sich zu verteidigen. Das Besetzen dieser Position mit einem Mann hat zur Folge, dass sich der Charakter der Selina zusehends in feministischen Klischees verliert. Im nächsten Schritt wird sie durch die Soldaten auf die Existenz als fremdbestimmtes Lustobjekt reduziert. Das forcierte Anlegen des Kleides und die damit verbundene Verweiblichung wirkt sich dahingehend aus, dass sie sich weiter von ihrer männlich konnotierten Rolle als „warrior woman“ und Verteidigerin entfernt. Sie wird in die

Position einer passiven, hilflosen Frau, dem Archetypus der „damsel in distress“, gezwungen.

Die antifeministische Tendenz drückt sich nicht nur durch den Umgang mit den Protagonistinnen aus. Einer der Soldaten, der für das Zubereiten und Servieren der Speisen zuständig ist, verrichtet diese Aufgaben in eine rosarote, rüschenbesetzte Schürze gekleidet. Dadurch kann eine Verbindung zwischen dem Verrichten von in den Augen seiner Kameraden minderwertigen Tätigkeiten und einer Feminisierung festgestellt werden. Dies verdeutlicht einerseits auf einer diegetischen Ebene die Haltung der Soldaten, auf einer extradiegetischen Ebene kann kritisiert werden, dass die Darstellung sich gängigen Klischees bedient, um seine Wirkung zu entfalten. Die Befreiung der Frauen aus der Gefangenschaft gelingt überwiegend aufgrund der Schläue und einem effizienten Einsetzen von Jims physischen Attributen. Erst als sich dieser verletzungsbedingt von seiner Position als „Alpha-Verteidiger“ zurückziehen muss, wird diese während des im Film nicht gezeigten Überganges zum Epilog wieder von Selina besetzt. Der Epilog selbst evoziert Bilder einer auf der tradierten Besetzung der Geschlechterrollen fußenden Idylle. Die erkämpfte „heile Welt“ und das Bild der „intakten Familie“ wird durch das Haus am Land und Selina, die an einer Nähmaschine arbeitet, antifeministisch in Szene gesetzt.

Es kann angeführt werden, dass ein überwiegender Teil des gesichteten Filmmaterials sich in punkto Besetzung und Erzählstruktur gängiger Geschlechterrollen bedient. Der männliche Protagonist übernimmt die Führungsrolle während die weiblichen Charaktere häufig nur über „sidekick“-Qualitäten verfügen. Für die Betrachtung der feministischen Position wurde bewusst *28 Days later*¹⁷¹ herangezogen, da er oberflächlich betrachtet, von genregeläufigen Darstellungen abweicht, bei einer genaueren Analyse jedoch ebenso gängige Klischees erfüllt. So entspricht die resolute und eigenständige Figur der Selina letztlich der genretypischen Darstellung¹⁷² von kämpferischen Frauenfiguren.

¹⁷¹ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

¹⁷² Vgl. Freeland, C. A. (2000). *The naked and the undead. Evil and the appeal of horror*. Boulder, Col [u.a.]: Westview Press. S. 4.

4.3 The Crazies

4.3.1 Inhalt

Der Protagonist des Films ist David, der Sheriff des, eine ländlich-amerikanische Idylle verkörpernden, Ortes Odgen Marsh. Seiner Stellung als Gesetzeshüter entsprechend wird er anfänglich als selbstbewusster Charakter inszeniert. Die Kleinstadtidylle wird zerstört, als ein Mitglied der Gemeinde während eines Baseballspiels mit einem Gewehr bewaffnet das Spielfeld betritt. Der Sheriff versucht diesen zu beruhigen, da er aufgrund seines desorientiert wirkenden Auftretens annimmt, dass dieser alkoholisiert ist. Als dieser die Waffe auf ihn richtet ist David gezwungen, diesen vor den Augen aller Anwesenden zu erschießen. Während eines kurzen Perspektivenwechsels wird luzid, dass diese Vorkommnisse von einem Überwachungssatelliten gefilmt werden. Trotz der damit einhergehenden Belastung, ein Mitglied der Gemeinde erschießen zu müssen, besucht er die Familie des Getöteten persönlich, um sie über das Geschehene in Kenntnis zu setzen. Die Gattin macht David Vorwürfe ob seines Agierens und attackiert ihn körperlich, er reagiert angesichts der Umstände verständnisvoll. Die psychische Belastung von David ist zu erkennen, als er versucht, sich daheim durch körperliche Arbeit von den Ereignissen abzulenken. Seine Frau Judy, die Ärztin der Stadt, unterstützt ihn und versucht, David zu überzeugen, dass er korrekt agiert hat. Diese Szenen modellieren den Charakter des Sheriffs. Die Zweifel an seinem Verhalten werden am nächsten Tag durch das Ergebnis der Obduktion genährt: Im Blut des Getöteten konnten keine Hinweise auf die Konsumation von Alkohol oder Drogen nachgewiesen werden. Während David versucht, diese Neuigkeit zu verarbeiten, wird Judy in ihrer Praxis mit den ersten Krankheitssymptomen einer bevorstehenden Zombiefizierung konfrontiert. Ihr Patient wirkt geistig abwesend und in sich gekehrt. In der folgenden Nacht wird das Ehepaar zu einem Notfall gerufen. Bei einem Hausbrand sind Mutter und Sohn in den Flammen gestorben, während der Vater, der am Vormittag von der Ärztin untersuchte Patient, keine Rettungsversuche unternommen, sondern den Rasen des Hauses gemäht hat. Bei seiner Einvernahme legt er ein apathisches und geistig abwesendes Verhalten an den Tag. David vermutet, dass der Vater das Feuer gelegt hat und lässt den vermeintlichen Brandstifter inhaftieren. Am nächsten Tag bricht David in die Sümpfe, die nahe dem Ort liegen, auf, da dort ein toter

Fallschirmspringer in Militäruniform entdeckt wurde. Im Zuge der Ermittlungen entdeckt der Sheriff ein abgestürztes Flugzeug. Diese Szene wird wiederum von einem Spionagesatelliten gefilmt. Die Tatsache, dass trotz der Größe der Maschine keine offizielle Suchmeldung herausgegeben wurde, veranlasst David zur Annahme, dass der Absturz der Maschine in direktem Zusammenhang mit den seltsamen Vorgängen der letzten beiden Tage steht. Er vermutet, dass das Trinkwasser durch einen Teil der Ladung des Flugzeuges kontaminiert wurde. Der Bürgermeister weist seine Bitte, die Wasserversorgung vorerst zu unterbrechen, mit dem Hinweis auf die wirtschaftlichen Konsequenzen ab, die ein solches Vorhaben in der Erntezeit nach sich ziehen würde. David setzt sich über diesen Entschluss hinweg und lässt die Wasserversorgung abstellen. Nach der Rückkehr ins Polizeirevier ist der inhaftierte Brandstifter in die nächste Phase der Krankheit übergetreten. Körperliche Veränderungen und sein aggressives Verhalten markieren ihn als Zombie der neuen Prägung. Die ungewöhnlichen Vorkommnisse in Odgen Marsh verdichten sich: Der Protagonist stellt fest, dass das Telefonnetz nicht mehr funktioniert, der Ort wirkt wie ausgestorben und auf seinem Weg zum Gerichtsmediziner wird er auf einen verdächtigen schwarzen SUV aufmerksam, der, als er sich dem Fahrzeug nähert, davonfährt.

In der Pathologie wird der Sheriff vom Gerichtsmediziner angegriffen, der ob seines Verhaltens und der physischen Veränderungen als Opfer der neuen Krankheit identifiziert werden kann. Nur das Eingreifen von Russel, seinem Deputy, verhindert, dass David getötet wird. Die Vorkommnisse veranlassen David dazu, seine Frau zu bitten, einstweilen die Stadt zu verlassen, was diese jedoch verneint, da sie sich als Ärztin für die hiesige Bevölkerung verantwortlich fühlt. Während des Gesprächs in ihrem Haus bemerkt seine Frau dass sich eine Gestalt nahe der Scheune bewegt. Als David das Haus verlässt, um dem Verdacht von Judy nachzugehen, wird er nicht, wie vermutet, mit einem Infizierten konfrontiert: Gasmasken tragende Soldaten nehmen ihn und Judy ohne eine Erklärung fest und bringen beide zum Sportplatz, wo das Militär eine umzäunte Sammelstation für die Bewohner des Ortes eingerichtet hat. Eine Trennung von gesunden und potentiell erkrankten Personen wird dort in einem Schnellverfahren durchgeführt. Im Zuge dieser rigoros durchgesetzten Quarantänemaßnahmen schreckt das Militär nicht davor zurück, beim Nichtbefolgen von Befehlen Gebrauch von der Schusswaffe zu machen. Im Zuge der Ereignisse wird

David gewaltsam von seiner Frau getrennt, die in die Quarantänestation gebracht wird. Der geplante Ablauf der Evakuierung scheitert aufgrund des Widerstandes der Bevölkerung, die sich gegen die martialischen Maßnahmen der Soldaten zur Wehr setzt und an den Angriffen der bereits Infizierten. Kurz bevor Judy von einem Zombie getötet wird, gelingt es dem Sheriff gemeinsam mit Deputy Russel, das Monster zu töten und seine Frau und deren Sprechstundenhilfe Becca vor dem sicheren Tod zu retten. Nachdem die vier das Gebäude, in dem die beiden Frauen gefangen gehalten wurden, verlassen haben, stellt sich heraus, dass das Militär die Quarantänezone aufgegeben und den Ort verwüstet zurückgelassen hat. Die Gruppe beschließt, ein fahrtüchtiges Fahrzeug zu suchen und die Stadt zu verlassen. Kaum sind die Instanzen der staatlichen Gewalt außer Kraft gesetzt, beginnt das Recht des Stärkeren den Ort zu dominieren. Das Gefahrenpotential für die Gruppe, das sich bis zu diesem Zeitpunkt aus Regierungstruppen und Infizierten zusammengesetzt hat, wird durch die chaotischen Umstände um einen weiteren Faktor bereichert: Eine Gruppe von Überlebenden hat begonnen, im Zuge ihrer Säuberungsaktion alle Menschen, derer sie habhaft werden können, zu erschießen. Dabei unterscheiden sie nicht zwischen gesunden und infizierten Personen. Diese Fraktion personifiziert diejenigen Individuen, die sich ihrer inneren Bestie ergeben haben. Ihre Handlungen definieren sich über deren Wunsch, zu jedem Preis zu überleben und einer sadistischen Freude an ihrem Tun.

Davids Gruppe gelingt es, sich vor den marodierenden Einwohnern zu verstecken und anschließend aus dem Ort zu fliehen. Während sie ihre Suche nach einem geeigneten Fluchtfahrzeug fortsetzen, gelangen sie zum Haus, in dem der Partner der Sprechstundenhilfe mit seiner Familie wohnt. Als sie sich dorthin begibt, um sich nach seinem Verbleib zu erkundigen, trägt sich David mit der Idee, sie davon abzuhalten. Judy weist ihn darauf hin, dass er in einer vergleichbaren Situation nicht anders reagieren würde.

Als die Gruppe am Hof angelangt ist, können sie, in einer Scheune versteckt beobachten, wie Soldaten beim Haupthaus eintreffen und versuchen die Mutter von Beccas Partner mitzunehmen. Als dieser seiner Mutter zur Hilfe eilt, werden beide erschossen.

Die Scheune, von der aus die Gruppe das Geschehen mitverfolgen konnte, wird daraufhin von einem Soldaten durchsucht. David und Russell gelingt es, diesen zu

entwaffnen. Durch ein Gespräch können die beiden erfahren, dass seine Einheit ebenfalls ohne Kenntnis bezüglich der Hintergründe ihres Einsatzes vor Ort agiert. Er wirkt von der Lage überfordert und gesteht, dass er sich nicht zur Armee gemeldet hat, um unbewaffnete Zivilisten zu töten. Er verspricht, die Gruppe nicht zu verraten, wenn sie ihn zu seiner Einheit zurückkehren lassen. Obwohl Russel sich dagegen ausspricht, lässt David den Soldaten trotz des Risikos, entdeckt zu werden, gehen. Diese Entscheidung weist auf das Festhalten Davids an moralischen Werten hin. Der Soldat hält sein Versprechen und er zieht gemeinsam mit seiner Einheit ab. Die Gruppe macht sich auf den Weg zu Davids und Judys Haus, um mit dem alten Polizeiwagen den das Ehepaar in ihrer Scheune abgestellt hat, die Flucht fortzusetzen. Die kurzweilige Rückkehr in die Sicherheit der eigenen vier Wände verkehrt sich bald ins Gegenteil. Die mittlerweile mit dem Virus infizierte Familie des von David am Baseballfeld getöteten Mannes lauert ihnen innerhalb des Hauses auf. Wiederum schafft es David nur mit Hilfe seines Kollegen, seiner ursprünglichen Rolle als Beschützer gerecht zu werden. Russells ungewöhnlich gewaltbetontes Vorgehen dabei veranlasst Judy zur Annahme, dass dieser eventuell mit dem Virus infiziert ist. Die Gruppe setzt die Reise fort. Die Spannungen zwischen den Protagonisten intensivieren sich, als Becca erste Zeichen einer Erkältung zeigt. Russel interpretiert diese Symptome als das erste Anzeichen einer Infektion mit dem Zombievirus und meint, dass er nicht mit einer erkrankten Person reisen will. Auf die Beschwichtigungsversuche von David reagiert er verbal aggressiv. Dieses Verhalten dokumentiert, dass sich das hierarchische Gefüge zwischen den beiden Figuren, das sich aufgrund der beruflichen Position beider etabliert hat, zunehmend von Russel in Frage gestellt wird. Der Streit wird vom Auftauchen eines Regierungshelikopters unterbrochen. Die Gruppe nutzt eine Autowaschanlage als Versteck. David, dem die Ereignisse rund um den Ausbruch der Infektion und die Enttäuschung hinsichtlich des Agierens der Regierung immer weiter zusetzen, verliert in dieser Szene sein Vertrauen in sich selbst. Durch die Intervention seiner Frau gelingt es ihm jedoch, Ruhe zu bewahren. In ihrem Versteck wird die Gruppe von Infizierten attackiert. Dies hat zur Folge, dass Becca getötet und der Militärhubschrauber auf die Protagonisten aufmerksam wird und deren Fahrzeug zerstört. Um Ersatz zu besorgen, entschließt sich David einen Wagen der Regierung zu stoppen, da ein solches keine Aufmerksamkeit seitens des Militärs auf sie ziehen würde. Im Zuge dieses Vorhabens

legt Russell ein weiteres Mal ein aggressives Verhalten an den Tag: Anstatt das Fahrzeug aufzuhalten sorgt er dafür, dass dieses von der Straße abkommt und zerstört wird. Bei der Untersuchung des Wracks stellt sich heraus, dass einer der Regierungsagenten den Unfall überlebt hat. Dieser teilt der Gruppe mit, dass im abgestürzten Flugzeug ein in Labors geschaffener Virus transportiert wurde, der dem Zweck dient, feindliche Staaten während eines Konfliktes zu destabilisieren. Während des Gespräches erschießt Russell den Agenten unerwartet. Dieser Vorfall stellt ein weiteres Indiz dafür dar, dass sich dieser seiner inneren Bestie immer mehr verschreibt. Um die gefährliche Situation zu deeskalieren versucht der Sheriff das Gewehr des Deputys an sich zu nehmen, dieser bedroht Judy und David mit einer Pistole und zwingt sie, ihm alle Waffen zu übergeben. Das Ehepaar befindet sich in der Gewalt von Russell. Nach einer Weile gemeinsamen Marsches appelliert der Sheriff an die Moral von Russell. Er schafft es, den mit seinen Aggressionen ringenden Russell zu überwältigen. Im Zuge des Kampfes wird dieser niedergeschlagen und beginnt zu bluten. Die dunkle Farbe seines Blutes bestätigt den Verdacht von Judy: der verhaltensauffällige Deputy ist ebenfalls mit dem Virus infiziert. David entschließt sich, seinen Freund, ungeachtet des erhöhten Gefahrenpotentials, nicht aus der Gruppe auszuschließen. Dieses Agieren zeigt ein weiteres Mal, dass David auch unter den herrschenden Umständen bemüht ist, seine Entscheidungen im Einklang mit moralischen Standards zu treffen.

Als die Gruppe an eine Straßensperre des Militärs gelangt entschließt Russell sein Leben zu geben, damit die anderen Gruppenmitglieder diese unentdeckt passieren können. Die Figur entscheidet sich bewusst dagegen, den unabwendbaren Verlust seines Selbst durch die Krankheit vollständig eintreten zu lassen, sondern dafür, als selbstbestimmtes Individuum zu sterben. Diese Tat legt Zeugnis dafür ab, dass Russell am Ende den Kampf gegen seine innere Bestie gewinnt, auch wenn er dafür mit seinem Leben bezahlt.

Während ihrer Flucht machen David und Judy eine weitere Entdeckung: sie finden auf dem Areal einer Raststation eine große Anzahl von verbrannten Leichen. Eine Untersuchung macht luzid, dass die Toten diejenigen Bewohner aus Odgen Marsh sind, die vom Militär ursprünglich als nicht infiziert eingestuft und scheinbar evakuiert

wurden. Diese Szene verdeutlicht, dass der Plan der Regierung nie beinhaltet hat, gesunde Menschen aus dem kontaminierten Gebiet zu retten.

Nach einem finalen Kampf gegen Infizierte in der Raststation gelingt es dem Ehepaar, einen funktionstüchtigen Laster und ein Funkgerät des Militärs in ihren Besitz zu bringen. Während sie sich wieder auf der Straße befinden und ihre Flucht fortsetzen ertönt aus dem Funkgerät ein Countdown. Nach dessen Ablauf erschüttert eine Explosion die Szenerie. Das Gebiet von Odgen Marsh wurde von der Regierung mittels eines Nuklearsprengkopfes großflächig zerstört. Auch das Fahrzeug von David und Judy wird durch die Detonation zerstört. Die beiden überleben und können ihre Flucht fortsetzen.

Der Epilog zeigt die beiden Figuren Hand in Hand über ein abgeerntetes Feld in Richtung einer kleinen Stadt marschieren, die langsam am Horizont auftaucht. David hat mittlerweile seine Uniform abgelegt. Es findet ein schneller Szenenwechsel statt, die Szenerie wird aus der Perspektive des Spionagesatelliten dargestellt. Eine Einblendung informiert den Rezipienten, dass für die Stadt, auf die sich die beiden zubewegen, soeben das „Containment Protocol“ initiiert wurde. Diese Informationen bestätigen, dass sich die Seuche weiter ausgebreitet hat.

4.3.2 Protagonistenanalyse: David

In seiner Funktion als Sheriff ist David ein Repräsentant der staatlichen Ordnung und der „Beschützer“ der Gemeinde. Gemeinsam mit seiner Frau, die für die medizinische Versorgung der Einwohner zuständig ist, stellt er eine wichtige Säule bezüglich der Stabilität der Gesellschaft von Odgen Marsh dar. Die Figur wird bereits in der Eingangsphase des Films anhand des Erzählstranges rund um den Vorfall am Baseballplatz und die sich daraus ergebenden Folgen charakterisiert. Einerseits werden sein Selbstvertrauen und seine Souveränität dadurch inszeniert, dass er nicht davor zurückschreckt, schwierige Entscheidungen zu treffen, noch davon absieht, sich mit unangenehmen Konsequenzen auseinanderzusetzen. Andererseits wird seine menschliche Seite durch den Gewissenskonflikt ob seines Reagierens bezüglich der Vorkommnisse betont. Diese Skizzierung des Charakters macht ersichtlich, dass David die Rolle des Beschützers nicht nur durch seinen Beruf aufoktroyiert wurde, sondern

auch seinen moralischen Grundwerten entspricht. Seine Priorität, die ihm anvertrauten Menschen ungeachtet der Anweisungen anderer zu schützen kann an der Szene, welche die Auseinandersetzung mit dem Bürgermeister zeigt, festgemacht werden. Der Sheriff beweist, dass er trotz seiner Position in einer hierarchisch aufgebauten Struktur kein unreflektierter und passiver Befehlsempfänger ist. Die Weigerung, den Anweisungen des Bürgermeisters Folge zu leisten, macht die Bereitschaft Davids, zum Wohle der Bevölkerung Risiken einzugehen, offensichtlich. Der Ausbruch des Virus konfrontiert die Figur des Sheriffs mit veränderten Bedingungen betreffend seiner Umwelt:

1. Wie jeder Bewohner wird er mit der Gefahr, die von der Infektion sowie den Infizierten selbst ausgeht, konfrontiert.
2. Die chaotischen Umstände übersteigen seine Fähigkeiten, die Beschützerrolle für die Einwohner von Odgen Marsh weiter wahrzunehmen. Die Gruppe seiner Schutzbefohlenen reduziert sich auf Judy, Becca und Russel.
3. Die einst ordnende Fraktion der Regierung, zu der sich David als ein Repräsentant zugehörig fühlt, verkehrt sich ins Gegenteil und etabliert sich als Bedrohung. Durch diese Transformation wird das Bild Davids bezüglich einer gesellschaftlichen Ordnung zerstört, gleichzeitig seine eigene Stellung innerhalb des Systems vernichtet. Er ist selbst, ungeachtet seiner bisherigen Zugehörigkeit, ein Opfer der Maßnahmen.

Mit dieser neuen Ausgangssituation konfrontiert und dem Ziel, zu überleben, ergibt sich für die Figur die Problematik, die Gruppe vor äußeren Gefahren zu schützen, als auch gruppeninterne Probleme zu lösen. Die Stellung von David als Anführer der Gruppe beinhaltet, wichtige Entscheidungen zu treffen und, gemeinsam mit Russel, für deren Schutz zu sorgen. Im Laufe der Handlung stellt sich heraus, dass der Sheriff seiner Rolle als Beschützer nicht immer gerecht werden kann. Ein Beispiel dafür stellt die Trennung von seiner schwangeren Frau Judy während der durchgeführten Quarantäneaktion dar. Er schafft es kurz später, selbige vor dem sicheren Tod zu bewahren und seinen Fehler auszumerzen. Diese Verfehlungen veranlassen den bereits

vom Virus beeinflussten Deputy, Davids Rolle zu hinterfragen und dessen Entscheidungen anzuzweifeln. Dieses Aufbegehren markiert den Ausgangspunkt für den Konflikt zwischen den beiden Figuren, der sich zu einem zentralen Motiv der Handlung entwickelt. Dadurch ist die Gruppe nicht nur mit einer äußeren Gefahr konfrontiert, sondern zusätzlich durch innere Spannungen belastet. Im von Russell ausgelösten Disput, ob Becca aufgrund einer möglichen Infektion von der Gruppe zurückgelassen werden soll, kann sich David ihm gegenüber noch behaupten. Der kurz darauf folgende Tod Beccas schwächt dessen Position jedoch weiter. Die Situation zwischen den beiden Männern eskaliert, als sie versuchen, ein Fahrzeug der Regierung zu stoppen um damit zu fliehen. Russell verschuldet in dieser Szene sowohl die Zerstörung des Wagens als auch die Tötung des Regierungsagenten. Die Folgen dieses Vorgehens widersprechen Davids Ziel zu überleben und seiner moralischen Überzeugung. Während des sich dadurch entwickelnden Streits zerbricht die Gruppe, der Deputy nimmt alle Waffen an sich und nimmt seinen ehemaligen Vorgesetzten und dessen Frau als Geiseln. Diese Szene markiert den einstweiligen Tiefpunkt bezüglich der Führungsposition des Sheriffs. Geschicktes Agieren und das Hinweisen auf die Freundschaft der beiden ermöglicht es David, Russell zu entwaffnen. Er hat seine Position als Beschützer wieder hergestellt und kann diese bis zum offenen Ende des Films behaupten. Das Tragen von ziviler Kleidung in der finalen Szene beinhaltet allegorischen Charakter: Es steht für die Weigerung Davids, weiter ein Teil des grausamen Systems zu sein. Hinsichtlich der Fragestellung des Kapitels soll folgend extrahiert werden, ob David während seiner Versuche, die Gruppe am Leben zu halten, an moralischen Standards festhält. David entscheidet sich, obwohl er als gesund eingestuft wird, und dadurch die Möglichkeit zum Entkommen gegeben ist dazu, sich im Zuge des vorherrschenden Chaos davonzuschleichen und nach seiner Frau zu suchen. Dadurch nimmt er ein persönliches Risiko auf sich. Von seiner Rolle als Beschützer der Einwohner von Odgen Marsh enthoben, fokussiert er sich darauf, seine Gruppe in Sicherheit zu bringen. Der Schock, den das Zusammenbrechen der gesellschaftlichen Ordnung mit sich bringt, veranlasst den Sheriff kurzfristig dazu, dieses Ziel ohne Rücksichtnahme auf emotionale Bedürfnisse zu realisieren. Ein Beispiel dafür stellt die Szene dar, als Becca zum Bauernhof ihres Freundes läuft. David ist nicht damit einverstanden, da diese Aktion mit einem zusätzlichen Risiko für die

Gruppe verbunden ist. Dieses Verhalten lässt darauf schließen, dass er sich mittlerweile nicht mehr für die Sicherheit der überlebenden Dorfbewohner verantwortlich fühlt, sondern sich primär dem Überleben der Gruppe, im Besonderen dem seiner schwangeren Frau, verschrieben hat. Judy spricht sich für das Verhalten von Becca aus und erinnert ihren Mann an die Bedeutung von zwischenmenschlichen Beziehungen. Sie nimmt dadurch Einfluss auf David und sorgt dafür, dass er sich seiner moralischen Prinzipien wieder bewusst wird und diese Einfluss auf seine künftigen Entscheidungen haben. Zum einen manifestiert sich die Abwendung von einem bloßen Überleben im Umgang mit Situationen, in denen der Protagonist vor die Wahl gestellt wird, Personen zu töten. David entschließt sich dafür, den Soldaten in der Scheune sowie den durch den Autounfall verletzten Regierungsbeamten am Leben zu lassen. Zum anderen kann sein moralisches Verhalten bei der gruppeninternen Konfrontation mit dem Virus lokalisiert werden. Er spricht sich für den Verbleib von Becca in der Gruppe aus, als deren Gesundheitszustand Grund zu Sorge bietet und erlaubt dem infizierten Russell, bei der Gruppe zu bleiben. Obwohl diese Entscheidungen negative Konsequenzen für die Gruppe nach sich ziehen können, trifft sie David in Hinsicht auf seine moralische Ausprägung. Daher kann konstatiert werden, dass sich der Protagonist auch in der Postapokalypse dazu entscheidet, an seiner Menschlichkeit festzuhalten.

4.3.3 Antagonistenanalyse

Die im Film gezeigten Antagonisten können in zwei Fraktionen aufgeteilt werden:

Die erste konstituiert sich aus Mitgliedern der Regierung deren oberste Prämisse darin besteht, die Intaktheit des Systems zu wahren. Diese Fraktion ist verantwortlich für die Herstellung des Virus und, bedingt durch fehlende Vorsichtsmaßnahmen beim Transport, den Ausbruch der Seuche in Odgen Marsh. Um eine Verbreitung des Erregers zu verhindern scheuen sie nicht davor zurück, der Zivilbevölkerung harte Quarantänemaßnahmen aufzuerlegen. Die Bewohner des Ortes werden über den Grund dieser Anordnungen und der martialischen Vorgehensweise, die zu deren Durchsetzung ergriffen wird, im Unklaren gelassen. Ihre Rechte als Bürger und Menschen sieht die Regierung als nicht mehr gegeben an, bis die Gefahr einer Verbreitung der Seuche gebannt ist. Die Trennung in gesunde und potentiell infizierte Personen dient nur

vordergründig als Sicherheitsmaßnahme. Denn auch die erste Gruppe fällt dem totalitären Agieren der Regierung zum Opfer, wie anhand der in der Filmbeschreibung angeführten Szene bei der Raststation ersichtlich wird. Das sukzessive Töten aller Einwohner des Ortes und dessen anschließende Vernichtung durch einen Nuklearschlag markieren den grausamsten Punkt der Systemerhaltungsbemühungen.

Die Exekutivorgane, die mit der Durchführung der Maßnahmen betraut sind, werden als gesichtslos in Szene gesetzt. Das Tragen von Uniform und das Verbergen ihrer Gesichter hinter einer Gasmaske entindividualisiert die Soldaten und degradiert sie zu willenlosen Werkzeugen, die die menschenverachtendsten Befehle befolgen, ohne zu zögern. Anhand der Szene in der Scheune, als David und Russel einen Soldaten überwältigen wird die Bedeutung dieser uniformen Darstellung transparent: Mit dem Entfernen der Gasmaske vom Kopf des Gefangenen erlangt dieser nicht nur den Status als Individuum zurück. Gleichzeitig führt die ungeschützte Konfrontation mit einer potentiell infizierten Umgebung zu einem einstweiligen Ausscheiden aus der Fraktion der Regierung. Mit dem Aufsetzen der Gasmaske und der Rückkehr zu seiner Einheit ist der Soldat vordergründig wieder als Teil der Regierungsfraktion zu betrachten. Hinter dieser Fassade entscheidet sich der Mann dazu, sich an sein Versprechen zu halten. Dadurch kann einerseits eine direkte Verbindung von Uniformität und Entmenschlichung im Film lokalisiert werden. Durch das Agieren des Soldaten wird ersichtlich, dass die Regierungsfraktion aus Mitgliedern besteht, die fähig sind, ethische Entscheidungen zu treffen, wenn sie nicht an die Befehlskette gebunden sind.

Die Darstellung der Agenten reiht sich in die lokalisierte Tendenz bezüglich einer Uniformität der Fraktionsmitglieder der Regierung ein. Diese werden mittels einer klassisch-stereotypen Darstellung in Szene gesetzt. Sie tragen weiße Hemden, schwarze Anzüge und fahren dunkle SUV's. Ihr Gesicht verbergen sie nicht hinter Gasmasken, sondern tragen Sonnenbrillen. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass kein Agent im Film sich direkt an der Ermordung von Personen beteiligt. Diese Aufgabe wird von den Soldaten übernommen. Diese Darstellung ist eng mit der visuellen Entindividualisierung der Antagonisten verknüpft. Die Soldaten in ihren Schutzanzügen konstituieren sich als voneinander nicht unterscheidbare Bestien. Sie haben sich optisch vom *homo clausus* entfernt und sind mit der grausamen Durchführung der Säuberung betraut. Die „Uniform“ der Regierungsagenten lässt eine Unterscheidung zwischen den

einzelnen Individuen zu. Folglich ist eine umfassende visuelle Transformation hin zur Bestie nicht gegeben. Der Grund, dass während des Films niemand von einem Agenten getötet wird ist folglich direkt mit der Darstellung als halbindividualisierte Person verknüpft. Eine negative Konnotation hinsichtlich des Zeigens von Emotionen kann nur in einem geringen Ausmaß festgestellt werden. Allein die Szene, in der Beccas Freund seiner Mutter helfen will und von Soldaten getötet wird, beinhaltet eine solche Verbindung.

4.4 Zusammenfassung: Die Protagonisten

Eine anfängliche Tendenz, Emotionen als einem Überleben abträglich und belastend darzustellen, konnte in den untersuchten Filmen lokalisiert werden.

Symptomatisch ist eine Änderung dieser Ausrichtung im Laufe der Handlung. Emotionen stellen wichtige Indikatoren für die Charaktere dar:

1. *Shaun of the Dead*¹⁷³: Shauns emotionale Verbindung zu seiner Mutter und Liz beinhalten die Motivation für eine Änderung seines Verhaltens.
2. *28 Days later*¹⁷⁴: Die Beziehung zwischen Jim und Selina wird von einem symbiotischen Verlauf gekennzeichnet. Anfänglich ermöglicht Selinas pragmatisches Vorgehen das Überleben von Jim, bis dieser dazu fähig ist, sich selbst zu schützen. Im Gegenzug hilft er Selina, sich vom Druck verdrängter Emotionen zu befreien und führt sie zu dem Punkt an dem es sich die Figur wieder zugesteht, Emotionen zuzulassen. Am Ende des Films haben beide Charaktere von deren emotionaler Beziehung zueinander profitiert und sind über sich hinausgewachsen.

¹⁷³ Pegg/Wright (2004). *Shaun of the Dead*.

¹⁷⁴ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

3. *The Crazies*¹⁷⁵: Die Beziehung zwischen David und Judy ist von immanenter Wichtigkeit für das Überleben der Figuren. Judy verhindert, dass der vom gesellschaftlichen Zusammenbruch belastete David Entscheidungen trifft, ohne diese bezüglich einer moralischen Vertretbarkeit zu reflektieren und verhindert dadurch, dass er sich seiner inneren Bestie ergibt. Durch ein Festhalten an seiner Menschlichkeit ist es David möglich, nicht nur sein eigenes Überleben, sondern auch das seiner Frau zu gewährleisten.

Die Bildung einer Gruppe kann durch die Analyse der Filme als für das Genre symptomatisch angegeben werden, ebenso der Fakt dass die einzelnen Mitglieder von einer positiven emotionalen Bindung innerhalb der Gruppe profitieren.

Die untersuchten Protagonisten werden ausnahmslos als Figuren dargestellt, deren moralische Grundsätze durch die veränderten Bedingungen auf die Probe gestellt werden. Eine emotional positiv besetzte Beziehung zu anderen Charakteren stellt den maßgeblichen Faktor dar, dass diese ihre Handlungen reflektieren und moralische Standards beibehalten, wie es für die untersuchten Protagonisten angeführt werden kann. Durch die Wechselbeziehung von moralischem Handeln und der Befähigung zu Emotionalität kann widerlegt werden, dass Emotionen im Zombiefilm überwiegend mit negativen Tendenzen verbunden sind.

4.5 Zusammenfassung: Die Antagonisten

Die Darstellung der Fraktion der Antagonisten divergiert innerhalb der untersuchten Filme voneinander.

1. Bei *Shaun of the Dead*¹⁷⁶ manifestiert sich die antagonistische Komponente nicht in Form einer Fraktion, sondern ist an zwei Figuren, David und Shaun, geknüpft. Die Darstellung des Militärs ist von einem „deus ex machina“ – Charakter geprägt und zeitlich knapp gehalten. Die Soldaten sind für die Rettung

¹⁷⁵ Kosar/Eisner (2010). *The Crazies*.

¹⁷⁶ Pegg/Wright (2004). *Shaun of the Dead*.

der Protagonisten und das Ende der Zombieplage verantwortlich und konstituieren sich dadurch als positiv besetzte Fraktion. Aus diesem Grund kann konstatiert werden, dass sich sowohl die Besetzung der Antagonisten als auch die klassische Besetzung des Militärs als Gefahrenquelle von anderen Genreproduktionen unterscheidet. Ein Erklärungsversuch für diese Divergenz stellt die Tatsache dar, dass sich Komödien im Gegensatz zu Action- oder Horrorfilmen anderer cineastischer Dynamiken bedienen und deren Intention hinsichtlich ihrer Wirkung auf den Rezipienten voneinander abweicht.

2. Bei *28 Days later*¹⁷⁷ kann eine Inszenierung von Soldaten als antagonistische Fraktion lokalisiert werden. Die Analyse zeigt, dass diese keinen Teil eines übergeordneten Systems darstellen, sondern unabhängig davon handeln. In Folge dessen kann ihr unmoralisches Verhalten nicht mit einem Verweis auf eine höhere Befehlsinstanz begründet werden. Ihr Status als ehemalige Mitglieder des Militärs rekurriert auf eine Tendenz innerhalb dieser Organisation, die die Entwicklung einer amoralischen Haltung nach dem Ausscheiden aus selbiger begünstigt. Die negative Darstellung der antagonistischen Fraktion präsentiert sich jedoch nicht als vollständig homogen. Dies kann anhand zweier Beispiele begründet werden: Zum einen kann der Soldat angeführt werden, der sich gegen das Agieren seiner Kameraden stellt. Zum anderen wird die Rettung der Protagonisten durch die Kontaktaufnahme mit einem Kampffjet des Militärs angedeutet.
3. Die Darstellung der Antagonistenfraktion bei *The Crazies*¹⁷⁸ entspricht der klassischen Inszenierung eines übergeordneten Systems, dass sich gegen einen Teil der eigenen Bevölkerung wendet. Dessen entindividualisierte Handlanger führen ihre Befehle ungeachtet der moralischen Vertretbarkeit aus. Lediglich die Szene in der Scheune verweist auf einen Rest von Menschlichkeit, der den Soldaten innewohnt.

¹⁷⁷ Garland/Boyle (2002). *28 Days later*.

¹⁷⁸ Kosar/Eisner (2010). *The Crazies*.

Die Ergebnisse der Analyse lassen darauf schließen, dass innerhalb des Genres eine Tendenz besteht, hierarchisch geprägte Institutionen als Antagonisten zu installieren. Die Kritik, die sich durch die Darstellung selbiger ergibt, richtet sich dabei nicht vordergründig gegen die ausführenden Agenten, sondern vielmehr gegen Strukturen, die ein großflächiges und organisiertes Vorgehen gegen Individuen ohne Rücksichtnahme auf ethische Standards ermöglicht.

5. Resümee

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, sowohl die Änderungen des allegorischen Potentials des neuen Zombies im Film gegenüber dem klassischen Zombie sowie den Einfluss von aktuellen gesellschaftlichen Strömungen hinsichtlich der Figur zu ergründen. Weiters wurde anhand von Filmanalysen untersucht, ob sich die in wissenschaftlichen Publikationen verbreitete Zuschreibung des Zombiefilms als gesellschaftspessimistisches Genre als zutreffend erweist.

Zur Beantwortung des ersten Themenkomplexes wurden die beiden Darstellungsformen des Zombies in drei Themenbereichen untersucht und gegenübergestellt: Hinsichtlich des veränderten allegorischen Potentials konnte festgestellt werden, dass sich die Darstellung des neuen Zombies näher am gesellschaftlich etablierten Idealbild des *homo clausus* konstituiert als sein klassischer Vertreter. Er lässt die Topoi von Sterblichkeit und Verwesung hinter sich und repräsentiert einen Überschuss an aggressiver Vitalität. Das Töten seiner Opfer dient nicht nur der reinen Triebbefriedigung, sondern wird durch die irrationale Wut, die er ihm gegenüber empfindet, auf eine emotionale Ebene ausgeweitet. Seine Organisationsform belegt, dass der neue Zombie sein Dasein als passiver, von den Dynamiken einer Masse gelenkter Agent überwunden hat und als aktiver Jäger ein individualisiertes Mitglied im Kollektiv einer Meute darstellt.

Anhand der visuellen Annäherung, der Befähigung zum Empfinden von Emotion und der zunehmenden Unabhängigkeit kann darauf geschlossen werden, dass sich die Darstellung des neuen Zombies immer stärker an einem menschlichen Vorbild orientiert. Das bereits bestehende Näheverhältnis zwischen Mensch und Zombie wird durch diesen Sachverhalt zusätzlich verstärkt. Nimmt man Bezug auf die Ergebnisse, die die Untersuchung der Antagonistenfraktion geliefert hat wird luzid, dass eine Annäherung nicht ausschließlich seitens des Zombies vonstattengeht. Das Verhalten dieser Gruppierungen lässt den Schluss zu, dass sie, gesamt gesehen, als institutionalisierte Bestien verhandelt werden müssen. Die monströse Komponente dokumentiert die Annäherung seitens des Menschen.

Diese Erkenntnisse führen zu dem Schluss, dass der Zombie neuer Prägung im Gegensatz zu seinem Vorgänger über eine direkte deskriptive Komponente hinsichtlich des Spannungsfeldes zwischen dem Menschen und seiner bestialischen Natur verfügt. Seine neue, menschenähnliche Manifestation kann folgend als allegorischer Hinweis auf das dem Menschen innewohnenden Potential zur Grausamkeit verstanden werden. Um ein effizienteres Monster zu werden gibt es für den Zombie nur einen Weg: Sich dem Menschen anzunähern. An diesem Punkt ist das allegorische Potential des neuen Zombies hinsichtlich dem Menschen und Gesellschaft bei weitem noch nicht ausgeschöpft. Seine Existenz in einer hypertemporalen Zeitebene verweist auf die Problematiken, mit denen das Individuum konfrontiert wird, dass Teil einer sich rasch verändernden Informationsgesellschaft ist. Sein Fressverhalten wird nicht mehr von vollständiger Assimilation, sondern vielmehr von verschwenderischer Lust am maßlosen Konsum bestimmt. Dadurch stellt er den personifizierten Hedonismus dar und verkörpert die Überflussgesellschaft, deren Existenz lediglich durch das Opfer von anderen aufrecht erhalten wird.

Ein weiteres Ziel dieser Arbeit war, den Zombiefilm hinsichtlich der Zuschreibung als gesellschaftspessimistisches Genre zu untersuchen. Die bedrohliche Dominanz von Zombies und der menschlichen Antagonisten innerhalb eines oftmals apokalyptischen Szenarios sowie die Tatsache, dass der einzige Sieg, den die Protagonisten erringen können, das Überleben selbst darstellt, zeichnen eine düstere Version der Zukunft.

Die Ergebnisse der Untersuchung konnten jedoch belegen, dass sich exakt aus diesem perspektivischen Tiefpunkt heraus der optimistische und ein ethisches Verhalten befürwortende Aspekt des Genres offenbart. Manifest wird diese positive Tendenz in Form eines oder mehrere Protagonisten, die sich trotz der widrigen Umstände dazu entschließen, ihre moralischen Grundsätze nicht zu verraten und an ihrer Menschlichkeit festzuhalten. Ein weiteres Indiz, dass anhand der Filmanalysen luzid wurde und gegen eine gesellschaftspessimistische Konnotation des Genres spricht, stellt die Bildung einer Gruppe dar. Der eminenteste Faktor für den Zusammenhalt stellt, im Gegensatz zu den menschlichen Antagonistenfraktionen, ein empathisches Vermögen und eine wachsende emotionale Bindung zwischen den Protagonisten dar. Folgend kann ein Zusammenschluss, dessen Bestehen sich nicht überwiegend einer Notwendigkeit

heraus ergibt, als erster Schritt zur Etablierung einer neuen Gesellschaft verstanden werden, deren Fundament ein verständnisvolles und einführendes Verhalten gegenüber seinen Mitmenschen darstellt.

Die Thematisierung und dargestellte Kritik gegenüber aktuellen gesellschaftlichen Problemfeldern wie dem Terrorismus oder einer ständig im Fortschreiten begriffenen globalen Überwachungsgesellschaft existiert im Zombiefilm neben einem Appell, sich im Fortschreiten der gesellschaftlichen Entwicklung wieder verstärkt an ethischen Grundsätzen zu orientieren. Anhand dieses Befundes kann darauf geschlossen werden, dass die gängigen Darstellungsweisen im Zombiefilm nicht als gesellschaftspessimistisch, sondern als gesellschaftskritisch verstanden werden sollen.

Zusammenfassend kann der Zombiefilm ab dem Jahre 2002 als ein kritisches, ein ethisches Verhalten befürwortendes Genre beschrieben werden welches fortwährend die Frage nach der monströsen Natur des Menschen thematisiert. Sein Namensgeber, der Zombie, konstituiert sich in seiner aktuellsten Manifestation als allegorische Figur hinsichtlich vieler gesellschaftlicher Problemfelder der menschlichen Gesellschaft des 21. Jahrhunderts.

6. Quellenverzeichnis

6.1 Bibliographie

Barfuß, T. J. (2000). *Vom Ende der Menschheit. Die Apokalypse im modernen hispanoamerikanischen Raum*. Marburg: Tectum.

Bastian, T. (2001). *Die lautlosen Gegner. Seuchen gefährden unsere Zukunft*. Zürich: Pendo.

Baumann, H. D. (1989). *Horror. Die Lust am Grauen*. München: Heyne.

Berglund, J. (2006). *Cannibal fiction. American explorations of colonialism, race, gender and sexuality*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.

Biedermann, C. (Hg.) (2008). *Horror und Ästhetik. Eine interdisziplinäre Spurensuche*. Konstanz: UVK.

Borissova, N./Frank, S. K./Kraft, A.(Hg.) (2009). *Zwischen Apokalypse und Alltag. Kriegsnarrative des 20. und 21. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript.

Brill, L. (2006). *Crowds, Power and Transformation in Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Brittnacher, H. R. (1994). *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Brooks, M. (2003). *The Zombie Survival Guide. Complete Protection from the Living Dead*. USA: Three Rivers Press.

Brooks, M. (2006). *World War Z: An Oral History of the Zombie War*. USA: Crown.

Canetti, E. (1960). *Masse und Macht*. Hamburg: Claassen.

Clèbert, J. P. (1998). *Die Angst vor dem Weltuntergang. Eine Geschichte der Endzeitstimmung*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe; (Orig. *Histoire de la fin du monde de l'an mil à l'an 2000*, F: 1996).

Davis, W. (1988). *Passages of Darkness. The Ethnobiology of the Haitian Zombie*. Chapel Hill, NC [u.a.] : Univ. of North Carolina Press.

Dendle, P. (2001). *The Zombie Movie Encyclopedia*. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland.

Ellwagner, K./Helmhold, H./Helmers, T. (Hg.) (2010). *Das letzte Hemd. Zur Konstruktion von Tod und Geschlecht in der materiellen und visuellen Kultur*. Bielefeld: Transcript.

Freeland, C. A. (2000). *The naked and the undead. evil and the appeal of horror*. Boulder, Col [u.a.]: Westview Press.

Fürst, M./Krautkrämer, F./Wiemer, S. (Hg.) (2011). *Untot. Zombie Film Theorie*. München: Bellville.

Grosche, G./ Riedel, K./Teichert, S. (2005). *Seuchen in der Stadt. Medizinhistorische Betrachtungen*. Reinbek: Lau.

Hantke, S. (Hg.) (2004). *Horror Film. Creating and Marketing Fear*. Jackson, Mis.: Univ. Press of Mississippi.

Hentschel, L. (Hg.) (2008). *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror. Medien Macht und Geschlechterverhältnisse*. Berlin: b_books.

Horn, E./Gisi, L. M. (Hg.) (2009). *Schwärme – Kollektive ohne Zentrum. Eine Wissensgeschichte zwischen Leben und Information*. Bielefeld: Transcript.

Kramer, T./Puchra, M. (1994). *Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Wien: Ueberreuter.

Krüger-Fürhoff, M. I. (2001). *Der versehrte Körper. Revisionen des klassizistischen Schönheitsideales*. Göttingen: Wallstein.

Le Bon, G. (2009). *Psychologie der Massen*. Hamburg: Nikol; (Orig. *Psychologie des foules*, F: 1895).

Newman, K./Marriott, J. (Hg.) (2007). *Horror. Meisterwerke des Grauens von Alien bis Zombie*. Wien: Tosa.

Peter-Röcher, H. (1998). *Mythos Menschenfresser. Ein Blick in die Kochtöpfe der Kannibalen*. München: Beck.

Radtke, A. (2008). *Die Darstellung der Masse im Stummfilm. Menge, Meute Mensch bei Sergej Eisenstein und King Vidor*. Saarbrücken: VDM.

6.2 Filme und Serien

Agadzhanova, N. [u.a.]/Eisenstein, S. (Drehbuch/Regie). (1925). *Panzerkreuzer Potemkin* (orig. Броненосец Потёмкин). UDSSR. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung Cinemathek 2012. 70 Min.

Anderson, P. W. (Drehbuch/Regie). (2002). *Resident Evil*. UK [u.a.]: Constantin Film/New Legacy Pictures. Fassung: DVD. Constantin Film 2010. 96 Min.

Brooker, C./Demange, Y. (Drehbuch/Regie). (2008). *Dead Set*. UK: Zeppotron. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2012. 143 Min.

Brugués, A. (Drehbuch/Regie). (2011). *Juan of the Dead* (orig. *Juan de los Muertos*). ESP [u.a.]: Producciones de la 5ta Avenida/La Zanco Producciones. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2012. 92 Min.

Chomiak, R. [u.a.]/Currie, A. (Drehbuch/Regie). (2006). *Fido*. CA: Lions Gate Films/Anagram Pictures. Fassung: DVD. Ascot Elite Home Entertainment 2008. 89 Min.

Clerici, G./Deodato, R. (Drehbuch/Regie). (1980). *Cannibal Holocaust*. I: Grindhouse Releasing/F.D. Cinematografica. Fassung: BLUE-RAY. Shameless Screen Entertainment 2006. 96 Min.

Darabont, F. [u.a.]/Dickerson, E. R. [u.a.] (Drehbuch/Regie). (2010). *The Walking Dead*. Season 1. USA: AMC Film Holdings. Fassung: DVD. WVG 2011. 282 Min.

Elliot, T./Bruckheimer, J. (Drehbuch/Regie). (2003). *Pirates of the Caribbean. The Curse of the Black Pearl*. USA: Buena Vista Pictures/Jerry Bruckheimer Films. Fassung: DVD. Buena Vista Pictures 2006. 143 Min.

Garland, A./Boyle, D. (Drehbuch/Regie). (2002). *28 Days later*. UK: Twentieth Century Fox/ DNA Films. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 108 Min.

Gunn, J./Snyder, Z. (Drehbuch/Regie). (2004). *Dawn of the Dead*. USA: Universal Pictures/Strike Entertainment. Fassung: BLUE-RAY. Universal Pictures Germany 2010. 109 Min.

Henriksen, S. F./Wirkola, T. (Drehbuch/Regie). (2009). *Dead Snow* (orig. *Død snø*). NOR: Euforia Film/Miho Film. Fassung: DVD. Euforia Film 2012. 88 Min.

Hessler, B./Kren, M. (Drehbuch/Regie). (2010). *Rammbock*. D: Filmgalerie 451/Moneypenny Filmproduktion. Fassung: DVD. Filmgalerie 451 2010. 61 Min.

Hunter, E./Hitchcock, A. (Drehbuch/Regie). (1963). *The Birds*. USA: Universal Pictures/Universal Studios. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany 2006. 115 Min.

Joffé, R./Fresnadillo, J. C. (Drehbuch/Regie). (2007). *28 Weeks later*. USA/ESP: Twentieth Century Fox/Fox Atomic. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2008. 96 Min.

Kosar, S./Eisner, B. (Drehbuch/Regie). (2010). *The Crazies*. USA: Overture Films/Participant Media Imagenation Abu Dhabi. Fassung: DVD. Studio Canal 2010. 97 Min.

Kozoll, M./Kotcheff, T. (Drehbuch/Regie). (1982). *First Blood*. USA: Orion Pictures/Anabasis Investments. Fassung: DVD. Lions Gate 2004. 93 Min.

Plaza, P. [u.a.]/Balagueró, J. (Drehbuch/Regie). (2007). *[REC]*. ESP: Castelao Productions/Filmax International. Fassung: DVD. 3L 2010. 78 Min.

Protosevich, M. [u.a.]/Lawrence, F. (Drehbuch/Regie). (2007). *I am Legend*. USA: Warner Bros. Pictures/Village Roadshow. Fassung: DVD. Warner Home Video 2008. 96 Min.

Reese, R./Fleischer, R. (Drehbuch/Regie). (2009). *Zombieland*. USA: Columbia Pictures/Relativity Media. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2010. 84 Min.

Rodat, R./Spielberg, S. (Drehbuch/Regie). (1998). *Saving Private Ryan*. USA: Dreamworks Pictures/Amblin Entertainment. Fassung: DVD. Dreamworks Video 1999. 169 Min.

Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (1968). *Night of the living Dead*. USA: The Walter Reade Organization/Image Ten. Fassung: DVD. KSM 2004. 96 Min.

Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (1978). *Dawn of the Dead*. USA: United Film Distribution Company/Laurel Group Inc. Fassung: DVD. Laser Paradise 2007. 141 Min.

Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (1985). *Day of the Dead*. USA: United Film/Laurel Entertainment. Fassung: DVD. Scream Factory 2013. 101 Min.

Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (2005). *Land of the Dead*. USA: Universal Pictures/Atmosphere Entertainment. Fassung: DVD. Universal Pictures Germany 2006. 93 Min.

Romero, G. A. (Drehbuch/Regie). (2009). *Survival of the Dead*. USA: Magnet Releasing/Artfire Films. Fassung: DVD. Splendid Film 2010. 83 Min.

Roth, E. (Regie/Drehbuch). (2005). *Hostel*. USA: Lions Gate Films/Raw Nerve. Fassung: DVD. Sony Pictures Home Entertainment 2006. 89 Min.

Siodmak, C./Tourneur, J. (Drehbuch/Regie). (1943). *I walked with a Zombie*. USA: RKO Radio Pictures. Fassung: DVD. Arthaus 2012. 66 Min.

Radivojević, A. [u.a.]/Spasojevic, S. (Drehbuch/Regie). (2010). *A Serbian Film*. RS: Jinga Films/Contra Film. Fassung: DVD. Laser Paradise 2011. 86 Min.

Stuart, J. [u.a.]/McTiernan, J. (Drehbuch/Regie). (1988). *Die Hard*. USA: Twentieth Century Fox. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2007. 131 Min.

Tally, T./Demme, J. (Drehbuch/Regie). (1991). *The Silence of the Lambs*. USA: Orion Pictures Cooperation/MGM Studios. Fassung: DVD. Twentieth Century Fox 2006. 114 Min.

Weston, G./Halperin, V. (Drehbuch/Regie). (1932). *White Zombie*. USA: United Artists/Edward Halperin Productions. Fassung: DVD. Best Entertainment 2009. 67 Min.

Pegg, S. [u.a.]/Wright, E. (Drehbuch/Regie). (2004). *Shaun of the Dead*. UK: Universal Pictures/Studio Canal. Fassung: DVD. Universal 2005. 96 Min.

6.3 Virtual Entertainment Games

Capcom/Capcom (Developer/Publisher). (2012). *Resident Evil 6*. JPN.

Capcom/Virgin Interactive (Developer/Publisher). (1996). *Resident Evil*. JPN.

Telltale Games/Telltale Games (Developer/Publisher). (2012). *The Walking Dead*. USA.

6.4 Graphic Novels

Kirkman, R./Phillips, S. (Story/Artist). (2005 – 2006). *Marvel Zombies*. USA: Marvel Comics.

Kirkman, R. /Moore, T./Adlard, C. (Writer/Artist). (2003 – present). *The Walking Dead*. USA: Image Comics.

6.5 Internetquellen

Diederichsen, D., *Blut, Schlamm und Barbecue*. In <http://www.filmzentrale.com/rezis/28weekslaterdd.htm> [Stand: 08.05.2014].

Tagungsband Rehabilitationswissenschaftliches Kolloquium der DRV. *Teilhabe 2.0 - Reha neu denken?*. 4. bis 6. März 2013: Mainz. http://forschung.deutscherentenversicherung.de/ForschPortalWeb/ressource?key=tagungsband_22_reha_kolloqu.pdf#page=329%20S.327-328. [Stand: 08.05.2014].

<http://www.koerperwelten-deutschland.de> [Stand: 08.05.2014].

7. Anhang

7.1 Abstract der Diplomarbeit

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Genre des Zombiefilms ab dem Jahr 2002 auseinander. Zu diesem Zeitpunkt etabliert sich neben der tradierten Darstellungsweise des Zombies eine neue Manifestation der Figur.

Der erste Teil dieser Arbeit geht der Frage nach, inwiefern die Neuinterpretation der Figur Einfluss auf deren allegorisches Potential hat und welche gesellschaftsaktuellen Themen diese Figur mitbestimmt und das Genre ab 2002 beeinflusst haben.

Zu diesem Zweck werden die beiden Darstellungsformen in die für den Zombie elementaren Topoi „Visuelle Ebene“ „Kannibalismus“ und „Organisationsform“ verglichen.

Der zweite Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, ob das Genre als ein gesellschaftspessimistisches eingestuft werden kann. Dafür werden das Verhalten und die Entwicklung von Protagonisten und antagonistischen Fraktionen dreier Filme analysiert.

Im Resümee werden die Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst: Der neue Zombie setzt sich allegorisch mit Topoi wie der psychischen Belastung von Individuen durch eine schnell fortschreitende globale Technisierung, kapitalistischen Assimilationsmechaniken und terroristischen Anschlägen auseinander.

Weiters konnte festgestellt werden, dass der Zombiefilm nicht als gesellschaftspessimistisches Genre klassifiziert werden kann. Er hinterfragt bestehende Systeme hinsichtlich deren ethischen Agierens und befürwortet das Verhalten von Protagonisten gemäß moralischen Standards.

7.2 Lebenslauf

Name: Florian Spielbüchler

Geburtsdatum und-ort: 30.06.1982, Linz

Ausbildung:

2006-2014	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften an der Universität Wien
2001	Präsenzdienst (abgeleistet)
1992-2000	BRG Wallererstrasse Wels, Matura im Jahr 2000 abgelegt
1988-1992	VS 9, Volksschule Vogelweide, Wels