

Daniel Illger

Die Freiheit der Untoten: Sergio Corbuccis IL GRANDE SILENZIO und George A. Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/12719>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Illger, Daniel: Die Freiheit der Untoten: Sergio Corbuccis IL GRANDE SILENZIO und George A. Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD. In: Hermann Kappelhoff, Christine Lötscher, Daniel Illger (Hg.): *Filmische Seitenblicke: Cinepoetische Exkursionen ins Kino von 1968*. Berlin: De Gruyter 2018 (Cinpoetics 7), S. 411–422. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/12719>.

Erstmals hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1515/9783110618945-021>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Daniel Illger

Die Freiheit der Untoten

Sergio Corbuccis IL GRANDE SILENZIO und George A. Romeros
NIGHT OF THE LIVING DEAD

I

Wenn einer auf sein Pferd steigt und losreitet, die Grenzen der väterlichen Farm, der schützenden Siedlung zurücklässt, ins Fremde und Ungewisse sich begibt, dann ist das ein Versprechen auf Abenteuer – Abenteuer für den Helden, aber auch für die Zuschauerinnen und Zuschauer, die seinen Ritt begleiten, im Kinosessel vor der Leinwand, auf dem Sofa vor dem heimischen Bildschirm (oder meinetwegen im Bett, den Laptop vor der Nase). Unzählige Bilder aus unzähligen Western steigen auf, wenn wir uns einen solchen Ritt vergegenwärtigen; Bilder aus sogenannten ‚klassischen‘ und ‚post-klassischen‘, ebenso wie aus Italo-Western. Aber vielleicht ist es am Ende immer nur *ein* Bild, das seinen Ursprung hat in einer Fantasie, die alles verschmilzt, was die Sehnsucht zu sehen wünscht. Denn um Sehnsucht geht es hier ja: In alle Richtungen offen ist das Land, offen bis zum Horizont, ein lauer Wind weht über die Steppe, die Prärie, kühlt die schweißnasse, sonnenverbrannte Haut, in der Ferne erheben sich Hügel oder Berge, und über allem wölbt sich ein Himmel, so unfassbar weit und gewaltig, dass man meinen könnte, Gott selbst halte seine Zipfel.

Ist das nicht der Gegenentwurf zu unseren kleinen, alltäglichen Wegen? Von der Wohnung ins Büro und zurück in die Wohnung, vielleicht mit einem Zwischenstopp beim Supermarkt, und wenn's hoch kommt, geht es abends noch in die Kneipe oder eben ins Kino. So ist das. Tagein, tagaus. Von Weite und Offenheit keine Spur. Selbst unsere Reisen drohen ja, auf knallvollen Stränden zu enden, die das Lebensgefühl einer U-Bahnfahrt zur Hauptverkehrszeit ans Meer übertragen.

So kann man behaupten, dass in der Bewegungsidee des Western eine Utopie steckt. Vielleicht nicht unabhängig davon, was dieses Genre ‚inhaltlich sagen‘ will, aber eben auch nicht im Einklang mit etwaigen Botschaften. Um es kurz zu machen: Nicht einmal die Tatsache, dass der Typus des wortkargen, schnellziehenden, ebenso harten wie aufrechten Cowboys in mancherlei Hinsicht eher das Gegenteil von offenen Horizonten verkörpert – unterliegt sein Wesen doch einer zwar a-psychologischen, dafür aber bis zur Unabänderlichkeit hartnäckigen Stasis –, ändert etwas daran, dass das Versprechen der ganz großen Freiheit mit jedem Ritt sich erneuert. Nie erfüllt es sich, nie wird es gebrochen; stattdessen bleibt es in der Schwebelage der Verheißung.

Was aber, wenn so ein Western-Ritt nicht in die Weite der offenen Horizonte und großen Freiheiten führt, sondern ... nirgendwohin? Vielleicht ist dies das Erste, was sich über Sergio Corbuccis *IL GRANDE SILENZIO* sagen lässt: Wir haben es hier mit einem Film zu tun, in dem niemand je vom Fleck kommt. Das liegt keineswegs daran, dass hier zu wenig geritten würde. Im Gegenteil, schon während des Vorspanns begleiten wir Silence, den Helden des Filmes, auf einem Ritt. Er führt durch eine verwunschene Winterwelt, die mit manichäischer Strenge in das Weiß des Schnees und das Schwarz der Bäume geschieden ist – Fichten und Tannen sind das, immergrüne Bäume, deren Nadeln aber von Schnee bedeckt sind, sodass ihre Stämme und Äste wie dürre Gerippe wirken. Anfangs scheint es, als würde Silence einer Art Pfad folgen, aber bald verliert sich dieser Pfad – wenn es ihn je gegeben haben sollte – im Tiefschnee. Immer weiter sinkt das Pferd ein, immer mühsamer, gequälter werden seine Bewegungen, bis es schließlich zusammenbricht; sein Reiter kommt neben ihm zum Liegen, umgeben von weißem Nichts, und eigentlich kann man sich kaum vorstellen, dass einer von beiden jemals wieder aufstehen wird.

Kurz zuvor noch hat sich Silence mit Leichtigkeit einer Handvoll Kopfgeldjäger entledigt, die ihm auflauerten. In einer rasenden Schnittfolge, wie man sie in Italo-Western häufiger bewundern darf, wechselten Einstellungen von Silence' halbautomatischer Pistole (einer Mauser C96) mit jenen seiner fallenden Gegner. Danach ist die Sache klar: Unser Held zieht und schießt tatsächlich schneller, als man gucken kann. Dass so einer wenige Minuten später vom Pferd in den Schnee fällt, ist eigentlich ein Unding. Ein Moment gehobener Irritation, sozusagen, der beinahe zwangsläufig ins Komische kippen sollte. Dass er dies nicht tut, liegt zuvörderst an der Inszenierung der schneeverwehten Wildnis: Man fragt sich, wo Silence herkommt und wo er hinwill; das Gleiche fragt man sich bezogen auf die Kopfgeldjäger, die ihm einen Hinterhalt stellen, und die Gruppe Gesetzloser, die buchstäblich aus dem Nichts auftaucht und Silence für seine Tat entlohnt. Sämtliche Figuren scheinen ortlos in der Winterwelt, zugleich unauflöslich mit ihr verbunden. Sie müssen sich einhausen dort, wo ganz offensichtlich kein Ort, keine Heimat zu finden ist, sondern nur der fremde, kalte Tod, als gäbe es kein Außen, könnte gar kein Außen geben, als sei diese Welt, in einem radikalen Sinn, alles, was da ist. Nicht zuletzt hierher rührt der Eindruck des Hermetischen und der Verlorenheit, welcher Silence' Sturz in all seiner Beiläufigkeit die Wucht eines existentiellen Unheils verleiht.

Wissen die Zuschauerinnen und Zuschauer bereits an dieser Stelle, dass es für den Helden kein glückliches Ende geben kann? Natürlich nicht. Aber vom Finale des Films her, der bekanntlich in einem Massaker an allem mündet, was irgend auf der Seite von Anstand, Güte und Gerechtigkeit steht, wirkt es so,

als sei ebenjenes Finale bereits in den Bildern des Pferdes, das mitsamt seinem Reiter im Tiefschnee zu Fall kommt, enthalten gewesen. Vielleicht kann man sagen, dass die Zuschauer dann – wenn die filmische Welt sich vollends aufgefaltet und ihre Gesetzmäßigkeiten enthüllt hat – immer schon gewusst haben werden, dass es so und nicht anders kommen musste.

Damit ist die Idee einer Zeitlichkeit angesprochen, die *IL GRANDE SILENZIO* von Anfang bis Ende durchdringt. Es geht hier um einen Film, also versteht sich fast von selbst, dass diese Idee von Zeitlichkeit stets auch in räumlichen Verhältnissen ihren Ausdruck findet. Wobei man in diesem Fall eher von räumlichen Nicht-Verhältnissen sprechen müsste. Denn wie verhält sich etwa das Wirtshaus von Miguels Mutter, in dem der Kopfgeldjäger Charlie ihren Sohn erschießt, zu jenem anderen Wirtshaus, das Silence aufsucht, um, von der Mutter beauftragt, Rache zu nehmen an Charlie? Wie verhält sich der kleine Friedhof bei der Postkutschenstation, wo Miguels Mutter zum ersten Mal auf Silence trifft, zu jenem anderen Friedhof, den Pauline zusammen mit den Saloonhuren aufsucht, um ihren Mann zu bestatten? Und wie verhalten sich all diese Orte zu Snow Hill, dem zentralen Schauplatz des Films? Es mag sein, dass man handlungslogisch rekonstruieren kann, warum die Figuren mal an dem einen, mal an dem anderen Ort sich aufhalten. Es mag sogar sein, dass man vage Bewegungslinien ziehen kann, die die verschiedenen Orte miteinander verbinden. Das ändert aber nichts daran, dass es sich immer um dasselbe Wirtshaus, denselben Friedhof zu handeln scheint, da die Orte, die den jeweiligen Raumtypen zugehören, auch jeweils gleich aussehen und im gleichen Gestus inszeniert sind – was sie im Übrigen mit den Ritten und Postkutschenfahrten gemein haben, die (vorgeblich) von einem Ort zum anderen führen und ihrerseits stets im gleichen Gestus inszeniert sind: Totalen und Supertotalen zeigen eine endlos weite, endlos leere, kalte und feindliche Winterwelt, in der alles Leben auf verlorenem Posten steht.

Ebenso, wie man vom Ende des Films her immer schon gewusst haben wird, dass Silence' Sturz seinen Untergang ankündigt, offenbart sich im Rückblick ein Wissen, das von Anfang an in die Gestaltung jener Winterwelt eingeschrieben war: Alle Orte sind wie eingekapselt, verschmelzen darin miteinander, sind zugleich unendlich getrennt durch eine Weite, die in ihrer Grenzenlosigkeit nur isolieren, nicht verbinden kann, sodass sämtliche Bewegungen von Mensch und Tier in ihr seltsam ziel-, richtungs- und sinnlos wirken.

Das Wissen, das sich in diesen raum-zeitlichen Konfigurationen ausdrückt, betrifft die Frage, wem in *IL GRANDE SILENZIO* so etwas wie Handlungs- und Gestaltungsmacht zukommt. Es zeigt sich (hat sich immer schon gezeigt), dass nicht Silence über die Filmwelt herrscht; auch nicht die Kopfgeldjäger, die Gesetzlosen oder Gideon Burnett, der gleichermaßen trottelige wie tapfere Sheriff;

und noch weniger der Gouverneur, der eine Amnestie erlassen will, oder Henry Pollicut, der – als Ladenbesitzer, Friedensrichter und Bankier in Personalunion – das Establishment von Snow Hill ziemlich buchstäblich verkörpert. Nein, Schnee und Kälte, Weite und Leere sind die Herren dieser Welt. Wer hier überleben will, tut es von ihren Gnaden; und nur solange, wie er sich ihrem Gesetz unterwirft.

Silence beugt sich diesem Machtanspruch nicht. Oder nicht in ausreichendem Maße. Als er ein Junge war, erschossen Kopfgeldjäger seine Eltern und zerschnitten ihm selbst die Stimmbänder. Seitdem ist er, der Stumme, sozusagen ein Kopfgeldjäger zweiter Ordnung: Er nimmt Geld dafür, dass er Kopfgeldjäger jagt. Dabei wartet er jedoch stets, bis seine Beute die Pistole zieht, ehe er selbst zur Waffe greift. Somit tötet er, wenn man so will, nur in Notwehr – wobei gesagt sein muss, dass es nicht allzu weit her ist mit dieser Notwehr, da Silence diejenigen, die er erschießen will, im Zweifelsfall so lange provoziert, bis sie das Duell gegen ihn wagen. Handelt er so, weil er auf der Seite des Rechts stehen möchte? Weil er die Konsequenzen fürchtet, wenn er als Lynchmörder sich betätigt? Oder weil er irgendwelchen fadenscheinigen moralischen Ansprüchen zu genügen sucht? Jedenfalls verzeiht ihm die Winterwelt diese Halbherzigkeit nicht. Hier liegt der Grund für sein Scheitern.

Aus ganz anderem Holz geschnitzt ist Loco (oder, je nachdem, welche Fassung des Films man schaut, Tigrero), der Anführer der Kopfgeldjäger. Auch wenn er von Klaus Kinski gespielt wird, ist Loco ja nicht eigentlich irre. Sondern vielmehr pragmatisch – in dem Sinn, dass er eine Mimikry an die eisigtödliche, erbarmungslose Winterwelt vollzieht, die ihn umgibt, sich ihrem Gesetz so sehr angleicht, dass er gleichsam eine Symbiose mit ihr eingeht. Dabei sind Loco sogenannte menschliche Regungen nicht völlig fremd. Nachdem Burnett ihn vor den Gesetzlosen beschützt hat, bietet er dem Sheriff immerhin ein Bündnis an. Als dieser das Angebot jedoch schroff ausschlägt, versenkt ihn Loco wenige Minuten später in einem vereisten See; ein Pragmatiker eben. Danach reitet er zu der Hütte, in der seine Kopfgeldjäger-Kumpane untergekrochen sind, und spätestens jetzt kann man erkennen (wird man erkannt haben), dass Loco im Kampf gegen Silence die Oberhand behalten muss, denn sein Pferd sinkt kein einziges Mal in den Schnee ein. Vielmehr öffnet ihm die Winterwildnis alle Wege, und sogar der Himmel klart vorübergehend auf.

So ist das überaus gründliche Reinemachen, mit dem *IL GRANDE SILENZIO* endet, ein Ereignis, gegen das sich zwar jeglicher Sinn für Recht und Gerechtigkeit empört, das aber vollkommen im Einklang steht mit dem Weltgesetz, das den Film beherrscht. Denn diese Welt kennt eben nur Schwarz und Weiß, Unterwerfung oder Vernichtung, Töten oder Getötet-Werden. Ihre Zeitlichkeit ist so gesehen eine, die Silence, Sheriff Burnett, die Gesetzlosen – alle, die da

verloren durch den Schnee irren – als lebende Leichen oder, nach einem Wort von Eugen Leviné, des Führers der Münchener Räterepublik, als ‚Tote auf Urlaub‘ zeigt. Sie sind immer schon gestorben, wissen es nur noch nicht. Somit ziehen sie ihre Kreise: vom Nichts ins Nichts.

II

Ein anderes Genre, eine andere Bewegungsidee. Wer sich im Horrorfilm auf den Weg macht, endet meist in irgendeiner Form von Gefängnis. Da spielt es letztlich keine Rolle, ob das Ziel die „Hütte im Wald“ ist oder ein fremder Planet, oder man einen Camping-Ausflug oder eine Höhlenexkursion plant, nach Transsylvanien reisen oder schlicht in ein anderes Haus einziehen will. Aufbrüche, Abbrüche und Umbrüche aller Art werden im Horrorfilm still gestellt, damit sich in der Enge klar begrenzter Räume das Grauen breit machen kann. George A. Romeros *NIGHT OF THE LIVING DEAD* bildet da keine Ausnahme. Hier wird den Zuschauerinnen und Zuschauern sogar nur das Ende der Bewegung gezeigt: Nach stundenlanger Fahrt kommen die Geschwister Barbara und Johnny zu dem abgelegenen Friedhof, wo ihr Vater begraben liegt. Noch ehe die beiden das Auto verlassen haben, ärgert sich Johnny über den sentimental Unfug, der – in Gestalt des mütterlichen Wunsches – ihn und Barbara alljährlich dazu zwingt, diese lange, mühselige Fahrt anzutreten. Sehr bald jedoch taucht der erste Zombie auf, und Johnny hat ganz andere Sorgen. Oder gar keine Sorgen mehr, wie man's nimmt.

Wenn man sich anschickt, über *NIGHT OF THE LIVING DEAD* zu schreiben, beginnen die Sorgen hingegen just in diesem Moment: mit dem Auftauchen des ersten Zombies. Was um Himmels Willen soll man noch sagen über diesen Film und das Monster, dem er nach gängiger Lesart einen Platz in der Populärkultur bereitet hat? Einen Platz freilich, den der Zombie recht zögernd eingenommen und der sich erst Jahrzehnte später als Platz an der Sonne oder, wohl das treffendere Bild, an den Fleischtöpfen erwiesen hat.

Da können die Gedanken leicht abschweifen. Vielleicht versucht man sich zu erinnern, wie das war, als Zombies noch im Ruf standen, eine jugendgefährdende Geschmacksverirrung zu sein. Vielleicht fragt man sich auch, wann und wie genau der weltweite Siegeszug der menschenfressenden Untoten eigentlich begann: mit Zack Snyders Remake von Romeros zweitem Zombie-Film, *DAWN OF THE DEAD* (ZOMBIE, USA/I 1978 bzw. USA/CDN/J/F 2004)? Oder noch früher, vielleicht mit Danny Boyles *28 DAYS LATER* (GB 2002)? Oder nahm er in einem anderen Medium seinen Ausgang, etwa in Capcoms *RESIDENT EVIL*-Reihe, deren erster Teil 1996 für die PlayStation erschien?

Aber da hilft kein Ablenkungs- oder Ausweichmanöver: Der Blick auf NIGHT OF THE LIVING DEAD ist hoffnungslos verstellt durch alles, was wir immer schon über den Film wissen (auch ein Typus von Zeitlichkeit), und der Gedanke, dass Zombies etwa allegorisch für die Schrecken des Vietnamkrieges, kapitalistische Konsumexzesse oder eine entfremdete Arbeitswelt stehen, hat etwa den Neuigkeitswert der Behauptung, die Erde sei rund.

Was also tun? Ich will versuchen, zunächst einmal gar nicht danach zu fragen, was Romeros Werk oder der Zombie als solcher bedeuten mögen, sondern dabei bleiben, was uns NIGHT OF THE LIVING DEAD zu sehen gibt. Dann eröffnet sich eine zumindest für mich überraschende Einsicht. In dieser Perspektive nämlich ist der Gegenstand des Films die Entstehung der Zombie-Figur.

Der erste Untote, dem Barbara und Johnny auf dem Friedhof begegnen, ist ja nicht sehr zombiehafte. Das beginnt mit der Art, wie er sich bewegt. Anfangs ist sein Gang etwas zu geschmeidig für das, was man von einem Romero-Zombie erwartet, erinnert eher an das gemächliche Schlendern eines älteren Herrn, der in der Nacht zuvor vielleicht einen über den Durst getrunken hat. Später dann, wenn er Barbara verfolgt, bewegt er sich deutlich schneller, als er (qua Zugehörigkeit zur Klasse der ‚Romero-Zombies‘) eigentlich dürfte, bringt immerhin einen schwungvollen, wenngleich ein wenig ungelungenen Laufschrift zustande. Nicht sehr zombiehafte ist vor allem das Verhalten des Untoten. Nachdem er Johnny niedergerungen und dieser – beim Zusammenprall mit einem Grabstein – das Bewusstsein, wenn nicht das Leben verloren hat, denkt der Friedhof-Zombie gar nicht daran, das zu tun, was man eigentlich von Seinesgleichen erwarten würde. Sprich, er macht keine Anstalten, Johnny in Stücke zu reißen und sein Fleisch zu verschlingen. Stattdessen fühlt er sich, vielleicht inspiriert von seiner Umgebung und dem dekorativ dräuenden Gewitter, dazu veranlasst, Jagd auf Barbara zu machen – als wäre er ein gotischer Schurke, den seine ästhetische DNA darauf verpflichtet, jungen Frauen nachzustellen.

Die Untoten, mit denen sich Ben herumschlägt, wenn er im weiteren Verlauf von NIGHT OF THE LIVING DEAD um die Verteidigung des Landhauses bemüht ist – nicht unähnlich dem Cowboy, der sich hinter Planwagen verschanzt oder dem Kavalleristen, dessen Fort belagert wird –, sind ebenfalls nicht ganz das, was man aus heutiger Sicht erwartet. Sie sehen zwar mitunter schon aus wie lebende Leichen und haben auch bereits den schlurfenden, schlurrenden Gang. Eines aber fehlt. Und das betrifft ihre Zahl. Diese Zombies treten nämlich zunächst in Kleingruppen auf.

Erst nachdem Ben zum ersten Mal das Gewehr benutzt hat, um durch die verrammelten Fenster einen Untoten zu erschießen – da ist NIGHT OF THE LIVING DEAD ziemlich genau zur Hälfte vorbei –, sieht man Bilder der Zombie-

Horde; als hätte sie der Schusslärm herbeigelockt, innerhalb weniger Sekunden, wohlgermerkt, oder Ben hätte eine Eskalationsspirale in Gang gesetzt, indem er zum Gewehr griff. Sehr ikonisch wirken die Bilder dieser noch recht kleinen Zombie-Horde. In einer Totalen fängt die Kamera sie ein, wie sie durch das knöchelhohe Gras wanken, unter tief herabhängenden Zweigen hindurch, oder angestrahlt von einem Scheinwerfer, der sich hinter einem Baum verbirgt. Darauf folgen nahe oder halbnaher Einstellungen, die die Zombies in Romero-typischer Manier individualisieren: Manche sind nackt oder in Nachthemden gehüllt, andere tragen Alltags- oder Arbeitskleidung, wieder andere (man entdeckt sie eher im Hintergrund) lassen sich Anzüge oder Kleider stehen; eine Frau, die bereits recht verwest aussieht, klaubt eine Raupe von einem Baumstamm und verspeist sie.

Damit bekommt das Publikum – man verzeihe den Kalauer – gleichsam einen Vorgeschmack auf das, was etwa eine halbe Stunde später folgt. Dann sind Romeros Zombies endlich angekommen, bei sich selbst und dem Bild von ihnen, das sich fünfzig Jahre später verfestigt hat; dann nämlich fallen sie über die Leichen von Tom und Judy her, die in dem explodierenden Truck ums Leben kamen: Da wird geschmatzt und gefaucht, da balgt man sich um ein Stück Darm, da werden Zähne in Innereien und abgetrennte Extremitäten geschlagen – in einer Szene, die wohl heute noch Grauen und Abscheu erregen kann, wenn es uns gelingt, für einen Moment die Gewohnheit abzustreifen, den Zombie als eine Art populärkulturelle Allzweckwaffe zu betrachten, um die Ungeheuerlichkeit, dass da tote Menschen andere tote Menschen verschlingen, als solche zu würdigen.

Parallel zu der langsamen Enthüllung des Zombies als Archetypus des modernen Horrorfilms, die sich ja ganz auf der Ebene der Inszenierung zuträgt, findet in *NIGHT OF THE LIVING DEAD* ein innerdiegetisches Dénouement statt, das ebenfalls der Figur des Zombies gilt und, von den Überlebenden im Landhaus kommentiert, an einen Durchlauf der Medien des Erzählens gebunden ist. Es beginnt damit, dass Ben und Barbara einander von ihren ersten Begegnungen mit den Zombies erzählen (die sie freilich nicht so nennen; Ben sagt „those things“); dann kommt das Radio, schließlich ein Fernseher.

Im Radio ist anfangs von Massenmorden die Rede, welche „a virtual army of unidentified assassins“ begangen hätte; die Täter seien gewöhnliche, einer Art Trance verfallene Leute. Später heißt es, die Täter sähen zwar aus wie Menschen, würden sich aber wie Tiere benehmen. Das Wort „monster“ fällt. Dann, gewissermaßen als *afterthought*, verkündet der Radiosprecher recht unvermittelt, offenbar seien einige der Opfer teilweise von ihren Mördern verschlungen worden. Als nächstes kommt ein Bulletin aus Cumberland, Maryland, welches bestätigt, dass in allen (nicht etwa in manchen) Fällen die Leichen der Opfer aufgefressen worden seien.

Wenn schließlich der Fernseher angeht, verbinden sich zwei gegenläufige Entwicklungen in der Erklärung jener rätselhaften, kannibalischen Massenmorde: Die eine rückt die Bedrohung, zumal aus heutiger Sicht, ins Abstruse bis Lächerliche, indem das Verhalten der Täter mit radioaktiver Strahlung von der Venus in Verbindung gebracht wird; die andere offenbart nun endlich den Kern der populärkulturellen Wahrheit, bestätigt der Zivilschutz aus Washington doch, dass die unbegrabenen Toten aufstehen, um die Lebenden zu essen. Passend dazu ist bald von „ghouls“ die Rede, die man töten könne, wenn man ihnen eine Kugel in den Kopf schieße oder ihren Schädel einschlage (die Erklärung hierfür ist, dass die geheimnisvolle Venusstrahlung das Gehirn aktiviere).

Man kann also sagen, dass NIGHT OF THE LIVING DEAD im Wesentlichen damit befasst ist, den Zombie überhaupt erst sichtbar zu machen: ein annähernd achtzigminütiger Prozess, der sich als Auffaltung der filmischen Welt, als Etablierung des Gesetzes dieser Welt vollzieht. So als wäre es nötig gewesen, die verschiedenen Entwicklungsstufen zu durchlaufen, ehe man begreifen konnte, was das ist: ein Zombie. (Und was er eben nicht ist: ein Monster des Gothic Horror oder der Arbeitssklave eines Voodoo-Schwarzmagiers.) Dabei findet eine Engführung zwischen den Bildern des Films und dem Wissensstand der Protagonisten statt, als wäre mit den Grenzen des Wissens auch ein Regime der Sichtbarkeit installiert und Romero hätte sich entschieden, den Zuschauerinnen und Zuschauern nur das zu zeigen, was zum jeweiligen Zeitpunkt in den Bereich des Wahrnehmbaren gerückt ist. Zugleich wird in diesem Prozess, der ja auch eine Radikalisierung hin zu immer Udenkbarerem und Unzeigbarerem markiert, erst fasslich, worin die Relevanz, das Bitter-Zeitgenössische des Zombies bestehen mag.

III

Und was ist es nun, das Zeitgenössische von IL GRANDE SILENZIO und NIGHT OF THE LIVING DEAD? Wie fügen sich die Filme ein in die vielen Erzählungen von '68? Um es ein bisschen robuster auszudrücken: Haben sie eine politische Stoßrichtung? Und wenn ja, welche? Bei Romero scheint der Fall klar zu sein. Das liegt nicht nur daran, dass wir uns den Zombie kaum noch anders denken können denn als kapitalismuskritische Allegorie. Es liegt vor allem daran, dass hier erstmals in der Geschichte des US-amerikanischen Kinos mit Duane Jones ein Schwarzer eine Hauptrolle übernahm, die nicht darauf angelegt war, von einem Schwarzen gespielt zu werden. Wenn die entsprechende Figur, Ben, dann von einer weißen Miliz ‚als Zombie‘ erschossen wird, ist die antirassistische Botschaft so deutlich, dass man sogar zögert, von einem Subtext zu sprechen. So eine verbreitete Lesart, die natürlich nicht falsch ist.

Sie greift aber vielleicht zu kurz. Zumindest war ich beim Wiedersehen von *NIGHT OF THE LIVING DEAD* doch sehr überrascht, wie wenig der vielbeschworene ideologiekritische Subtext des Films diskursiv verhandelt wird; ganz anders als etwa in *DAY OF THE DEAD ZOMBIE 2 – DAS LETZTE KAPITEL* (USA 1985), dem dritten Teil von Romeros erster Zombie-Trilogie, der sich als (bluttriefendes) Lehrstück über die verheerenden Konsequenzen von Sexismus, Rassismus und Militarismus darbietet. In *NIGHT OF THE LIVING DEAD* hingegen gibt es auf der Dialogebene keinen, noch einmal: nicht einen, Hinweis auf Bens Hautfarbe. Selbst wenn Ben dem ebenso schwächlichen wie machohaften Harry Cooper unmissverständlich klar macht, dass er, Ben, der Boss sei und Cooper ihm zu gehorchen habe, kommt sie nicht, die erwartete Antwort: „I don't take orders from no nigger!“ – ein Satz, von dem man meint, ihn Dutzende Male gehört oder gelesen zu haben, in Filmen, Romanen, Fernsehserien; ein Satz, der, gerade weil er unausgesprochen bleibt, wie in Leuchtschrift über die Bilder von *NIGHT OF THE LIVING DEAD* geschrieben scheint. Aber, wie gesagt, sie bleibt aus, die rassistische Zurechtweisung. Cooper fügt sich.

Des Weiteren stimmt es zwar, dass die zombiejagende Miliz – und die Tatsache, dass deren Anführer, Sheriff McClelland, wie zu einem Jagdausflug ausstaffiert ist, sagt bereits einiges über die politische Ambivalenz der ganzen Unternehmung – Ben niederschießt, ohne den kleinsten Versuch zu unternehmen, sich darüber zu vergewissern, dass der Mann da im Landhaus tatsächlich ein Untoter ist. Aber Romero inszeniert den Tod von Ben eben so, dass zugleich völlig klar ist: Der Milizionär drückt bereits ab, ehe er erkennen kann, ob es sich bei dem vermeintlichen Zombie um einen Schwarzen oder einen Weißen handelt.

Damit will ich nicht behaupten, dass der Rassismus (und die Kritik an ihm) nicht da wäre in *NIGHT OF THE LIVING DEAD*. Aber er ist es als eine gespenstische Abwesenheit, die die Zuschauerinnen und Zuschauer beständig mit ihren eigenen Erwartungen, ihrem Wissen und ihren Ängsten füllen. Das trägt maßgeblich bei zu der Atmosphäre beklemmender Ausweglosigkeit, die *NIGHT OF THE LIVING DEAD* erfüllt und dafür sorgt, dass Romeros Debüt in mancherlei Hinsicht der unheimlichste, sicherlich aber der bedrückendste aller Zombiefilme geblieben ist. Denn das Gefühl, es gäbe da etwas Wesentliches, vielleicht Entscheidendes, alles Bestimmendes, was immer knapp unter der Oberfläche verbleibt, niemals wirklich benannt, niemals ausgesprochen wird – dieses Gefühl durchdringt *NIGHT OF THE LIVING DEAD* ja nicht nur hinsichtlich des Rassismus; vielmehr erfasst es sämtliche Elemente der filmischen Welt. Das betrifft Barbaras Katatonie, aus der sie nichts und niemand reißen kann, bis es zu spät ist (wahrscheinlich kann man das psychologisch erklären, aber dann müsste man auch erklären, warum niemand anderes in einen vergleichbaren Zustand

fällt). Es betrifft die lustvolle Grausamkeit, mit der das Mädchen Karen ihre liebevolle und fürsorgliche Mutter ermordet, nachdem sie zuvor ihren toten Vater angenagt hat (auch in diesem Fall bleiben psychologische Erklärungsmuster, hier eher Freudianischer Provenienz, in ihrer Erwartbarkeit und Harmlosigkeit weit hinter der Radikalität der Bilder zurück – obgleich das Zombiemädchen als Mordwerkzeug eine phallische Gartenschaufel wählt). Es betrifft die mechanistische Zwangsläufigkeit, mit der Ben und Harry Cooper ihren Konflikt immer weiter eskalieren lassen, bis keine Verständigung mehr möglich ist (ja, auch Ben hat einen großen Anteil an dieser Eskalation; und ja, Cooper hatte recht mit seiner Voraussage, die Untoten würden das Haus mit Leichtigkeit überrennen und der Keller böte die einzig sichere Zuflucht). Es betrifft die reichlich läppische Erklärung für das Auftreten der Zombies, die gleichsam eine Verschwörung in der Verschwörung erahnbar macht; schließlich betrifft es Kleinigkeiten wie die merkwürdig detaillierte Bestimmung des Radiosprechers, westlich des Mississippi habe es keine Morde gegeben, außer im Südosten von Texas.

Zusammengenommen entsteht so das Bild einer Welt, in der ebenso unsichtbare wie unauflösliche Fesseln jede freie Lebensentfaltung hemmen, und unausgesprochene, vielleicht gar unbekannte, dafür aber umso erbarmungslosere Gesetze jeden Atemzug diktieren: eine Welt der Klaustrophobie und der Paranoia; der Ohnmacht und Hilflosigkeit. So gesehen überrascht es nicht, dass die Zombies, wenn sie die Überreste von Tom und Judy verschlingen, recht zufrieden und, von kleineren Raufereien abgesehen, tatsächlich auch friedfertig wirken – ein wenig gemahnen sie an grasende Kühe –; sehr viel zufriedener, friedfertiger und wohl auch freier jedenfalls, als es ihre nicht-untoten Opponenten jemals sein dürfen in *NIGHT OF THE LIVING DEAD*. Und dazu wiederum passt, dass man im Nachhinein schwören könnte, keinen einzigen Schwarzen unter den Zombies gesehen zu haben.

So weit zu den Zombies. Und die Cowboys? Was *IL GRANDE SILENZIO* betrifft, ist der Unterschied, das mag schon deutlich geworden sein, kein allzu großer. Auch Corbuccis Film ist mit allerlei politischen Diskursen und ideologiekritischen Subtexten angefüllt; und auch hier sind sie zwar keineswegs irrelevant für die affektive Gerichtetheit der sich entfaltenden Welt, treffen aber nicht ganz das Wesentliche. Das gilt für Locos unermüdliche Betonung, seine Taten ständen im Einklang mit dem Gesetz, ebenso wie für die vielleicht etwas grobschlächtige Zeichnung von Henry Pollicut als inkarnierte herrschende Klasse. Es gilt desgleichen für die zwielichtige Gestalt des Gouverneurs, der zwar eine Amnestie erlässt, von Sheriff Burnett – wahrscheinlich in seiner arglosen Menschlichkeit der wahre Held des Films – aber bedingungslosen Gehorsam verlangt. Es gilt des Weiteren für *Silence*' letztlich verlogenen Moralismus:

Er ist eben kein Messias, kein Erlöser (obgleich er mitunter so inszeniert wird), sondern nur ein weiterer Killer; ein etwas schlechterer und skrupulöserer als Loco, obendrein. Und es gilt nicht zuletzt für die vielleicht als Provokation gemeinte Liebesbeziehung zwischen dem Weißen und der Schwarzen, zwischen Silence und Pauline. Das wahrhaft Provokante besteht allerdings weniger darin, dass die beiden nicht dieselbe Hautfarbe haben; vielmehr ist es so, dass dieser Beziehung, allem Geigenschmelz und dem Pathos der Liebesbekundungen zum Trotz, etwas durchaus Gewalttames anhaftet: Denn es bleibt unklar, ob sich Pauline dem Revolverhelden hingibt, weil sie ihn begehrt, oder weil sie keine andere Möglichkeit hat, ihre Schuld von 1000 Dollar zu begleichen. Die Grenze zwischen unkonventionellem Lieben und sexuellem Missbrauch droht mitunter zu verwischen – auch das ist '68.

Ähnlich wie bei NIGHT OF THE LIVING DEAD trägt diese, sagen wir, diskursive Aufgeladenheit dazu dabei, die Konturen der filmischen Welt in das unbarmherzige Licht zu rücken, das sie verlangt und verdient. Wir haben es hier mit einer Welt zu tun, in der keine Freiheit möglich ist, in der das schiere Überleben sich nur um den Preis der Unterdrückung und Ausbeutung, kurz: des Niedertrampelns, anderer verlängern kann. Das Massaker an den Gesetzlosen, deren einziges Verbrechen darin zu bestehen scheint, dass sie Hunger haben, ist nichts anderes als die letztgültige Enthüllung dieser Welt, die in Loco den Vollstrecker ihres Willens findet. Alle anderen sind, wie gesagt, immer schon tot. Aber zu ihrem Pech sind sie eben nur tot, lebende Leichen im Wortsinne, aber nicht untot. Zu sehr bleiben sie ihren Wünschen und Hoffnungen verhaftet; dem Traum von Gerechtigkeit und dem Glück, das in einer dargelegten Hand, einem freundlichen Wort besteht. Sicherlich wäre es übertrieben zu sagen, man möchte ein Zombie sein in der Welt von IL GRANDE SILENZIO ... oder?

Jedenfalls steht fest, dass das herrliche Bergpanorama, das ein ums andere Mal am Rande des kurzzeitig klaren Winterhimmels aufscheint, in Corbuccis Film den unerreichbaren Horizont der Sehnsucht markiert: einer Sehnsucht nach Liebe, Geborgenheit und Wärme. Davon kündet auch Ennio Morricones Musik. Die Titelmelodie von IL GRANDE SILENZIO zählt sicherlich zu den schönsten und irgendwie auch beunruhigendsten der Filmgeschichte. Beunruhigend ist sie gerade darum, weil in ihr jener unerfüllbaren Sehnsucht ein Klangraum geschaffen wird. Sonst vermag sie nirgends einen Ort zu finden; nur hier – in den getragenen Gitarrenakkorden, den einzelnen Xylophon- oder Marimbaklängen, die in den Schnee fallen wie Hoffnungstropfen, schließlich in den anschwellenden Streichern und Chören, welche, von geisterhafter Zartheit und unendlicher Trauer erfüllt, davon zu künden scheinen, dass auch etwas anderes möglich wäre.

Möglich. Wäre. Aber nicht in dieser Welt.

P.S.: Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass es zu *IL GRANDE SILENZIO* ein alternatives Ende gibt. Das geht so zu, dass sich der wackere Sheriff Burnett auf rätselhafte Weise aus dem gefrorenen See befreit hat und Silence im letzten Moment zur Hilfe kommt. Gemeinsam entledigen sich die beiden der Kopfgeldjäger, wobei Silence sogar eine kleine akrobatische Einlage vollführt. Als alles geschafft ist und die Gesetzlosen in die Freiheit entlassen sind, bietet Burnett seinem stummen Freund den Posten des Hilfssheriffs an, der daraufhin mit einem strahlenden Lächeln (das einzige Mal, das Jean-Louis Trintignant in diesem Film so richtig lächeln darf) bezeugt, dass er sich auf glückliche Jahre mit Pauline freut, was ihm Vonetta McGee ihrerseits mit einem bezaubernden Lächeln entlohnt. Zwischendurch stellt sich noch heraus, dass Silence unter seinen Bandagen eine kuriose, mittelalterlich anmutende Metallvorrichtung trug, weshalb ihm *Loco & Co.* auch nicht die Hände zerschießen konnten.

Das alles ist nicht notwendig so lächerlich, wie es hier klingt – von Silence' stählernem Fingerschutz vielleicht abgesehen. Ebenso wenig ist es lächerlich, sich vorzustellen, dass Ben nicht von der Miliz erschossen worden wäre, sondern hinaus ins Morgenlicht hätte treten dürfen. Auf YouTube findet man ein apokryphes, hausgemachtes Alternativende, das einen solchen glücklichen Ausgang suggeriert. Dass dies nur mit einer schlechten, ganz und gar nicht überzeugenden Schnittfassung möglich ist, hat wiederum seine Logik. Denn *IL GRANDE SILENZIO* und *NIGHT OF THE LIVING DEAD* sind eben Filme, die selbst die kleinste, alltäglichste Utopie nur gegen ihr eigenes poetisches Gesetz behaupten können.

Filmografie

28 DAYS LATER. Reg. Danny Boyle. GB 2002.
 DAWN OF THE DEAD. Reg. George A. Romero. USA/I 1978.
 DAWN OF THE DEAD. Reg. Zack Snyder. USA/CAN/J/F 2004.
 DAY OF THE DEAD. Reg. George A. Romero. USA 1985.
 IL GRANDE SILENZIO. Reg. Sergio Corbucci. F/I 1968.
 NIGHT OF THE LIVING DEAD. Reg. George A. Romero. USA 1968.

Ludografie

RESIDENT EVIL. Capcom. 1996.