

Till Huber; Haimo Stiemer

Die neuen Untoten

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3006>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Huber, Till; Stiemer, Haimo: Die neuen Untoten. In: *POP. Kultur und Kritik*, Jg. 7 (2018), Nr. 1, S. 146–157. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3006>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:6:3-pop-2018-22624>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DIE NEUEN UNTOTEN

Zombies in Filmen und Serien

Till Huber / Haimo Stiemer



146

Der Tod des Regisseurs George A. Romero im Juli 2017 hat vielfach die Frage nach dem Status und den Perspektiven des Zombie-Genres provoziert. Mit »Night of the Living Dead« (1968) und »Dawn of the Dead« (1978) begründete Romero nicht nur den modernen Zombie-Film, er etablierte mit ihnen auch eine bis in die Gegenwart hochgradig produktive Formel für das Genre. Diese Formel erfuhr mittlerweile unzählige Modulationen, weil die Figur des Zombies »auf multiple Art und Weise ›überschrieben‹ werden kann« (Rath 2014: 12), ohne jedoch ihre traditionellen Grundbestandteile zu verlieren: Bei Romero wird das Zombietum durch Infektion hervorgerufen, woraufhin der Infizierte als wandelnde Leiche, körperlich entstellt, entmenschlicht und als bloßes Triebwesen in Horden rastlos durch eine apokalyptische Welt streift, sich von Menschenfleisch ernährt, was die gebissenen Opfer ihrerseits infiziert und zu Zombies werden lässt. Die Herausforderung für die noch nicht infizierten Menschen besteht darin, einen sicheren Ort zu finden, der meist nach kurzer Zeit – sei es durch Auseinandersetzungen mit anderen Überlebenden oder durch einen Ansturm der Zombie-Massen – aufgegeben werden muss.

In den Romero-Nachrufen wurde immer wieder auch der gesellschaftspolitische Subtext, z.B. der Vietnamkrieg oder der Konsumkapitalismus, hervorgehoben. Dieser Aspekt, so argumentierte der Filmwissenschaftler Rolf Giesen in einem Deutschlandfunk-Interview (17.07.2017), sei in den neueren Zombie-Filmen verlorengegangen. Die Zombie-Figur sei durch die feststehende Grundformel ausgereizt, man könne mit ihr in ihrer Anonymität »nicht viel zeigen«.

Der Popularisierungsschub des Genres, gerade in den letzten Jahren, deutet aber in eine andere Richtung. Der Zombiefilm scheint endgültig im Herzen der Popkultur angekommen zu sein. Fristeten die Untoten ihr Dasein vormals vor allem in »Midnight Movies«, bewegen sie sich mittlerweile facettenreich durch den Mainstream der Serien- und Filmwelten, werden von Hollywood-Stars verkörpert (Drew Barrymore in »Santa Clarita Diet«, seit 2017) oder bekämpft (Brad Pitt in »World War Z«, 2013, Regie: Marc Forster). Unzweifelhaft steht die Serie »The Walking Dead« (seit 2010) im Mittelpunkt des neuen Zombie-Booms (vgl. Klosterman 2010). Quotenrekorde werden hier mit einem klassischen, nahezu sämtliche Elemente des Romero-Konzepts aufgreifenden, nun aber serialisierten Ansatz erzielt: Eine Zufallsgemeinschaft um den früheren Sheriff Rick Grimes kämpft sich durch den von Zombies bevölkerten Südosten der USA, stets auf der Suche nach einer sicheren Unterkunft. Im Game-Modus werden diverse Stationen durchlaufen, die Gruppe wird getrennt, durch Zombie-Attacken dezimiert oder mit weiteren Überlebenden vergrößert. Augenfällig ist das ständige Oszillieren zwischen der (anfänglichen, scheinbaren) Idylle der verschiedenen Zufluchtsorte und deren Zerstörung.

Die Apokalypse erlaubt Projektionen einer romantisierten, kleinräumigen Gegenwelt, neuer Vergemeinschaftungen und einer zivilisationskritischen Katharsis. Ein wichtiger Topos des Zombie-Films ist der »Ekel vor dem gedankenlosen Überfluss der vergangenen Zeit« (Drügh 2015: 139f.). Die Überwindung solcher Übel der Massengesellschaft geht mit der Stabilisierung eines neokonservativen Familien- und Weltbildes einher. Die in »The Walking Dead« gezeigten Idyllen bieten selbst in ihrer Unbeständigkeit Raum für konservative Rollenbilder und überschaubare Gemeinschaften. Sie verlangen von ihren Mitgliedern, dass sie sich unterordnen und einer charismatischen Führerfigur unterwerfen, um zu überleben. Es handelt sich nicht um demokratische Gemeinschaften, auch wenn die Führungsfrage bisweilen problematisiert wird. Stärker als durch die Zombies werden sie von den Errungenschaften der vorapokalyptischen Zivilisation bedroht, wenn es zu Verteilungs- und Machtkämpfen zwischen den Überlebenden-Gruppen kommt.

Schon auf den ersten Blick zeigt die Serie also das semantische Potential des Genres, auch in einem klassischen, die Grundformel bedienenden Arrangement. Wenn »The Walking Dead« mustergültig für die neue Zombie-Konjunktur steht, so stellt sich die Frage, welche Weiterentwicklungen und Innovationen sich jenseits von ihr finden lassen und welche besonders prägnant sind. Dabei stechen vor allem zwei Neumodulationen ins Auge. Erstens wird der Gegensatz zwischen Zombie und Mensch durch eine neue hybride Existenz verunsichert und neu kalibriert. Zweitens wird die Zombie-Figur durch Ironisierung popkulturell domestiziert und damit in die menschliche Gesellschaft (re-)integriert, was beim Romero-Zombie undenkbar war.

HYBRIDE HUNGRIES

»Wer bin ich?«, fragt Melanie in »The Girl with All the Gifts« (2016, Regie: Colm McCarthy) die Wissenschaftlerin Dr. Caldwell, gespielt von Glenn Close. Caldwell antwortet, dass es dafür keine richtige Bezeichnung gebe. Man habe Melanie nach Ausbruch einer durch einen Pilz verursachten Zombie-Seuche zusammen mit anderen Babys in einer Entbindungsklinik gefunden. Diese Babys schienen immun gegen den Erreger zu sein. Infiziert durch die Mütter, hätten sie sich durch die Plazenta gefressen, die Mütter »entkernt« und von innen heraus deren Organe verschlungen. Die für die Zombie-Epidemie verantwortlichen Pilz-Sporen verstärkten die Intelligenz der Kinder, statt sie wie die anderen Infizierten gleichsam hirntot und auf der Suche nach Menschenfleisch umherirren zu lassen.

Neu für das Zombie-Genre ist, dass Melanie und ihresgleichen den Fresstrieb teilweise steuern können – eine deutliche Abgrenzung vor allem vom herkömmlichen Romero-Zombie: »Ich will kein Hungry sein«, hält Melanie fest. Hungries, das sind die altbekannten menschenfressenden Zombies, die in gewohnter Manier in Horden durch das Land (in diesem Fall England) marodieren. Die Frage, wer oder was Melanie ist, durchzieht den Film. So bestätigt Caldwell zunächst Melanies Identitätskrise, stellt ihre Existenz als undefinierbar dar, um sie dann doch als Hungry zu bezeichnen. Im Verlauf der Handlung lassen sich dafür aber immer weniger Argumente finden, gerade angesichts der Intelligenz und Empathiefähigkeit Melanies. Die Sympathie liegt denn auch zu Anfang des Films ganz bei den »undefinierbaren« und bemitleidenswerten Kindern. Sie werden in einem Militärlager interniert, unter strenger Überwachung beschult und als Testpersonen für ein Impfprogramm gebraucht. Ihr menschliches Bewusstsein und ihr zombiehafter Fresstrieb lassen sich nicht miteinander vereinbaren, darum sprechen die Militärs und Wissenschaftler des Lagers ihnen jegliche menschlichen Eigenschaften mit Bezeichnungen wie »Missgeburt« oder »Monster« ab.

Als das Lager unter dem Ansturm einer Zombie-Horde aufgegeben werden muss, flüchten Caldwell, einige Soldaten und Helen Justineau, Melanies heißgeliebte Lehrerin, und nehmen die »Testperson 4«, Melanie, mit. Insbesondere durch die Zuneigung zu Justineau wird während der Flucht immer offensichtlicher, dass sich Melanie von den Hungries unterscheidet, obgleich sie bestimmte Hungry-Eigenschaften wie ihren ausgeprägten Geruchssinn behält. Während Caldwell's Suche nach einem Impfstoff zur Rettung der Menschheit immer stärker in den Hintergrund rückt, wird deutlich, dass Melanie eine hybride Stellung einnimmt, eine dritte Kategorie zwischen den Menschen und den Hungries begründet. Die Flucht gerät daher auch zur Emanzipation dieses Zwischenwesens, nicht zuletzt durch das Zusammentreffen mit einer Gruppe von weiteren, verwildert in London lebenden, menschenfressenden Hybrid-Hungry-Kindern. Melanie, die von Caldwell vor allem als Heilmittelträgerin

gesehen wird und für die Gewinnung des Impfstoffes seziiert werden soll, entwickelt sich zur Anführerin dieser Kinder, die nach der endgültigen Katastrophe zur Keimzelle einer neuen Zivilisation werden. Melanie ist es auch, die diese Katastrophe auslöst. Sie zündet den riesenhaften, aus zusammengewachsenen Hungries gebildeten Pilzbaum in der Stadt an und setzt damit die Sporen frei, die den Erreger auf nahezu alle noch nicht infizierten Menschen übertragen.

Das Ende der Welt, wie Caldwell zuvor behauptet, ist dies jedoch nicht. Der Film schließt mit einer Szene, in der die in einem gepanzerten Notfall-Labor überlebende Justineau unter Anleitung von Melanie den jungen Hybrid-Zombies Unterricht erteilt. Die letzten Szenen des Films stellen also eine Verkehrung des Filmanfangs dar, denn nun sind es die letzten Menschen wie Justineau, die notgedrungen interniert sind. Das sich idyllisch darbietende, von der Vegetation überwucherte London steht im Gegensatz zu den finsternen Zellen des Militärlagers. Während der Film musikalisch mit einem leisen Murmeln anhebt, das von einem anschwellenden Klagegesang überlagert wird, unheimlich und bedrohlich, wird die Szene, in der Melanie das turmhafte Pilzgewächs in Brand setzt, von sphärisch-harmonischen, ruhigen und hochtonigen Klängen begleitet.

Die Figur von Melanie unterminiert nicht allein die Zombie-Mensch-Dichotomie, sondern auch die Genre-Erwartung, bei der die Herstellung einer wieder befriedeten Welt nur in Aussicht gestellt, nie eingelöst wird, bei der auch die kurzweilig erkämpften Idyllen immer wieder von Zombiehorden bedroht und überrannt werden. »The Girl with All the Gifts« steht stellvertretend und zugleich als Höhepunkt für eine neue Zombie-Generation, die seit den 2010er Jahren in Erscheinung tritt und mit der manche Untote »have also been acquiring a flickering of consciousness, intelligence, halting speech and conflicted emotional lives, soliloquizing and even falling in love« (Luckhurst 2015: 12). Die Auflösung innerhalb des Films, die harmonische Post-Zombiewelt, ist eben nicht mehr eine von Menschen, sondern von weiterentwickelten Mensch-Zombie-Hybriden bewohnte Welt. Melanie erkennt: »Es ist nicht vorbei, es ist nur nicht mehr Eure Welt«.

Der griechische Mythos von der Büchse der Pandora, der Allbegabten oder -beschenken, der sich im Filmtitel wiederfindet und der den inhaftierten Kinder-Hungries von Helen Justineau eingangs vorgelesen wird, verweist auf Melanie als Unglücks-, aber eben auch Heilsbringerin und strukturiert die Handlung. Pandora, die erste, auf Weisung von Zeus geschaffene Frau, öffnet die ihr anvertraute Büchse, aus der dann alle Übel und Laster der Welt entweichen. Am Boden der Büchse erblickt Pandora schließlich auch die Hoffnung, und Justineau berichtet, dass sie diese herausnimmt. Melanie entzündet den infektiösen Pilzbaum und entlässt damit das endgültig todbringende Unheil, steht als Anführerin ihrer Gemeinschaft aber auch für den Neuanfang und die Hoffnung. Hoffnungsträgerin ist sie jedoch nicht, wie anfangs angenommen, als

Testperson eines Impfstoffes, eine Lesart, die mit Rückgriff auf den von Hesiod ursprünglich niedergeschriebenen Mythos ebenfalls möglich wäre. Im Original von Hesiod schließt Pandora die Büchse, bevor die Hoffnung entweichen kann, so wie sich Melanie dem letzten Versuch Dr. Caldwells entzieht, mit einer Sektion des Mädchens einen Impfstoff zu entwickeln. Nicht die technisch-wissenschaftliche Herangehensweise begründet den Ausweg aus der Zombie-Apokalypse, sondern die mythisch aufgeladene Zerstörung der alten Welt, mit der einer neuen hybriden Zombie-Gemeinschaft der Weg geebnet wird.

McCarthys Film steht nicht allein, wenn es darum geht, die vormals in der Romero-Ära etablierte, aversive Version des Zombies positiv zu überschreiben und den Untoten als weiterentwickelte posthumane Spezies zu stilisieren. In »I Am a Hero« (2015, Regie: Shinsuke Satō) ist es das Schulmädchen Hiromi, das sich nach dem Ausbruch von Chaos und Kannibalismus dem Zombie-Stereotyp widersetzt. Vermutlich weil sie von einem Baby gebissen wurde, verwandelt sie sich, auch äußerlich, nur halbwegs in einen Zombie. Ihr linkes Auge weist mit der verkleinerten Pupille im rot geäderten Glaskörper die im Film so gekennzeichnete Zombifizierung auf, das rechte Auge bleibt menschlich. Fortan ist sie im Besitz übernatürlicher Kräfte. Als der mit ihr reisende Titelheld Hideo, ein beruflich gescheiterter Manga-Zeichner, von einem Zombie im Wald attackiert wird, überwältigt und tötet das vormals schwach und schutzbedürftig erscheinende Mädchen den Angreifer mühelos. Wirkt Hiromi anschließend apathisch, so behält sie in ihrer Zuneigung zu Hideo doch menschliche Züge. Hideo, der vormals als Nerd gezeichnete Charakter, wandelt sich zum Helden, ihm kommt im blutrünstigen Finale das Verdienst zu, den Zombie-Endgegner zu besiegen, einen früheren Sportler, der akrobatisch und dadurch ausgesprochen gefährlich ist. Der im Manga-Stil aufbereitete Film diversifiziert seine Untoten, nicht nur was Hiromi betrifft. Die Untoten werden durch die Eigenschaften aus ihrem Vor-Zombie-Leben charakterisiert, die ansonsten in Horden auftretenden Geschöpfe gleichsam individualisiert.

150

VOM ZOMBIE ZUM ›ZOMBIE‹

Auf den Spuren des Vampirs und des Werwolfs, die in der Populärkultur inzwischen als leidende und sympathische Helden rehabilitiert sind, bewegt sich die zweite Modulation des Zombie-Paradigmas, die Integration der Zombie-Figur ins vorderste Marktsegment des Pop-Mainstreams. Wo »The Girl with All the Gifts« menschliche und zombiehafte Eigenschaften in Form einer neuen Zivilisationsform zusammenbringt, wird in dieser Spielform des Integrativen die Grenze zwischen Zombie und Mensch als eine uneigentliche markiert. Man arbeitet mit Ironisierung, Comedy-Elementen und Kitsch. Stellt die Grundveranlagung des Zombies einen sperrigen, nicht-integrierbaren aber auch subversiven Faktor dar, erscheint der Zombie nun nicht mehr als exklusiv

böse, abstoßend, radikal andersartig und reduktionistisch. Der Zustand des Untoten kann bisweilen sogar – auch dies ein Novum – rückgängig gemacht werden, oder die menschliche Gemeinschaft erlaubt es ihm, sich als Zombie zu integrieren. Dies ist bemerkenswert, wird die Differenz Mensch/Zombie doch in »The Walking Dead« als populärstem Zombie-Format der letzten Jahre aktualisiert oder sogar stärker als je zuvor neu definiert. Hier tritt zwar in Staffel 4 mit Lizzy eine Figur auf, die Zombies wie Menschen behandelt und so die alte Dichotomie in Frage stellt, allerdings wird diese Uneindeutigkeit schnell wieder ins Lot gebracht, indem Lizzy als geisteskrank markiert wird und im Zuge der Zero-Tolerance-Politik der Serie sterben muss. Integration sieht anders aus.

Im Zeichen des Integrativen scheint die subversive Kraft des nicht integrierbaren Romero-Zombies unterminiert zu werden. Heinz Drügh geht in seiner Studie »Ästhetik des Supermarkts« auf mehrere subversive Lesarten von »Dawn of the Dead« ein. Neben der gängigen Auslegung, die Zombie-Horden als Allegorie für einen totalen Verblendungszusammenhang im Zeichen des Konsums zu verstehen, lassen sie sich nämlich auch als Vertreter der Gegenkultur fassen, die mit den Waren der Shoppingmall, in welcher der Film spielt, nichts anfangen können. Durch ihren Konsum von Menschenfleisch seien sie »auf reine Lebenserhaltung, d.h. auf den schieren Gebrauchswert rückprogrammiert« (Drügh 2015: 158). Dies kommt einem Ärgernis für die heile Konsumwelt der US-Gesellschaft in den prosperierenden 70er Jahren gleich, wobei auch »Dawn of the Dead«, der 55 Millionen Dollar Umsatz einbrachte, selbst massenhaft konsumiert wurde.

152

Vierzig Jahre nach »Dawn of the Dead« kann der Zombie-Film ohne Probleme familienfreundlich und möglicherweise ganz ohne politischen Subtext rezipiert werden. Die Integration des Zombies steht dabei am Ende einer Entwicklung, die die Konjunktur von Quality-TV-Serien in den letzten Jahren insgesamt betrifft. Immer wieder wurde hier die Integration und Rehabilitation des »Anderen« vollzogen, wenn minoritäres Personal wie beziehungsgestörte Serienmörder (»Dexter«, 2006–2013), Kinder mit Down-Syndrom (»American Horror Story«, seit 2011), Figuren mit Asperger-Syndrom (»Big Bang Theory«, seit 2007), homosexuelle Beerdigungsunternehmer (»Six Feet Under«, 2001–2005) und depressive Mafiabosse (»The Sopranos«, 1999–2007) erfolgreich den Weg in den Serien-Mainstream fand. Das serielle Format bietet sich insofern dafür an, als sich die Rezipienten hier über einen längeren Zeitraum an das minoritäre Personal gewöhnen und sich schließlich mit ihm identifizieren können. Da diese anfänglich vielleicht polarisierende Integrationsformel mittlerweile zur Masche geworden ist, gilt es aus Sicht der Serienproduzenten, immer unwahrscheinlichere Integrationsleistungen zu vollziehen, womit der Zombie natürlich ein willkommenes Sujet darstellt.

Naheliegender erscheint die Identifikation mit dem Zombie, wenn, wie in »Warm Bodies« (2013, Regie: Jonathan Levine), direkt aus der Sicht eines

Zombies erzählt wird, der sich dazu noch in einen Menschen verliebt. Der Protagonist R (sprich: »a: r«), der sich an seinen früheren Menschnamen weder erinnern kann noch imstande wäre, diesen anders als in gutturalem Zombie-Duktus auszusprechen, fühlt sich in seinem Anspruch, menschlich zu sein, sehr einsam und würde gerne ein Mädchen kennenlernen, dem er seine Plattensammlung zeigen kann. Der Film ist nicht nur in einer Pop-Welt lokalisiert, sondern liefert auch entsprechende Zitate. So wird ironisch die konsumkritische Allegorie à la Romero aufgerufen, wenn der isolierte und sprechgestörte R aus dem Off bemerkt: »Wäre es nicht schön, wenn man wie früher mit anderen kommunizieren könnte«, woraufhin eine vorapokalyptische Rückblende gezeigt wird, in der die Menschen umherlaufen und auf ihre Smartphones starren. R schützt seine Angebetete, Julie, vor den Angriffen anderer Zombies, während er heimlich das Gehirn ihres Freundes isst und sich auf diesem Weg dessen Erinnerungen einverleibt, was ihn aber nur noch empathischer macht, sodass die Liebe bald auf Gegenseitigkeit beruht. Eine Gruppe von Zombies ist von der Liebe zwischen Julie und R schließlich so gerührt, dass sie fortan keine Menschen mehr essen will. Die Kluft zwischen Zombiewelt und Menschheit wird überwunden, wobei der Zombie-Plot in eine Romantic Comedy mündet, die mit schnulzigen Songs von Bruce Springsteen, Bob Dylan und Bon Iver unterlegt ist. Große Pop-Gefühle bilden einen Gegensatz zur Perspektivlosigkeit der traditionellen Zombie-Apokalypse, über die Markus Metz und Georg Seeßlen sagen, dass sie den »Sinn des Überlebens« in Frage stelle (Metz/Seeßlen 2012: 200).

153

Im Mittelpunkt der Serie »iZombie« (seit 2015) steht Liv, eine angepasste Overachieverin, die als Ärztin in einem Krankenhaus arbeitet. Ohne dass eine Pandemie ausbricht, wird Liv mehr zufällig und zunächst unbemerkt zum Zombie und nimmt nun einen Job in der Pathologie an, um sich von den Gehirnen ihrer Untersuchungsobjekte zu ernähren. Diese Kost lässt sie Visionen ihrer Opfer erleben, sodass sie fortan zur Klärung von Kriminalfällen eingesetzt wird. Nach der Mahlzeit des Gehirns einer rumänischen Prostituierten spricht sie deren Muttersprache und übernimmt ihre Kleptomanie. Der Spruch »you are what you eat« erhält damit, wie Liv feststellt, eine ganz neue Bedeutung. »iZombie« ist, vergleichbar mit »Warm Bodies«, ein Beispiel für einen ironischen und humoristischen Modus, mit der Zombie-Thematik umzugehen. So reagiert Livs Familie auf ihr Zombietum, die damit verbundene Wesensveränderung und die Abkehr von ihrem Karrierismus mit einer »intervention«, wie sie in den USA bei Suchtkranken durchgeführt wird. Diese wäre wohl gar nicht nötig gewesen, denn auch als Zombie bleibt sie in Job und Familie integriert. Der Zombie wird so innerhalb der Alltagsnormalität lokalisiert, aber auch die Popkultur ist präsent, wie etwa der Titel der Serie und die Tatsache, dass Liv den Film »28 Days Later« (2002, Regie: Danny Boyle) zitiert, zeigen.

Auch die Netflix-Serie »Santa Clarita Diet« (seit 2017) fällt in die humoristische Kategorie und wird, allein schon durch die Hauptdarstellerin Drew Barrymore, mitten im Pop-Kosmos verankert. Schon als Kinderdarstellerin in »E.T. The Extra-Terrestrial« (1982, Regie: Steven Spielberg) bemühte sie sich in der Rolle der Gertie um die Integration des Anderen. Im Mittelpunkt von »Santa Clarita Diet« stehen das Makler-Ehepaar Sheila (Barrymore) und Joel Hammond und ihre Tochter im Teenager-Alter, Abby. Als Sheila sich bei einem Hausbesichtigungstermin in enormem Ausmaß übergibt, stellt die Familie fest, dass sie keinen Herzschlag hat. Kein Arzt wird zur Diagnose herangezogen, sondern der nerdige und popkulturell bestens informierte Nachbarsjunge – mit dem Befund: »She is dead and undead«. Als Zombie fühlt sich Sheila hervorragend, das Sexualleben mit dem Ehemann erfährt neue Höhenflüge, dies allerdings zum Preis der besagten »diet«, die aus rohem Menschenfleisch besteht.

Bis auf die Notwendigkeit, Nahrung für Sheila besorgen zu müssen, gerät die Normalität des Familienalltags durch die Zombiediagnose nicht substantiell ins Wanken. Während die Familie nach einem Heilmittel sucht, bleibt die Ursache für das Zombie-Phänomen zunächst unklar. Man recherchiert in alten serbischen Sagen, und es wird deutlich, dass es sich um einen alten Zauber, ein seit Jahrhunderten bekanntes Phänomen handelt, nicht um den plötzlichen und massenhaften Ausbruch einer Seuche. Das gewohnte Skript des Romero-Zombies läuft insofern nur leise im Hintergrund mit, zumal während der gesamten ersten Staffel neben Sheila insgesamt nur eine weitere Person infiziert wird. »Santa Clarita Diet« konterkariert die saubere, suburbane Umgebung mit blutrünstigen Sujets: Joel liest die US-Variante von »Schöner Wohnen«, während Sheila einen Nachbarn verspeist; vor dem Hintergrund der kannibalischen Nahrungsbeschaffung werden auffällig häufig Cookies und Brownies gebacken und ihr Wohlgeruch gelobt.

Bei »Santa Clarita Diet« handelt es sich um die Aktualisierung eines schwarzen Humors innerhalb der Vorstadtnormalität, die zu keinem Zeitpunkt das Ausmaß einer Apokalypse annimmt. So bleibt Joel zwischen der Suche nach einem Heilmittel und den für Sheilas Ernährung notwendigen Morden immer noch genügend Zeit, mit dem Nachbarn zu kiffen und im Hobbykeller Songs zu schreiben. Das Zombie-Problem steht dabei neben den normalen Ehe-, Familien- und Ernährungsproblemen der übrigen Einwohner der Kleinstadt Santa Clarita. Wo die anderen Frauen aus Santa Clarita grüne Gesundheits-Smoothies trinken, wird Sheilas Smoothie eben – ganz diskret – aus Menschenfleisch hergestellt. Die Differenz des Zombies erscheint unter den Prämissen des Schwarzen Humors bestens integrierbar.

Eine wichtige Vorlage für das humoristische Zombie-Paradigma lieferte schon 2004 der britische Film »Shaun of the Dead« (Regie: Edgar Wright). Hier geriert sich der ›lad‹ Shaun im verkaterten Zustand wie ein Zombie, während die Ununterscheidbarkeit zwischen Mensch und Zombie in der Darstellung

eines zombieartigen Alltags suggeriert wird. Es dauert eine ganze Weile, bis Shaun und sein Freund Ed in einer Mischung aus Ignoranz und Indifferenz der Zombie-Apokalypse überhaupt gewahr werden. Genauso wenig aufnahmefähig wie die ›lad‹-Protagonisten sind auch die Zombies, die sich langsam bewegen und nur schleppend auf lebendiges Frischfleisch aufmerksam werden. Sie lassen sich durch einen einfachen »Zombiewalk« überlisten, wo sich die Akteure in »The Walking Dead« schon mit Blut und Eingeweiden einreiben müssen, um ihren Status als Mensch zu verschleiern. Die Zombie-Epidemie findet eher im Hintergrund statt oder wird von Shaun nicht wirklich ernst genommen, schließlich hat er ganz andere Probleme – seine Freundin empfindet ihn als Versager, er wird immer älter und kommt im Job nicht voran.

In »Shaun of the Dead« ist jede Eigentlichkeit aus dem Zombie-Genre getilgt, was durch die leitmotivisch verwendete Musik von Queen camp-ästhetisch verstärkt wird. Dabei wimmelt es von Anspielungen für Zombie-Insider, wobei die Popkultur als sinnstiftend inszeniert wird: Die Katastrophenmeldungen im Autoradio ignoriert Ed geflissentlich, indem er ein Musik-Tape in voller Lautstärke anstellt, im Fernsehen kommentiert Morrissey das Geschehen mit seinen berühmten Zeilen »Panic on the Streets of London/Panic on the Streets of Birmingham«, und während Zombies auf sie zulaufen, fangen Shaun und Ed eine Diskussion darüber an, welche Vinyl-LPs aus dem Plattenkoffer entbehrlich genug sein könnten, um den Zombies damit den Kopf abzusäbeln (die Originalpressung von New Orders »Blue Monday«, »Purple Rain« und »Sign o' the Times« von Prince, The Stone Roses – nein; der Batman-Soundtrack, Dire Straits und Sade – ja).

156

Die Zombie-Idylle wird ebenfalls in ›lad‹-Manier ausgewählt: Als scheinbar sichere Unterkunft wählen Shaun und Ed ihren gewohnten Pub. Am Ende wird der Loser durch die Zombie-Apokalypse zum Helden. Ed wird zwar infiziert, überlebt aber als Zombie-Haustier und spielt den ganzen Tag angekettet Videospiele, was er als Mensch im Grunde auch schon getan hat. Am Ende des Films werden Berichte darüber gezeigt, dass Zombies nun in der Service-Industrie arbeiten und eine Frau mit einem Zombie verheiratet sei – eine geglückte Integration des Zombies, wie sie zwei Jahre nach dem Erscheinen von »Shaun of the Dead« vom kanadischen Regisseur Andrew Curry in seinem Film »Fido« aufgegriffen wird.

Mit dem Pop-Zombie, der seine bedrohlichen Eigenschaften abgelegt hat, und dem hybriden Zombie-Typus auf höherer Evolutionsstufe ist nur ein Teil des neuen Zombie-Pluralismus erfasst. Die Dynamik des Genres zeigt, unbenommen der Frage, inwiefern diese Neumodulationen gesellschaftspolitisch motiviert sind, dass der Zombie immer noch eine hohe ikonografische Qualität für die Jetztzeit aufweist. Diese bestätigt sich auch in den erfolgreichen multimedialen Ausweitungen des Genres in die Bereiche des Computerspiels (jüngst etwa mit »The Last of Us«) und des Comics. Im Modus des Comics,

und bezeichnenderweise bildete ja schon eine gleichnamige Comicserie von Robert Kirkman und Tony Moore die Grundlage für »The Walking Dead«, geht das Zombie-Genre mittlerweile auch Verbindungen mit der Manga-Kultur ein, wovon »Train to Busan« und vor allem »Seoul Station«, zwei 2016 erschiene- ne Filme des südkoreanischen Regisseurs Yeon Sang-ho, Zeugnis ablegen. Bei- de Filme zeigen ein Panorama sozialer Kälte, sodass die schon von Romero be- kannte Analogie der Zombieseuche mit revoltierenden Massen hier im wahrsten Sinne des Wortes virulent wird. Es lassen sich keine Hybridwesen oder an- dere integrative Tendenzen erkennen. Möglicherweise verschiebt sich das neoklassische Paradigma, abgesehen von der übersteigerten Naivität und dem Pathos der Manga-Ästhetik, eher ironie- und utopiefrei in Richtung Asien. ♦

LITERATUR: DRÜGH, HEINZ (2015): Ästhetik des Super- markts, Konstanz. • LUCKHURST, ROGER (2016): Zom- bies. A Cultural History [2015], London. • KLOSTER- MAN, CHUCK (2010): My Zombie, Myself: Why Modern Life Feels Rather Undead, in: New York Times, 03.12.2010, <http://www.nytimes.com/2010/12/05/arts/television/05zombies.html?pagewanted=all> • METZ, MARKUS/SEESSLEN, GEORG (2012): Wir Untote. Über Posthumane, Zombies, Botox-Monster und an- dere Über- und Unterlebensformen in Life Science & Pulp Fiction, Berlin. • RATH, GUDRUN (2014): Zombi/ e/s. Zur Einleitung, in: Gudrun Rath (Hg.): Zombies. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 1/2014, S. 11–19.

FILM: 28 DAYS LATER (2002), R: Danny Boyle • AME- RICAN HORROR STORY (seit 2011) • DAWN OF THE DEAD (1978), R: George A. Romero • DEXTER (2006- 2013) • E.T. THE EXTRA-TERRESTRIAL (1982), R: Ste- ven Spielberg • FIDO (2006), R: Andrew Curry • I AM A HERO (2015), R: Shinsuke Satō • IZOMBIE (seit 2015) • NIGHT OF THE LIVING DEAD (1968), R: George A. Romero • SANTA CLARITA DIET (seit 2017) • SEOUL STATION (2016), R: Yeon Sang-ho • SHAUN OF THE DEAD (2004), R: Edgar Wright • SIX FEET UNDER (2001-2005) • THE BIG BANG THEORY (seit 2007) • THE GIRL WITH ALL THE GIFTS (2016), R: Colm McCarthy • THE SOPRANOS (1999-2007) • THE WAL- KING DEAD (seit 2010) • TRAIN TO BUSAN (2016), R: Yeon Sang-ho • WARM BODIES (2013), R: Jonathan Levine • WORLD WAR Z (2013), R: Marc Forster

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.