

# Re-Editing Zombies. George A. Romeros *Diary of the Dead*

**Peter Schuck**

## Romero und die Folgen

Im Jahr 1968 revolutionierte ein Film das gesamte Horrorfilm-Genre. Die Rede ist von George A. Romeros mittlerweile in die Sammlung des *Museum of Modern Art* aufgenommenem *Night of the Living Dead* (USA 1968). Mit diesem Film »installiert« Romero »ein völlig neues Zeichensystem« (Meteling 2006: 121) des Horrorfilms und gestaltet einen wirkmächtigen Umbruch vom traditionellen Horror- zum Splatter- oder Terrorfilm (vgl. Köhne, Kuschke, Meteling 2012: 13; Stiglegger 2010). Während das klassische Horrorkino von der narrativen Wirksamkeit des Unheimlichen als wiederkehrendes Verdrängtes gekennzeichnet wurde, wird das mit Romeros Film einsetzende Terrorkino maßgeblich von der Fixierung auf das Zeigen von verstümmelten, verwesenen oder sonst wie beschädigten Körpern charakterisiert. Neben diesem genreästhetischen Umbruch initiierte Romeros Film auch die in der gegenwärtigen westlichen Populärkultur bekannte Ikonographie von Zombies als grässlich anzuschauenden Massen verstümmelter und verwesener Untoter, die scheinbar ohne Grund aus dem Totenreich wiederkehren und großen Genuss an Menschenfleisch finden. Während bis dahin die Figur des Zombies in (post-)kolonialen Narrativen zumeist mit der haitianischen Vodou-Kultur in Verbindung gebracht wurde – in der der Zombie (meist) als ein gegen seinen Willen von einem Hexenmeister, einem sogenannten *bòkò*, getöteter und als untoter Arbeitsklave oder aus der Gesellschaft Ausgestoßener wieder erweckt wurde – erscheint bei Romero der Zombie massenhaft, grundlos und überall. Auf den ersten Film sollten bis dato fünf weitere Zombiefilme aus dem Hause Romero folgen: *Dawn of the Dead* (1978), *Day of the Dead* (1985), *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007) und *Survival of the Dead* (2009). Romeros Zombiefilme wurden immer wieder im Hinblick auf ihre soziale und politische allegorische Funktion hin gelesen. So ist etwa das Bild von Zombies als hirnlosen KonsumentInnen wesentlich durch *Dawn of the Dead* geprägt, der in einer amerikanischen Shopping-Mall spielt.<sup>1</sup> Neben zahlreichen anderen Möglichkeiten

---

1 Zur politischen Lesbarkeit von neueren Zombiefilmen im Allgemeinen vgl. Robnik 2011.

als Allegorien für dieses oder jenes außerfilmische Geschehen lesbar zu werden, gaben die Zombies Romeros immer auch vorzügliche Figuren zur Selbstreflexion des Mediums Film ab. Als Untote reflektieren sie etwa die ästhetische Verfahrensweise des Films, stillgestellte, tote Bilder in Bewegung zu versetzen und beim Zuschauer die Illusion von Lebendigkeit hervorzurufen (vgl. Meteling 2007: 519-520).

## The Death of Death

Romeros Kino hat das Bild des Zombies in der gegenwärtigen Populärkultur gestaltet und bietet eine Vielzahl möglicher – auch widersprüchlicher – Lesarten an, seien sie nun politischer oder medienreflexiver Natur. Zur Debatte steht im Folgenden nun ein bislang kaum beachteter Film Romeros: *Diary of the Dead* von 2007, der sich sowohl als politische Allegorie als auch reflexiv auf das Medium Film hin verstehen lässt. In meiner Lektüre des Films werde ich versuchen, gerade aufgrund der filmischen Selbstreflexivität der Figur des Zombies in ihrem untoten Charakter Rechnung zu tragen, insofern sie nicht in ein hermeneutisches Bedeutungsregime eingeordnet, sondern als »leerer Signifikant«<sup>2</sup> ausgewiesen wird, der Bedeutungsproduktion einerseits ermöglicht, andererseits aber vehement blockiert. Als un-toter Ort des Zombies wird die in sich aporetische Kategorie des Rahmens zu bestimmen sein, die in der filmischen Arbeit des *editings* ihre Entsprechung findet.

*Diary* ist der fünfte Zombiefilm der »Dead«-Reihe George Romeros. Die vorangegangenen vier Filme waren so konzipiert, dass sie in einer – wenn auch lockeren – Chronologie als Aneinanderreihung von Sequels rezipiert werden konnten. *Diary* hingegen ist nicht in die narrative Kontinuität dieser Filme integrierbar. Der Film behandelt die massenweise Wiederkehr der Toten nämlich noch einmal von vorne. Die scheinbar unvorhergesehene und nie da gewesene Zombieapokalypse inszeniert *Diary* über die Verwendung von zwei intradiegetischen Handkameras. Damit hat *Diary* Teil am Genre des *Found-Footage*-Horrorfilms bzw. *camcorder movie*, als dessen wohl berühmtester Exponent Daniel Myrricks *The Blair Witch Project* (USA, 1999) gelten kann. Im Feuilleton wird 2007 – das Erscheinungsjahr von *Diary of the Dead* – als »year of the camcorder movie« (Foundas 2008) bezeichnet. Nahezu fließbandartig werden in diesem Jahr Filme produziert, die als Dokumentarfiktionen beginnen, sich aber schnell in eine ›Tour de Force‹ des Überlebens transformieren und damit enden, dass das Kamerateam umkommt und nur unfertige Aufnahmen der Handkameras übrig bleiben. Gründe für die Prominenz der bewusst amateurhaft gehaltenen Medialität solcher Filme können

---

2 »Ein leerer Signifikant kann konsequenterweise nur dann auftauchen, wenn eine strukturelle Unmöglichkeit der Signifikation als solcher besteht und diese Unmöglichkeit sich selbst ausschließlich bezeichnen kann als Unterbrechung (Subversion, Verzerrung etc.) der Struktur des Zeichens. Das bedeutet, dass die Grenzen der Signifikation sich selbst nur als Unmöglichkeit der Verwirklichung dessen enthüllen können, was innerhalb dieser Grenzen liegt. Könnten die Grenzen in direkter Weise bezeichnet werden, dann würden sie der Signifikation selbst angehören und wären – ergo – überhaupt keine Grenzen.« (Laclau 2002: 66).

sicherlich im Zeitgeschehen bzw. in der jüngsten Vergangenheit gefunden werden. Bilder der Terroranschläge des 11. September 2001 zirkulierten in schier endlosen Wiederholungsschleifen in den Medien, wobei insbesondere Amateuraufnahmen aufgrund ihrer ›Authentizität‹ sehr begehrt waren; der Irakkrieg war und ist wesentlich auch ein Bilderkrieg; und die Aufnahmen von Misshandlungen der Kriegsgefangenen in Abu Ghraib durch US-amerikanische Militärs versetzten den photographischen Apparat endgültig in die Position einer Schusswaffe, insofern der photographische Apparat hier nicht nur Medium der Dokumentation ist, sondern als Medium militärischer Aneignung und Fixierung zugleich die optisch-voyeuristische Macht über das Objekt demonstriert. In diesem Sinn nimmt er auch die Tötung des Objekts in der photographischen Mortifikation vorweg.

Obwohl es durchaus lohnenswert erscheint, *Diary* hinsichtlich seiner Anchlüsse an den Bilddiskurs nach 9/11 zu lesen und das filmische Material im Hinblick auf die Frage nach dem Betrachten des Leidens anderer (vgl. Sontag 2005, Foundas 2008, Shaviro 2008, Laist 2011) zu verstehen, möchte ich bei einem anderen Aspekt des Films ansetzen, der diesen als einen Sonderfall innerhalb des Genres des *Found-Footage-Horrorfilms* ausweist. Im Gegensatz zu anderen Filmen dieses Genres präsentiert sich der Film im Film in *Diary* nämlich als *fertige* Dokumentarfiktion. Dafür gibt es gleich zu Beginn des Films einige Anzeichen. Bevor die ›eigentliche Handlung‹ einsetzt, sieht man eine Nachrichtensendung. Eine Journalistin berichtet live vor Ort von einem Familiendrama. Ambulanz und Polizei sind bereits vor Ort. Auf einmal bewegt sich auf einer Trage ein von einem Leichentuch bedeckter Körper und greift einen Notarzt an, es fallen Schüsse. Kurz darauf erhebt sich auch die Leiche einer Frau. Der Kugelhagel trifft den Untoten noch bevor er das Journalistenteam erreicht, via Kopfschuss geht er letztendlich zu Boden. Als die Reporterin von einem Zombie gebissen wird, eilt der Kameramann ihr zu Hilfe – vergeblich. Verzweifelt, die Tote in den Armen haltend, schreit er: »This can't be happening! This can't be fuckin' happening!« (00:03:57-00:03:59) Über ein Voice-Over wird vermittelt, dass es sich bei dieser Sequenz um ein aus dem Internet heruntergeladenes Video eines Nachrichtensenders handelt, welches nie in den Nachrichten gezeigt wurde.

Danach leitet der Film die eigentliche Handlung ein: FilmstudentInnen drehen in einem abgelegenen Waldgebiet einen Mumienfilm. Kopf der Gruppe ist Jason Creed, der Regisseur. Als im Radio Meldungen über Leichen zu hören sind, die ohne ersichtlichen Grund zum Leben erwachen und Menschen anfallen, begibt sich die Gruppe auf den Heimweg. Ab hier wird der Film zu einem Roadmovie – die Filmcrew bewegt sich in einem Wohnmobil fort – und Jason nimmt sich vor, die Ereignisse in einem Dokumentarfilm namens *The Death of Death* festzuhalten. Jasons Freundin Debra fungiert als Erzählerin, deren Stimme das Geschehen aus dem Off begleitet. Nach weiteren Stationen der Reise endet diese schließlich auf dem Familienanwesen des Filmdarstellers Ridley. Trotz des intrikaten Sicherheits- und Überwachungssystems wird Ridley von einem Zombie gebissen und schon bald sind weitere Crew-Mitglieder zombifiziert; auch Jason, beide müssen getötet werden. Nachdem Debra schwört, Jasons Werk zu vollenden, sehen wir via Überwachungskamera, wie Zombies dem Haus näher kommen und, über den gefilmten Monitor innerhalb des Panic-Rooms, wie die Panic-Room-Tür

geschlossen wird. Die letzten uns gezeigten Bilder sind Teil eines weiteren Internetvideos: Schießwütige Waffennarren feuern auf gefesselte Zombies und einer an den Haaren aufgehängten Untoten ins Gesicht. Mit Zoom auf den triefenden Rest des Kopfes bricht der Film ab und geht in die Credits über.

## Ereignisedition und Editionsereignis

Es gehört mittlerweile zum rhetorischen Repertoire von *Found-Footage*-Horrorfilmen, auf die extrem unzuverlässige, äußeren Kontingenzen ausgesetzte Medialität der Handkamera zu setzen. Je verwackelter die Bilder und je undurchsichtiger der Ablauf der Ereignisse, desto authentischer wirkt der Film. Es sind die Stöße und Erschütterungen, der leere Akku, das volle Band, die beschädigte oder verunreinigte Linse, die zwar einerseits »nur« zum Ornat des Films gehören, andererseits aber maßgeblich zu dessen Wirkung beitragen. Auch in *Diary* werden die Crewmitglieder hier und da gezwungen, die Kamera niederzulegen oder auszuschalten. *Diary* verschreibt sich folglich als *Found-Footage*-Horrorfilm der Kontingenzzhethorik seiner Gattung. Es lässt sich jedoch ein entscheidender Unterschied konstatieren: Wie bereits erwähnt handelt es sich bei dem Film im Film in diesem Fall um eine fertig gedrehte Dokumentarfiktion. Über zwei Kameras wird Material gesammelt und von einer Instanz zu der fertigen Dokumentarfiktion montiert, die wir als *The Death of Death* zu sehen bekommen. Dieser Aspekt steht jedoch diametral zur Kontingenzzhethorik, die einen *Found-Footage*-Horrorfilm üblicherweise auszeichnet. Zu einem fertigen Dokumentarfilm montierte Aufnahmen verweisen unumwunden auf die Technik des *editings* – der montierenden »Veränderung der formbaren Zeit« (Monaco 1980: 176) – und damit auf die Manipulation und Verfälschung des sich als authentisch ausweisenden Materials. Die Kontingenzzhethorik von *Found-Footage*-Horrorfilmen verträgt sich nicht mit dem filmischen Mittel des *editings*. Wenn wir es – wie es bei den meisten dieser Filme der Fall ist – mit einem edierten Produkt zu tun haben, so muss der Schnitt unkenntlich gemacht werden, damit die Kontingenzzhethorik verwackelter Aufnahmen funktioniert.

*Diary* gewinnt seinen aporetischen Charakter im Wesentlichen über diese zwei Komponenten, die sich im Dispositiv der Handkamera untrennbar vermengen: Einerseits wird der Film fast durchgängig über eine bzw. zwei innerhalb der filmischen Erzählung präsente Handkameras vermittelt, die als tragbares Gerät den bereits erwähnten materialen Kontingenzen ausgesetzt sind und auf diese Weise der im *Found-Footage*-Horror üblichen Authentizitäts- bzw. Kontingenzzhethorik Rechnung tragen. Andererseits ist der Film im Film eben scheinbar fertig gedreht. Jasons Freundin Debra hat dem Film im Film ein Voice-Over hinzugefügt und nach eigener Aussage auch die Musik ausgewählt. Nichtsdestoweniger ist und bleibt es die Medialität der Handkamera, die die Bildsprache des Films determiniert. Der Film stellt mit der Konfrontation von Plötzlichkeit/Kontingenz und *editing*/Montage eine fundamentale Aporie zur Debatte: Ist das Gezeigte authentischer, wenn die Aufnahmen verwackelt, unfertig, von Streifen und Stößen gezeichnet und das Ereignis somit gar nicht

mehr als solches sichtbar ist, oder muss man notgedrungen Hand an die Aufnahmen legen, sie edieren und damit verfälschen, damit die Wahrheit ans Licht kommt? Schocks und Stöße – in gewisser Weise Authentizitätsgaranten – werden durch das Gerät übertragen, machen aber gleichsam eine vollständige Entfaltung der Wahrheit unmöglich. Sie haben demgemäß ebenso Anteil am Wahrheits- oder Authentizitätsgehalt des Materials wie an der Unmöglichkeit, die ganze Wahrheit zu liefern. Der Gefahr, dass die Wahrheit durch ihren überdrastischen Einschlag sich selbst zur Strecke bringt, kann nur mit einem gekonnten *editing* – das heißt auch einem Umschiffen und Meiden der Wahrheit – entgegengewirkt werden.

Die Crew entscheidet sich für den Weg des *editings*, glättet die Aufnahmen, vervollständigt und verziert sie. An verschiedenen Stellen blendet der Film das Hauptmaterial aus und ergänzt das entstandene Fragment durch Schnipsel tatsächlicher Nachrichtenübertragungen: Bilder und Szenen von Bränden, Aufständen, fliehenden Menschenmassen erstellen, scheinbar willkürlich angeordnet, eine Art Informationspanorama, wodurch die Unüberschaubarkeit eines weltweiten Chaos simuliert wird. Derlei Vervollständigungsgesten finden sich im Film zuhauf. Immer wieder werden andere Bilder, andere Videos eingeblendet, die im Internet gefunden wurden. Sie unterbrechen den Fluss des Films, obgleich sie scheinbar zur Glättung und Vervollständigung appliziert wurden.

Durch das inszenierte *editing* unterwandert der Film gerade den Authentizitätseffekt, der durch die Plötzlichkeit eingelöst werden könnte, und die Authentifikationsstrategie der Plötzlichkeit wird von einer anderen, eher zugeständnishaften Authentifikationsstrategie abgelöst. Indem das Team das Editionsverfahren ausstellt, gibt es zu verstehen: »Siehe, das Medium zwingt uns zur Edition, aber indem wir dies aufzeigen, wollen wir dir versichern, dass da etwas Reales ist, das wir festhalten wollen.« In Debras Worten klingt das Zugeständnis so: »The more voices there are, the more spin there is, the truth became that much harder to find. In the end it's all just noise.« (00:54:40-00:54:47) Es ist eine Strategie des Films, gerade den Versuch, das Edierte ins Authentische – oder das Hyperreale ins Realistische – zu übertragen, *editorisch* vorzuführen. Debra berichtet gleich zu Beginn, nachdem wir das Nachrichtenvideo gesehen haben, von den schwierigen Umständen, unter denen der Film entstanden ist:

»We downloaded a lot of what we found on television and on the net, on blogs, images and commentary over those first three days. Most of it was bullshit, none of it was useful. This was what we were getting from the news networks...we made a film, the one I'm going to show you now... actually Jason was the one who wanted to make it, like that camera man from *Channel 10*, he wanted to upload it, so that people, you, could be told the truth. The film was shot with a Panasonic HDX900 and an HDX200. I did the final cut on Jason's Laptop. I've added music, occasionally for effect, hoping to scare you. You see, in addition to trying to tell you the truth, I am hoping to scare you. So that maybe you will wake up, maybe you won't make any of the same mistakes we made. Anyway, here it is: Jason Creed's *The Death of Death*.« (00:03:03-00:04:29)

Debras Rede schlägt einen elegischen Ton an. Sie ist gezeichnet von Zugeständnissen an die Produktion, einem Kniefall vor dem Channel-10-Kameramann, einer Warnung. In der relativ genauen Benennung der zwei Kameramodelle zeigt sie gleichsam ihre ›Waffen‹ und richtet sie unaufhörlich gegen sich selbst und ihr Team. Und sogar ihre Bemerkung zum musikalischen Beiwerk spricht von nichts anderem: »For effect, hoping to scare you« – damit bekommt der Film eine neue Funktion, er soll Angst machen; und der Nachsatz »maybe you won't make any of the same mistakes we made«, deklariert den Film zu einem ›How not to‹. Randy Laist pointiert Debras Zugeständnis wie folgt:

»Debras understanding of how to make the camera tell the truth implies that the filmmaker's task is to manipulate the medium in order to reproduce the phenomenological experience of an event, rather than merely the objective appearance of an event« (Laist 2011: 106).

Debra gesteht hier aber nicht nur die Falschheit alles Aufgenommenen ein, sondern problematisiert darüber hinaus das eigentümliche Eigenleben des Materials: Zwar liegt einerseits dokumentarisches Filmmaterial vor, dieses ist jedoch andererseits ediert und somit schon verfälscht. Diese zwei Seiten des Materials befinden sich in einem unauflösbaren Widerstreit, und das Filmteam wird unaufhörlich mit der daraus resultierenden aporetischen Blockade konfrontiert. Der Einsatz von Romeros Film besteht nun darin, diesen Streit aufrecht zu erhalten und die Unterscheidungsbewegung zwischen den beiden vermeintlich getrennten Seiten unentwegt auszustellen. Das tut der Film, indem er explizit seine Montage, seine Rahmung, sein *editing* exponiert. Je vielfältiger Rahmungen dieser Art vorgenommen werden, je öfter sich fremde Bilder und eingeblendete Videoschirme vorfinden, desto instabiler wird die Authentizitätsrhetorik des Films. Durch das exponierte Editieren einem sichtbaren referentiellen Taumel überantwortet, dokumentiert der Film, dass er weder Dokumentar-, noch Fiktionsfilm, sondern lediglich die *Spur* eines schon immer vergangenen bzw. immer zukünftigen Films sein wird.

Das zu edierende Ereignis mündet so immer schon ins wesentlich iterable Ereignis des Editings, das im selben Moment ein Ereignis produziert und vernichtet. Mit einer Formulierung Paul de Mans lässt sich die Struktur von Jasons *The Death of Death* als Problematisierung eines unendlichen »Diskurses der Selbstteilung, des Sich-selbst-Wiederherstellens« beschreiben (de Man 1993: 138). Es zeigt sich, dass der Film über ein »System der Vermittlungen« (*editing*, hinzugefügte Internetvideos, *voice-over*) arbeitet, welches »die radikale Distanz eines Entweder-Oder-Gegensatzes in einen Prozess umwandelt, der gestattet, die Bewegung von einem Extrem zum anderen über eine Reihe von Transformationen zu durchlaufen [...]. Man bewegt sich [...] von Tod *oder* Leben zu Leben *und* Tod.« (ebd.). In *Diary* findet sich damit die Aporie exponiert, die zugleich Leben und Tod erzeugt, während sie beide entzieht, nämlich im unendlichen, uneinholbaren Wiedereinsetzen von Authentizität (Referenz) und deren Löschung und Herstellung im *editing*. Das *editing* arbeitet gegen die totale Geschlossenheit des Films im Film, verweist aber zugleich auf dessen Abgeschlossenheit.

Nach Jasons Tod schleichen wir uns mit der Kamera langsam von hinten an die in einem Sessel sitzende Debra heran. Kameramann Tony ruft sie zweimal; und als würde sie nicht auf den Ruf reagieren, sondern nur in sich hinein sprechen, sagt sie: »I'm gonna finish his movie... There's gonna be more, there's gotta be more.« (01:24:02-01:24:23) In diesem Sprechakt konzentriert sich die gesamte performative Krux des Films. Es liegt bereits in Debras Worten begründet, dass hier zwei Bedeutungen aufeinander treffen, die der Film die ganze Zeit schon gegeneinander hatte duellieren lassen: »I'm gonna finish his movie« besagt einerseits, dass Debra den Film fertigstellen und Jasons Arbeit beenden wird. Zugleich bedeutet es: Ich werde den Film zerstören. *To finish sth./sb.* heißt auch ›zur Strecke bringen‹, ›töten‹ oder ›jemandem den Gnadenstoß geben‹. Sie ist nun zu nichts anderem fähig, als unaufhörlich diese beiden Bedeutungen einander entgegenzusetzen. Die scheinbar hoffnungslose Vermutung »There's gonna be more, there's gotta be more« bewahrheitet sich, wenn man die Fülle an Rahmungen betrachtet, die nicht aufhören sich zu vermehren. Die nie abschließbare, weil aufgezeichnete und wiederholbare Arbeit des *editings* sprengt den filmischen Text von innen her auf. Unaufhörlich in Selbstauflösung begriffen, ist *The Death of Death* ein Film, dessen Zukunft als vernichtetes oder fertiggestelltes Dokument nie eintreffen wird, da ein solcher Abschluss aufgrund der wesentlichen Iterabilität des inszenierten Rahmungsgeschehens stets weiter aufgeschoben wird.

Gerade in diesem Punkt greifen Zombies und der in sich aporetische Selbstheilungsdiskurs des Films ineinander. Obwohl Jason und Debra sich der Darstellung der Wahrheit – und das ist im Falle von *Diary of the Dead* eben der Untergang der Welt in der Zombieapokalypse, das unerhörte Ereignis der Wiederkehr der Toten – verpflichten, können sie nicht umhin, durch das Setzen von Rahmen Spuren zu verwischen *und* zu produzieren und auf diese Weise immer nur noch mehr Unentscheidbarkeiten erzeugen. In der dadurch exponierten Grenze zwischen Innen und Außen wird ein weiterer Raum offenbar, nämlich der zwischen Leben und Tod, der von den Zombies bezogen wird.

## Im Rahmen der Zombies

Eingespant in diese Aporie hat sich *The Death of Death* näher an die Zombies ›herangefilmt‹, als es Debra und Jason vielleicht lieb gewesen ist. Das von Jason so vehement verteidigte Wahrheitsethos richtete sich nämlich von Anfang auf die Zombies und die Dokumentation der Zombieapokalypse. Was aber sind diese Zombies? Woher kommen sie? Und was treibt sie an? Eine Antwort auf diese, die meisten Zombiefilme seit *Night of the Living Dead* begleitenden Fragen wird auch in *Diary* nicht gegeben. Es ist ein wesentliches Charakteristikum des Zombiekinos Romeros, den Grund, das Telos, die Erklärung der Zombies konstitutiv auszusparen. Romeros Zombies sind leere Signifikanten, deren Bezeichnungsfunktion sich in eine Bezeichnungsdysfunktion verkehrt. Das liegt an ihrem aporetischen Status als *lebende Tote*. Gerade weil der Zombie selbst nur im Taumel einer konstitutiven Aporie bestehen



kann, kann ihm keine Bändigung zu Teil werden, die ihn nicht schon wieder entfesselt. Diese Aporie findet ihr Korrelat im *editing*.

Mit dem nicht zur Ruhe kommenden Rahmungs-als-Restitutionsgeschehen verweist der Film einerseits auf die für Dokumentar- und *Found-Footage*-Filme (und deren fiktive Korrelate aus der Unterhaltungsindustrie) konstitutiven Widersprüche hinsichtlich Authentizität und Verfälschung. *Diary of the Dead* aber ist andererseits ein Zombiefilm. Und als solcher verknüpft der Film die Paradoxien seiner Form mit seinem Inhalt, den Zombies. Wenn der Film daran arbeitet, sich herstellend abzuschaffen und auf ewig in dieser autodekonstruktiven Schleife zu verharren, dann werden Zombies als zwischen Leben und Tod unentschiedene, die als animierte Leichen, als Figuren der Wiederholung und der Verdopplung gerieren, zu Agenten dieser Struktur. Weder tot noch lebendig, zugleich hier und anderswo sind Zombies als aporetische Figuren zu bestimmen, die nicht *etwas* darstellen, sondern den ausgehaltenen Widerstreit aufeinander bezogener und sich gegenseitig abstoßender Differenzpole.

Auf emblematische Weise zeigt sich dies gegen Ende des Films. Ridley ist es gelungen, seine untoten Eltern und das untote Hauspersonal in Schach zu halten, indem er sie im Swimmingpool des großangelegten Wintergartens des Grundstücks versenkt hat. Als wir dieses Bild das erste Mal sehen, treten die Untoten hilflos im Wasser auf der Stelle, »as sort of weird ›living sculptures‹ planted in his swimming pool (they stand fixed to the bottom, and seem unable to escape)« (Shaviro 2008). Sobald sich die restlichen Überlebenden im Panic-Room verschanzen, sind die Räumlichkeiten und Gänge des Hauses nur noch über Bilder der Überwachungskamera zu sehen. Eine der Kameras ist auf den Swimmingpool gerichtet und zeigt, wie sich die »living sculptures« behäbig in Bewegung setzen und dem gigantischen Plasmabildschirm des Swimmingpools entsteigen. Wann immer in einem Film Rahmen zu erblicken sind, wird unweigerlich auf das kadrierte, filmische Bild verwiesen (vgl. Metz 2007, 58–60). Das Wasser in dieser Einstellung ist nicht Wasser, sondern das Plasma eines Bildschirms, aus dem die Zombies emporsteigen. Durch dieses ›Bild im Bild‹ des Bildes wird das Rahmungsgeschehen des Films mit der Funktion der Zombies korreliert. Das Bild zeigt eine Konstellation mehrerer Rahmen: Aus dem Rahmen des Pools entsteigen die Zombies in den Rahmen des Gebäudes, das von großen Fenstern gerahmt ist. Und diese Sequenz ist wiederum vom Bildrahmen gerahmt, der das Bildfeld absteckt. Die Zombies bewegen sich durch mehrere Rahmen hindurch, zwischen diversen *Ons* und *Offs*, überschreiten sie, setzen sie neu, tauchen aus den Rahmen auf, die selbst keinen Ursprung haben, sondern immer schon innen (*On*) und außen (*Off*) waren, und setzen so alles Gerahmte seiner eigenen ursprünglichen Bewegung zwischen innen und außen aus. Strukturell ist diese Bewegung zugleich eine zwischen Leben und Tod, zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen dem Hier und dem unbekanntem Anderswo. Wenn Zombies einen Ort haben, dann ist es dieser in der Bewegung stets sich zeigende und verbergende Ort zwischen Leben und Tod (und den medialen Derivaten dieser Differenz).

Die Poolzene demonstriert es: Die Zombies sind aufgrund ihrer untoten Unentschiedenheit zwischen *On* und *Off* nur als stete Bewegung zu denken, die im selben Moment entzieht, was sie setzt. Das *editing* als heilloses Rahmungsgeschehen kann die alles verzehrende Suspendierungsbewegung der Zombies nur reproduzieren und wei-



ter treiben, nie aber still stellen. Der steten, ursprungslosen Bewegung des Rahmens – der Grenze zwischen Leben und Tod, Innen und Außen –, die jedes Werk pro forma zum Rahmen eines abwesenden, noch kommenden, aber im Kommen aufgeschobenen Werkes erklärt (vgl. Agamben 2004: 7, sowie Derrida 1992: 56 ff.), entstehen nicht Menschen, sondern Untote. Zombies demonstrieren deshalb die nicht fixierbare – und in der Pool-Rahmen-Szene deutlich sichtbare, immer wieder *entkommende und auftauchende*, – Unterscheidungsbewegung zwischen Leben und Tod. Insofern kann den Zombies kein idealer oder einheitlicher Ursprung zugewiesen werden. Das *ursprungslose* – hier sogar buchstäbliche – *Auftauchen* der Zombies geschieht aus einem Rahmen heraus, der selbst schon etwas ihm Vorgängiges hatte tilgen, töten müssen. Diese Rahmung, die mit ihrer eigenen potenziellen Tilgung/Überschreitung geschlagen ist, kann nur aufgrund dieser Gefahr existieren und dementsprechend nur als *ursprungslose*, unendliche Suspensionsbewegung insistierend fortwirken.

Der Zombie dieses Films unterläuft jedes Wahrheitsregime, indem er es mit seiner eigenen Begrenzung konfrontiert, was in größerer Rahmung auch seine politische Dimension bestimmt; er verweist auf den doppelten Ur-Sprung *im Rahmen*, sowie auf die hiervon herrührende Unsicherheit; er verweist auf den ihm immer eingeschriebenen Tod, der es verdoppelt und von sich spaltet. An eben diesem unentscheidbaren, ursprungslosen Ort der Grenze und des Rahmens tummeln sich die Zombies – in der rahmenden Zerspannung zwischen Leben und Tod. Sie organisieren, wiederholen und verteilen diese Bewegung, der sie wiederum als Untote entstiegen sind und die sie als Untote produziert hat. Das *editing* – das ent- und verhüllende Rahmensetzen – ist demgemäß an der (Re-)Produktion von Zombies beteiligt.

## Konklusion – any other way

Ich versuche, die hier zusammengetragenen Gedanken zusammenzufassen. *Diary of the Dead* arbeitet bildproduktiv über die Anwendung und die intradiegetische Exponierung der Handkamera. Diese Geste verortet den Film im Kontext des *Found-Footage*-Horrorfilms. Da der Film im Film – Jasons *The Death of Death* – allerdings, und das markiert den Gegensatz zu den meisten anderen *Found-Footage*-Horrorfilmen, fertig gedreht ist und ein Ende aufweist, wird die für andere Filme dieses Subgenres charakteristische Kontingenzrhetorik scheinbar unterlaufen. Während das Fragmentarische in anderen Filmen dieser Art gerade einen gewissen Authentizitätseffekt erzeugt, fällt dieser in *Diary* aus. Aber dennoch: Ein glatter Abschluss des Dokumentationsprozesses ist nicht gegeben. Immer wieder thematisiert der Film sein eigenes *making of*, dauernd werden wir darauf hingewiesen, wie das Filmteam nicht nur aufzeichnet, sondern bereits Aufgezeichnetes bearbeitet, schneidet, neu zusammenfügt oder verwirft. Dadurch wird die Abgeschlossenheit des filmischen Narrativs von innen her aufgebrochen, sodass wir nicht lediglich eine fertige Dokumentation zu sehen bekommen, sondern die kontinuierliche Arbeit an dieser Dokumentation. Gerade dies schreibt in den Film wieder eine gewisse Kontingenz ein, sodass die vermeintliche Haupthandlung in ein potentiell endloses Rahmungsgeschehen – ein endloses *editing* – übergeht. Das existenzielle

*survival*-Narrativ wird zu einem formalen: Das permanente *editing* vollzieht dabei eine Doppelbewegung, in der einerseits Spuren verwischt, andererseits neue gelegt werden. Der Film arbeitet somit gegen sich selbst und erweist sich als Schauplatz eines unendlichen Spiels zwischen Destruktion und Konstruktion, das zugleich auch ein ewiges Oszillieren zwischen Leben und Tod, bzw. die nicht fixierbare Spur ihres aporetischen Zugleichs zutage fördert. Es ist eben diese paradoxe Form, die *Diary of the Dead* gerade zu einem Zombiefilm macht, der nicht nur von Zombies handelt, sondern sie als Figuren seines eigenen, untoten Funktionierens produziert. Aber nicht nur erhebt *Diary* die Zombies zu Reflexionsfiguren seiner eigenen Medialität, seine Medialität gibt zugleich den Hinweis auf das hochgradig aporetische Sein von Zombies.

Zombies sind einerseits nur innerhalb eines bestimmten Rahmens wahrnehmbar, andererseits signifizieren sie durch den Tod, der Teil ihres Untodes ist, zugleich auch das Jenseits des Rahmens. Zombies gibt es nicht innerhalb des Gerahmten, sondern nur im Rahmen, der Innerhalb und Außerhalb erst generiert. Insofern ist der Ursprung der Zombies gleichzeitig innerhalb und außerhalb des Systems, in jener paradoxen Position des Rahmens oder der Grenze, die zugleich die Identität eines jeden Systems garantiert und doch in ihm nicht inkludiert sein kann. Daher rufen Zombies dieses System zum erneuten *editing*, einer erneuten Enthüllung der Wahrheit, einer erneuten Apokalypse auf, blockieren deren Finalisierung jedoch von vornherein, schieben ihre Unentscheidbarkeit quer durch jeden metaphysischen Präsenzanspruch. *Jedes Seiende* – darauf macht *Diary* aufmerksam – *wird seine eigene Suspendierung und damit je schon Zombies mit (re-)produziert haben*. Jasons Werk restauriert so unaufhörlich seinen untoten und sich selbst zersetzenden Ur-Sprung. Sein Film wird zu einem ausgehaltenen *Death of Death*, einem wesentlichen Un-Tod, einer auf Dauer gestellten, unheilbaren Bildstörung, welcher Zombies entsteigen, die den unrettbar gespaltenen Grund jedes Seienden wiederholend eröffnen und disseminieren. Davon erzählt auch der Song »Any other Way« der Band *The Captain's Intangible*, den Debra für die Credits ausgewählt hat. Der Song zollt dem Rahmungsgeschehen weitere Anerkennung, indem er gebetsmühlenartig nur folgende Zeilen wiederholen kann:

So I'm fucking off  
don't miss me, don't  
So you gave it your all  
still fell apart  
don't cry, don't  
It won't change a thing  
to want it any other way...

## Film

ROMERO, George A.: *Diary of the Dead* (USA 2008). DVD: München Universum Film GmbH 2009. Alle Filmzitate stammen aus dieser DVD-Version des Films und sind mit dem jeweiligen Timecode (Stunde:Minute:Sekunde) des Hauptfilms angegeben.

## Literatur

- AGAMBEN, Giorgio (2004): »Experimentum linguae«. In: ders.: *Kindheit und Geschichte. Zerstörung der Erfahrung und Ursprung der Geschichte*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DE MAN, Paul (1993): »Autobiografie als Maskenspiel«. In: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. v. Christoph Menke, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DERRIDA, Jacques (1992): *Die Wahrheit in der Malerei*, übers. v. Michael Wetzels, Wien: Passagen.
- FOUNDAS, Scott (2008): »Diary of the Dead: George Romero's Back«. Onlinetext: <http://www.laweekly.com/2008-02-14/film-tv/reality-bites/> (15.08.2013).
- LAIST, Randy (2011): »Soft Murders: Motion Pictures and Living Death in *Diary of the Dead*«. In: *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, hg. v. Stephanie Boluk/Wylie Lenz, Jefferson/North Carolina: McFarland.
- KÖHNE, Julia/KUSCHKE, Ralph/METELING, Arno (2012): »Einleitung«. In: *Splatter Movies – Essays zum modernen Horrorfilm*, hg. v. dens., Berlin: Bertz+Fischer.
- LA CLAU, Ernesto (2002): »Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?«. In: ders.: *Emanzipation und Differenz*, hg. v. Oliver Marchart, Wien-Berlin: Turia + Kant.
- METELING, Arno (2006): *Monster – Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*, Bielefeld: Transcript.
- METELING, Arno (2007): »Wiedergänger – Die filmische Lebendigkeit der Toten«. In: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, hg. v. Thomas Macho/Kristin Marek, München: Wilhelm Fink.
- METZ, Christian (2007): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*, übers. v. Frank Kessler, Münster: Nodus.
- MONACO, James (1990): *Film Verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- QRT (2006): »Zombologie«. In: ders.: *Zombologie – Teqste*, hg. v. Frank Wulff/Tom Lambert, Berlin: Merve.
- ROBNIK, Drehli (2011): »Kino im Zeichen der Zombies – Untote Filmfiguren als Denkbilder in politischen Filmtheorien«. In: *Untot – Zombie Film Theorie*, hg. v. Michael Fürst/Florian Krautkrämer/Serjoscha Wiemer, München: belleville.
- STIGLEGGGER, Marcus (2010): *Terrorkino – Angst/Lust und Körperhorror*, Berlin: Bertz+Fischer.
- SONTAG, Susan (2005): *Das Leiden anderer betrachten*, Frankfurt/Main: Fischer.
- SHAVIRO, Steven (2008): »Diary of the Dead«. Onlinetext: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=631> (15.08.2013).