

ZOMBIES!

I am a clone, I am not alone
Every fibre of my flesh and bone is identical
to the others
Everything I say is in the same tone
as my test tube brother's voice
There is no choice between us,
If you had ever seen us,
You'd rejoice in your uniqueness
and consider every weakness something
special of your own Being a clone, I have no
flaws to identify
Even this doggerel that pours from my pen,
has just been written by another twenty
telepathic men,
word for word, it says:
"Oh, for the wings of any bird, other than a
battery hen".

Robert Calvert, Spirit of the Age

Als in den ausgehenden Sechzigerjahren die berühmtesten Zombie-Filme gedreht wurden, waren es größtenteils Vientam-Veteranen, die sich hier im Splatter-Genre erprobten; einer erzählt, wie man bereits am Kriegsschauplatz Masken- und Schminkversuche an Leichen anstellte, zur gegenseitigen Unterhaltung. Daraus entwickelte sich später ein neues Genre, die Zombie – Filme, deren eigentliche Protagonisten die Revenants sind, die Widergänger.

Auf den ersten Blick erscheint das unverständlich, im Schrecken des Krieges perverse Horrorszenarien zu inszenieren. Doch es ist ein anderer Schrecken, ein Doppelgänger des eigentlichen Horrors, der hier evoziert wird, eine merkwürdige Verdopplung. So wie der Zombie eine tote Wiederholung seiner ursprünglichen Identität darstellt, fast blind, langsam, kannibalisch, seelenlos, so bildet hier das filmische Horrorszenario auf vielleicht ironische Weise ein Gegenbild zu jenen Vietnamfotos, die der bürgerlichen Gesellschaft sich selbst als entgleiste Barbarei im Spiegel zeigte.

Die ersten Zombiefilme stellen so zweifelsohne einen Teil der Amerikanischen Gegenkultur der Siebzigerjahre dar, einen Angriff auf die Scheinideale der Amerikanischen Gesellschaft, voll von inszenierten Taboo-Brüchen, Verhöhnungen der Konsumgesellschaft („Zombies im Supermarkt“), Verhöhnungen der Allmacht der U.S. Army („Schreckensinsel der Zombies“), Verhöhnungen der bürgerlichen Hollywood- Sentimentalitäten („Tanz der Teufel I und II“).

Bei genauerer Betrachtung erscheint der Schrecken hier immer in Form einer verhängnisvollen Verdopplung; das Double löst sich von seinem „Original“ und beginnt dieses zu bedrohen; der Doppelgänger wird zur Instanz der Kritik am Original, zum Mittel seiner Dekonstruktion, er substituiert differente Wiederholung wo vorher scheinbar Einheit herrschte. Damit wird er zum Bild eines Multiplen, der latenten Grundstruktur des Subjekts überhaupt. Diese Grundstruktur muß das Subjekt immer vor sich selbst maskieren, um seine Einheit „Ich“ bewahren zu können. Damit wird die Konfrontation mit dem Double immer zum Horror, der diese Einheit zu erschüttern versucht, oder vielmehr, die Unwirklichkeit dieser Einheit zu offenbaren droht.

Verdopplung führt hier also nicht zu einer Redundanz, sondern scheint auf etwas Differentes zu verweisen, auf eine merkwürdige Intensität, welche schon von der romantischen Literatur entdeckt worden war.

In Adalbert von Chamisso's Novelle „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ etwa heißt es:

Er nahm nach einem Augenblick des Schweigens wieder das Wort: "Während der kurzen Zeit, wo ich das Glück genoß, mich in Ihrer Nähe zu befinden, hab' ich, mein Herr, einigemal - erlauben Sie, daß ich es Ihnen sage - wirklich mit unaussprechlicher Bewunderung den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne, und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füßen. Verzeihen Sie mir die freilich kühne Zumutung. Sollten Sie sich wohl nicht abgeneigt finden, mir diesen Ihren Schatten zu überlassen?"

Er schwieg, und mir ging's wie ein Mühlrad im Kopfe herum. Was sollt' ich aus dem seltsamen Antrag machen, mir meinen Schatten abzukaufen? er muß verrückt sein, dacht' ich, und mit verändertem Tone, der zu der Demut des seinigen besser paßte, erwiderte ich also:

"Ei, ei! guter Freund, habt Ihr denn nicht an Eurem eignen Schatten genug? das heiß' ich mir einen Handel von einer ganz absonderlichen Sorte." Er fiel sogleich wieder ein: "Ich hab' in meiner Tasche manches, was dem Herrn nicht ganz unwert scheinen möchte; für diesen unschätzbaren Schatten halt' ich den höchsten Preis zu gering."

Der Schatten, der in der späteren psychoanalytischen Deutung einen enormen Stellenwert in der Interpretation erfährt, vor allem bei C.G.Jung, wird hier zum Gegenstand eines verhängnisvollen Tauschgeschäftes; das Unvermarktbar wird vermarktet, der Handel führt zur Trennung der naiven Einheit Ich und Schatten, der Schatten verselbstständigt sich zum Double. Interessanterweise führt der Verlust des Schattens dann zum Reichtum, also dem uneingeschränkten Zugang zum Markt. Der Wert des Doubles ist dem naiven Bewusstsein zuvorderst nicht einsichtig:

den schönen, schönen Schatten betrachten können, den Sie in der Sonne, und gleichsam mit einer gewissen edlen Verachtung, ohne selbst darauf zu merken, von sich werfen, den herrlichen Schatten da zu Ihren Füßen.

Erst durch den Tausch konstituiert sich der Wert des Schattens und wird auch Peter Schlemihl offenbar; vom schattenlosen Marktrepräsentanten wird er durch die Wiedervereinigung mit seinem Schatten wieder zum Subjekt, integriert in seiner Schizophrenie.

Letztlich enthält die Novelle den Topos des Teufelbundes: man verschenkt oder verkauft das scheinbar Wertlose, um zu Macht und Besitz zu gelangen.

Im Grunde ist das romantische Weltbild, die den Wert des Inneren, Seelischen, Abgründigen, Abweicherischen erkannte, zumindest für die Kunst, in den späteren Deutungen des 20. Jahrhunderts auch für den politischen Kontext.

In diesem Sinne ist der Zombie noch ein Geschöpf des 19. Jahrhunderts und seiner Differenzen: abgelöst wird er letztlich durch den Klon, Zeichen der Indifferenz, des globalisierten Marktes, der scheinbar blockfreien Welt.

Die Romantische Weltanschauung definiert sich durch die Differenzen Einzelner/Gesellschaftstotale, Innen/Außenleben, Vergangenheit/Gegenwart; später resultiert die Romantische Philosophie in den großen Dialektischen Systemen, aber auch ursächlich in den großen politischen Konflikten des 20. Jahrhunderts: ihre Geschöpfe stehen zu diesen in oft okkulten Abhängigkeit.

E.T.A. Hoffmann, selbst ein Abtrünniger des ihn umgebenden militanten und bürokratischen Systems, hat wie kein zweiter zu seiner Zeit das Bild des schrecklichen Doubles gezeichnet. In den Elixieren des Teufels bringt die Droge das Andere zum Durchbruch, buchstäblich taucht es in der Gefängniszelle aus der Tiefe empor; Auch hier bringt die Abspaltung des Doubles zunächst gesellschaftliche Anerkennung und Erfolg mit sich; die Abspaltung erfolgt durch eine Tötung. E.T.A. Hoffmanns Romanprotagonist ist ein erfolgreicher Highsmith-Verbrecher, der das Ideal der Gerechtigkeit zu verhöhnen scheint; wieder spielt das Teufelbund-Motiv herein, gleichzeitig zeichnet der Doppelgänger ein böses, durchleuchtendes Bild der ihn umgebenden Gesellschaft, er ist krimineller Aufklärer, kritische Instanz, von Hoffmann hier virtuos maskiert. Hoffmanns Double ist deshalb von solcher virtuoser Schrecklichkeit, weil seine Konstruktion zum Verlust des „Originals“, des ursprünglichen Abspaltungs-Ichs führt, letztlich werden Double und ich vertauschbar.

In den späteren Deutungen wird oft die Bedeutung des Schattens als Metapher des Unbewussten hervorgehoben, weniger die inhärent kritische Dimension dieser Abspaltungen und Entzweiungen. Das gespaltene Bewusstsein ist das

illuminierter, das, außerhalb der Gesellschaft stehend, selbige zu durchleuchten und zu reflektieren imstande ist, wenn auch selbst oft nur als Zerrbild. Aber der Zombie als Zerrbild bildet oft genauer ab als das gewöhnliche Medienbild (z.B. Michael Jackson taucht in einem Musikvideo tatsächlich als Zombie auf, sein Operationswahn zeichnet das Szenario zahlreicher Horrorfilme aus den Vierziger- und Fünfzigerjahren nach).

Auch hier gilt: ästhetische Phänomene am Rand der Gesellschaft erzählen oft mehr von deren Zentrum als die Nachrichtensender aus dem so genannten Zentrum.

Der Manierismus benutzte das Zerrbild bereits als Ausdrucksverstärker und als kritisches Instrument. Generatoren des Zerrbildes sind hier meistens die Spiegel.

Reflexion trägt schon ursprünglich das Bild des Spiegels in sich: der Spiegel ist ebenso Maschine des Innewerdens meiner selbst wie auch meines Selbstverlustes: sehe ich mich im Spiegel, sehe ich bereits den Anderen, und sehe ich lange genug hin, löste er sich zusehends von mir ab.¹

So gesehen entstammt der Zombie dem Zeitalter der Dialektik, der politischen Differenz. Ab den späten Siebzigerjahren wurde er in der Science-Fiction Literatur und im Kino (Blade Runner) durch eine neue Form des Widergängers ersetzt, den Klon. Der große Philip K. Dick hat das in vielen seiner Romane thematisiert. Für ihn wurde das Simulakrum zu einem tiefen philosophischen Problem, das ihn immer wieder auf seine populärwissenschaftlich vermittelte Kant-Deutung zurückwarf: Abbild und Ding an sich in immerwährend spannender Differenz.

¹ Die musikalische Form des Kanons (soggetto, : proposta-riposta, dux-comes, Spiegel, Krebs, Spiegelkrebs) ist sowohl Reflexion als auch multiples Spaltdenken.

Der Klon ist jedoch nur noch für den romantischen Dichter Robert Calvert (+1984) etwas Schreckliches, für das gegenwärtige Zeitalter der globalen Indifferenz ist er zum Wunschtraum geworden, vor allem aller derer, die auf der Suche nach dem vollkommenen Soldaten sind und waren. Der Klon hat in letzter Konsequenz kein Original mehr, er ist Double ohne Referenz, er ist Subjekt als Objekt. Und er existiert als Vielfaches ohne Differenz, schattenlos und marktgerecht.

Even this doggerel that pours from my pen,
has just been written by another twenty telepathic men,

Bernhard Lang Berlin/Wien 140905