

Wer tot ist, ist zu faul zum Leben

Warm Bodies und die Prädestination des lebenden Körpers

Michael Baumann

Beitrag zur Ad-hoc-Gruppe »Verfallende Körper – Verfallende Gesellschaft? Zur Erkundung von Endzeitszenarien« – organisiert von Tina Denninger und Julia Wustmann

Ein, wenn nicht der Klassiker des modernen Zombiefilms – Romeros *Dawn of the Dead* (Romero 1979) – hat als wesentlichen Schauplatz einen kapitalistischen Konsumtempel, die Mall. Zombies durchstreifen, ihre menschliche Tätigkeit als Konsumenten, Verkäufer, Produzenten nachahmend, die Flure, immer auf der Suche nach dem letzten und einzigen Konsumgut: dem Menschen.

Frühere Adaptionen des Zombie-Motivs seit den späten Zwanzigerjahren hatten sich noch allgemein der Angst vor den Revenants, der Angst vor der Wiederkehr der Toten gewidmet.

Sehr bald gab es auch Adaptionen, die – durch die Voodoo-Motive eigentlich naheliegend – die Sklaverei und den Kolonialismus kritisierten (Stiglegger 2013: 510f.). Auch hier ist Kapitalismuskritik – der willenlose Mensch als idealer Arbeiter – bereits latent angelegt; während *The Plague of the Zombies* (Gilling 1965) dieses Motiv anhand Voodoo-verhexter Bergwerksarbeiter im viktorianischen England hervorhebt und erstmals das Motiv des Zombies von Schwarzen trennt, geht Romeros Erstling *Night of the living Dead* (Romero 1968) einen Schritt weiter. Trotz zahlreicher Voodoo-Reminiszenzen, die sein Werk durchziehen (Stiglegger 2013: 511), sind Zombies hier erstmals von den Voodoo-Ursprüngen losgelöst.

Häufig holzschnittartiger, gelegentlich subtiler findet sich seither immer wieder der Zombie als kritische Metapher des Kapitalismus: Das Tote, das tötet, um – tot bleiben zu können. Wie für die Phantastik typisch, werden in *Dawn of the Dead* eigentlich getrennte Konzepte – Tod und Konsum – gekoppelt, ein einziger Raum – die Mall – wird mehrfach codiert und bekommt somit eine neue Bedeutung zugewiesen. Foucault geht davon aus, dass solche *Heterotopien* der Bewältigung von krisenhaften Momenten oder der Platzierung von deviantem Verhalten dienen (May 2013). Die Interpretation liegt hier recht nahe: Eine Gesellschaft, die auf einer allgemeinen Akzeptanz des Kapitalismus aufbaut, lagert ihre tabuisierten Ängste vor dem Kapitalismus in Heterotopien aus – beispielsweise in den Zombiefilm.

Warm Bodies – zwischen Kapitalismuskritik, Love Story und Parodie

Jonathan Levines *Warm Bodies* (Levine 2012) koppelt den Zombie an einen anderen Raum: den Flughafen. Zusammen mit seinem älteren Bruder, dem Hafen, ist dieser Ort in der Literaturwissenschaft raumsemantisch recht eindeutig belegt – ein Ort der Offenheit, des Übergangs, des Aufbruchs, ja der Transzendenz (May 2013). Dieses Versprechen wird zunächst nicht eingelöst – auch hier gehen die Zombies ihren menschlichen Tätigkeiten in automatischer Erstarrung weiter nach, fahren Rolltreppe, warten auf ewig vorbeiziehende Koffer, überprüfen vorbeiwandernde Mitzombies mit dem *Sicherheitspieper*. Doch in der dumpf dahinvegetierenden Masse der Zombies sticht R (erst später von Julie so nach dem typischen Stöhngeräusch der Zombies benannt) hervor, der Held und Erzähler der Geschichte.

Ohne Erinnerung an sein früheres Leben, ohne Namen und ohne Ausdrucksmöglichkeit außer seiner inneren Stimme, verfügt er doch über eine ausgeprägte Selbsterkenntnis seiner Situation, über Selbstbewusstsein. Er hat eine diffuse Sehnsucht nach seinem früheren Leben und große Angst vor dem Verlust seiner Denkfähigkeit, vor einer weiteren Vertierung. Als einziger Zombie *wandert* R nicht, er *wohnt* – in einem Flugzeug, somit der Potenzierung des Symbolgehalts des Flughafens: der Ort des Aufbruchs wird zum Medium des Aufbruchs gesteigert. R zeigt noch eine weitere menschliche Verhaltensweise, er sammelt: Schallplatten, Nippesfigürchen, Kleidung, Dosen, Actionfiguren. Er ahmt menschliches Verhalten nach, versucht – und hier kommt durchaus wieder Kapitalismuskritik ins Spiel – sich eine Identität zusammenzusetzen, bleibt dabei allerdings auf Versatzstücke der Konsumgesellschaft angewiesen und scheitert daran letztlich. Seine Nachahmung menschlichen Verhaltens ist unvollständig, weist aber deutliche Unterschiede zum Automatismus der anderen Zombies auf.

Doch ist es auffällig, dass auch diese von Anfang an ein höheres Maß an Sozialverhalten zeigen, als der Zombiefilm normalerweise zulässt – gezielter Augenkontakt, zielgerichtete rudimentäre Kommunikation (*Hunger – Hirn – Stadt*), vor allem Kommunikation als Grundlage einfacher gemeinsamer Planung (ein Hirnfressausflug in die Stadt) ist ihnen durchaus bereits möglich. Mit einem solchen Ausflug beginnt auch die eigentliche Geschichte des Films: eine Zombiegruppe auf Nahrungssuche trifft auf eine Menschengruppe auf der Suche nach Arzneimitteln. Es kommt zum Kampf, und R frisst das Gehirn von Perry, jugendlicher Anführer der Menschen, vom Rezipienten wenig betrautes Ekelpaket und Freund von Julie – blond, zierlich, am Gewehr etwas hilflos. Mit dem Verzehr des Gehirns übernimmt R auch die Gedanken und Erinnerungen Perrys, und somit die Liebe zu Julie.

Der Fleisch- und vor allem Gehirnhunger ist für neuere Zombiadaptationen typisch; hier bekommt er eine Erklärung, die psychologisch anmutet, aber biologisch inszeniert wird: Der Wunsch des Zombies, das ihm Verslossene – die Welt menschlicher Emotionen, Erinnerungen und Beziehungen – wiederzuerlangen, wird bildlich durch ein mehrfarbiges Aufleuchten von grauen Synapsen, ein Flackern elektrischer Bahnen im Gehirn gezeigt. Die Liebe – und im weiteren Sinne die menschliche Interaktion – wird als neurobiologische Funktion dargestellt, zu der der Zombie nicht in der Lage ist. Soweit zumindest die Erklärung, die R selbst liefert – der Zuschauer darf sie getrost anzweifeln, denn noch vor dem Gehirnverzehr wird R der Schönen erstmals ansichtig, in einer Einstellung von etwa 5 Sekunden. Für einen zeitgenössischen Hollywoodstreifen ist das sehr lang.

Die *Liebe auf den ersten Blick* ist in Hollywoodfilmen ja kein so ungewöhnliches Konzept. Die Schlussfolgerung, die sich hier zumindest als Alternative zur Mechanik der *Hirnvariante* anbietet: Der Zombie R vermag aus eigener Kraft heraus zu lieben. Zu diesem Zeitpunkt ist ihm das nicht bewusst, es kann ihm nicht bewusst sein; R ist ein Kind seiner Zeit, das nicht – wie im Genre häufig vorausgesetzt – zum ersten Mal mit dem Phänomen Zombie in Berührung kommt, er hat vielmehr durchaus eine klare Vorstellung, was ein Zombie ist und wie er sich zu verhalten habe, und setzt auch als Erzähler in der Rezipientenansprache dieses popkulturelle Wissen selbstverständlich voraus.

Der Rezipient selbst kann und wird die Szene aber anders empfinden, und sei es nur durch die Tatsache, dass er durch Paratexte – Filmplakate, Movietrailer, Medienberichte über den Film – bereits mit einer anderen Erwartungshaltung und anderer Vorinformation an die Szene herangeht, als es der fiktiven Figur R möglich ist.

Da seine Mitzombies seine Gefühle nicht teilen, schmiert R etwas von seinem Leichenblut auf Julie und bringt sie, als Zombie getarnt, in die Sicherheit seines Flugzeugs. Nach anfänglichen Angstanfällen Julies kommen sich, wie könnte es auch anders sein, die beiden ein wenig näher. Schließlich kommt R für einen Zombie auch recht nahe an zeitgenössische Schönheitsideale heran¹; insbesondere im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Zombiedarstellungen wie etwa in *The walking Dead* (Darabont 2010) (eher die Variante der geistlosen Fressmaschine) oder auch dem *Dawn of the Dead*-Remake (Snyder 2004) (eher die Variante des gestaltgewordenen Bösen).

Die Liebesgeschichte zwischen R und Julie lehnt sich natürlich an *Romeo und Julia* an; die Shakespeareanleihen kommen oft über Oberflächlichkeiten kaum hinaus,² einschließlich einer etwas deplatzierten Südstaatenvilla, die den Balkon für die Balkonszene liefern muss. Seine Capulets und Montagues kennt der Film aber natürlich schon – so, wie die Zombies Julie fressen würden, würden die Menschen R sofort töten.

Die Pest über eure beiden Häuser – der Fluch des Mercutio hat sich auch hier erfüllt. Die menschliche Enklave, durch hohe Mauern relativ vor der Zombie-Bedrohung geschützt, droht in Isolation und geistiger Regression zu erstarren, ohne eine Hoffnung oder Zukunftsvision, und das Regime von Julies Vater nimmt die Züge einer diffus-faschistoiden Militärdiktatur an, wie sie für solch postapokalyptische Szenarien nicht untypisch ist.

Die Zombie-Gesellschaft des Flughafens wiederum ist von der völligen Vertierung bedroht – der nach einiger Zeit einsetzenden Verwandlung des normalen Zombies in den *Bonie*, den Skelettmenschen, dem außer verzehrendem Hunger nichts mehr geblieben ist.

Für das Genre spätestens seit Romero nicht ganz untypisch ist eine gewisse Verwirrung, oder vielleicht besser gesagt ein Vexierbild sozialer Ordnung. Die scheinbar so klare Trennung in die *Ingroup*³ der Menschen – charakterisiert als lebendig, individuell, kooperativ, kreativ, emotional –

1 Ähnliche Wege gehen auch vergleichbare Zombiekomödien bzw. Genreparodien wie *Dead Girl* (Harel 2008) oder *Jennifers Body* (Kusama 2009); allerdings sind beide Werke viel eher als Coming-of-Age-Movies konzipiert als *Warm Bodies*.

2 Es liegt aber zumindest nahe, Rs besten Freund M als Mercutio, Perry als den für Julia als Ehemann vorgesehenen Grafen Peris zu interpretieren.

3 Die Terminologie folgt Tajfel, Turner 1986.

und die *Outgroup* der Zombies – tot, kollektiv, aber nicht zu Kooperation fähig, instinktiv, gefühllos – funktioniert selten über die gesamte Dauer des Films. Allein der Rückzug der Menschen auf Enklaven, während die Weite des Landes den Zombies überlassen bleibt, hebt die Machtverhältnisse aus, Leben und Tod verläuft hier konträr zu Stagnation und Bewegung. Verschwimmt die zusammengepferchte Menschheit zur grauen Masse, so stechen individuelle Zombies heraus. Viel davon funktioniert auch über Bildsprache und Filmmusik.

Warm Bodies setzt diese Tradition auf eigenwillige Weise fort. Während die Zombies am Aufbruchsort Flughafen frei umherstreifen, sich angrunzen, Nahrungssuche planen, insgesamt einen nur recht geringfügig verstorbenen Eindruck erwecken, so ist die menschliche Enklave auch optisch bewusst mit Anleihen nicht nur der Burg, sondern auch des Gefängnisses und des Friedhofs gestaltet und beherbergt eine alles andere als landläufig *lebendige* Gesellschaft. Hinzu kommt – neben einigen wenigen Szenen aus auktorialer Perspektive – R als Ich-Erzähler, durch dessen Augen der Zuschauer die Welt sieht, durch dessen Stimme er sie beschrieben und interpretiert bekommt. Dadurch entsteht eine Fokussierung *auf* und Sympathie lenkung *für* die Zombies.

Nach einigen Tagen am Flughafen wird Julie von anderen Zombies aufgespürt, R stellt sich der Meute entgegen. Sein *besten Freund* unter den Untoten, *M*, stellt sich jedoch schließlich auf Rs Seite, als die Bonies auftauchen, schließlich auch von anderen Zombies unterstützt. Die Zombies stellen sich ihrer Zukunft entgegen, halten die Bonies auf und ermöglichen somit dem Paar die Flucht.

Die bisher nur latent angelegte Unterteilung in Bonies und Zombies wird also hier virulent; den reinen Tieren steht eine diffus-empathische, zu sozialen und altruistischen Handlungen fähige Gemeinschaft gegenüber. Die vermeintliche *Outgroup* hat nun eine neue *Outgroup* hervorgebracht und wird somit zur *Ingroup* – und die Trennlinie ist recht deutlich geraten, hier schon deutlicher als die zwischen Menschen und Zombies. Gemäß Henri Tajfel ist es notwendig, sich in zumindest einem Punkt deutlich zu unterscheiden, um eine Gruppenidentität hervorzuheben. Dieser Punkt muss zwar nicht unbedingt bedeutend sein, kann es aber (Tajfel, Turner 1986: 22 ff.). Die scheinbar so natürliche Merkmalsunterscheidung tot/lebendig wird hier fragwürdig.

Auch die sich bisher abzeichnende, Shakespeare entlehnte Handlungsentwicklung – R und Julie gegen den Rest der Welt – wird hier gebrochen. Der von Anfang an außergewöhnliche Zombie R entwickelt sich durch Julies Hilfe vor und nach der Flucht ins Niemandsland der verlassenen und verwüsteten Vorstädte erheblich weiter. Angefangen bei motorischen Verbesserungen, der Rückkehr zu annähernd normalem sprachlichen Ausdrucksvermögen, Entwicklung einer grundlegenden Hygiene und kosmetischen Selbstversuchen, kommen schließlich komplexere Fähigkeiten wie Lächeln, Schlafen und auch Träumen. Als R sich in einem Damaskuserlebnis (das im Cockpit seines Flugzeuges, also der nochmaligen Steigerung der Semantik des Flughafens und des Flugzeugs, der symbolisch bewussten Steuerung des Mediums der Transzendenz) durch Perrys Augen selbst beim Angriff auf Perrys Gehirn sieht, stellt er auch das Hirnfressen ein. Von Schuldgefühlen getrieben, gesteht er Julie daraufhin, Perry getötet zu haben – Julie lässt daraufhin R im Niemandsland zurück und geht zurück zu den Menschen.

Die verlassenen Suburbs funktionieren, in der Terminologie Jurij Lotmans, als semantische Schwelle. Grundlegend nimmt Lotman an, dass mittels des künstlerischen Raums nichträumliche Reaktionen ausgedrückt werden (Lotman 1986: 331ff.). Insbesondere postuliert Lotman die Trennung des Raumes mittels einer grundsätzlich als unüberschreitbar charakterisierten Gren-

ze, die zur Aufteilung in zwei »disjunkte Teilräume« (Lotman 1986: 327) führt. Diese sind also in ihrer inneren Struktur verschieden und lassen sich daher durch mindestens eine binäre Opposition unterscheiden. Die Figuren gehören normalerweise einem der beiden Räume an (Lotman 1986: 327f.) Die grundsätzliche Unüberschreitbarkeit der Grenze kann nun von einem (sujetlosen) Text bestätigt oder von einem (sujethaften) Text gebrochen werden, indem eine Figur über die Grenze des semantischen Feldes versetzt wird, was Lotman ein Ereignis nennt (Lotman 1986: 332 ff.).

Wie schon gezeigt, sind die Binäroptionen der semantischen Felder recht komplex; ist der Flughafen mit dem Zombie und damit eigentlich dem Tod besetzt, so ist er doch auch Ort des Aufbruchs. Umgekehrt ist die menschliche Exklave, eigentlich Ort des Lebens, als stagnierend gekennzeichnet. Der Zwischenraum der Vorstädte ist vor allem leer, gehört keiner der beiden Sphären an und kann daher für Julie und R als eigener Raum dienen. Beide Protagonisten sind zur Grenzüberschreitung fähig; Julie hat sich in den Raum der Zombies begeben, kehrt verändert zurück und bringt neues Leben, eine neue Perspektive auf die Zombies und die Welt zurück in ihren Ausgangsraum.

Der verlassene R irrt ziellos umher und entdeckt, dass er zwei neue menschliche Fähigkeiten angenommen hat: Frieren und Weinen. Nun trifft er auf die Zombies vom Flughafen, die sich auf der Flucht vor den Bonies befinden. Der Zuschauer erinnert sich bedeutungsvoll zurück an Rs erste Beschreibung der laufenden Skelette: »Ein Bonie jagt alles, was einen Herzschlag besitzt« (Levine 2012).

In der Tat fallen die Zombies inzwischen in das Beuteschema der Bonies. Rs Beispiel hatte katalysierende Wirkung – die Zombies erinnern sich an Fragmente ihrer menschlichen Existenz, an Konzepte wie Liebe, Freundschaft, Gemeinschaft. Diese Entwicklung führt letztlich auch zu einem wieder einsetzenden Herzschlag.

Die Bonies, in wachsender Zahl und getrieben von instinktivem Hunger, sind ihnen dicht auf den Fersen und somit auch auf dem Weg zur menschlichen Enklave. R beschließt, sich zu Julie durchzuschleichen und sie vor der Gefahr zu warnen. Nach einer Reihe von Irrungen, Wirrungen und Beinahe-Katastrophen rettet R erneut Julies Leben, diesmal vor den Bonies. Julies Vater schießt dennoch auf den vermeintlichen Zombie – und Rs Wunde blutet. Von der nicht mehr zu leugnenden Evidenz des Lebens beim Untoten entwaffnet, akzeptieren die Menschen die Zombies als Verbündete – und in neugewonnener Einigkeit stürzen sich beide Seiten auf die angreifenden Bonies.

R ist es also ebenfalls gelungen, seinen Ausgangsraum zu verlassen, die Grenzen seines semantischen Feldes zu überschreiten. Anders als Julie aber ändert er nicht nur sich, sondern auch den Raum, den er betritt. Zudem gelingt es ihm, durch sein Vorbild andere – die Zombies – ebenfalls zur Überschreitung der an sich unpassierbaren Schwelle zu bringen. Das Leben hat somit sein Feld gewechselt; der reine, unverfälschte Tod in Form der Bonies wird diesen Wechsel nicht mehr vollziehen können.

Der Epilog gestaltet sich erwartungsgemäß: Zombies werden reintegriert, die totale Rehumanisierung der Untoten ist nur mehr eine Frage der Zeit. Somit sind es die geläuterten Un-

toten, die auch den Menschen frisches Blut zurückbringen⁴ – die Lethargie und Stagnation der menschlichen Gesellschaft wird durch die Zombies aufgebrochen, was sich auch in einer bildgewaltigen Detonation der gigantischen Mauern um die Enklave zeigt. Die Apokalypse ist überwunden, die Zombies gehen entweder als Bonies zugrunde oder werden rehumanisiert.

Einen Auslöser der Zombie-Epidemie – sei es der klassische Fluch oder die heute eher anzutreffende Virus-Variante – nennt der Film auch bezeichnenderweise nie, dieses Thema ist letztlich unerheblich. Während im Genre hier üblicherweise ein Virus, eine Bio- oder gelegentlich auch Chemiewaffe den *klassischen* Fluch ersetzt und zumindest kurz als Ursache genannt wird, das Setting des Films somit als Krisensituation gekennzeichnet wird, begründet *Warm Bodies* die Existenz von Zombies überhaupt nicht mehr – implizit werden sie damit zur ontologischen Konstante der gezeigten Welt, sie sind bereits Routine.

Zu guter Letzt bekommen R und Julie ihr Kusszenen-Happyend auf dem Brückengeländer, während im Hintergrund die Sonne aufgeht. Die Brücke als Ort des Übergangs und der Sonnenaufgang als Symbol des Neuanfangs sind nun wahrlich nicht subtil.

Die Prädestination des lebenden Körpers

Welche Aussagekraft für einen soziologischen Blick auf die Art und Weise, wie eine Gesellschaft Leben, Verfall und Tod begreift, hat dieser Film nun? *Warm Bodies* ist eine Romantikkomödie, eine Parodie des Genres *Zombiefilm* sicherlich auch⁵, mit begrenztem Budget, kaum als Hollywood-Blockbuster geplant, sondern zumindest im Grenzbereich zum B-Movie (Rome 2013). Die Handlung ist weitgehend vorhersehbar, freiwillige und unfreiwillige Komik sind etwa gleichmäßig verteilt, die Dialoge oft hölzern.

Den *großen Wurf*, die intendierte Zustandsbeschreibung der Gesellschaft und die damit verbundene Kritik an der Gesellschaft, will dieser Film nicht liefern, oder zumindest weit weniger explizit als andere Zombiefilme, die über die Splatter-Ebene hinausgehen. Ein Film also, der intratextuell *nur* unterhalten und extratextuell *nur* Geld einspielen soll. Aus soziologischer und diskursanalytischer Sicht ist das unmöglich.

Gerade der große finanzielle Erfolg von *Warm Bodies* – über 400 Millionen Dollar allein in den USA binnen zwei Monaten⁶ –, aber mindestens ebenso der popkulturelle Erfolg, der sich in einer Flut von Merchandisingprodukten wie auch einem weitgehend un gelenkt entstandenem Fandom, mit allen typischen Ausprägungen über Fanfiction, Fanart, Fanzines, Fanconventions et

4 Die Buchvorlage des Films (Marion 2010) setzt generell stärker auf diese Motiv; auch die Menschen sind hier innerlich Zombies, die moderne, der Natur entfremdete Lebensweise stellt den Auslöser der Zombiiepidemie dar. Erst die esoterische Erkenntnis des eigenen inneren (Un-)Todes kann zur Heilung von Mensch und Umwelt führen. Von diesen Motiven hat sich der Film weitgehend gelöst, was seiner Mainstreamtauglichkeit zu Gute gekommen sein dürfte.

5 Bereits vor den Romantik-Versionen (Vgl. Anmerkung 1) gab es seit etwa 1980 zahlreiche parodistische Bearbeitungen des Themas (Vgl. Stiglegger 2013: 512), eine für sich in Wiederholung erschöpfende Genres typische Entwicklung.

6 <http://www.filmstarts.de/kritiken/190969/charts/> (letzter Aufruf 30. Mai 2015).

cetera ausdrückt, gerade dieser Erfolg zeigt, dass *Warm Bodies* ungeachtet der Intention eben nicht *nur* irgendwie unterhalten hat.

Der Film muss bestimmte Prämissen gesellschaftlicher Erwartung erfüllen, bestimmte Grundstrukturen des zeitgenössischen sozialen Denkens – ob bewusst oder unbewusst – einlösen, um überhaupt vorhanden, mehr noch, um erfolgreich sein zu können.

Der Zombie ist hier eben nicht der tote, sondern der verfallende Körper. Der Verfall kann aufgehalten werden – hierzu muss der Zombie allerdings einen willentlichen Akt vollziehen, muss bestimmte Merkmale der Menschlichkeit zeigen: Kommunikation mit anderen, Empathie für andere, Freundschaft, Altruismus, Liebe – all diese Dinge, so diffus und unreflektiert sie hier auch dargestellt sein mögen, sind offenbar nötig, um ein Mensch zu sein.

Das Medium Film ist natürlich in besonderer Weise der im Wortsinne *bildlichen* Metapher verpflichtet, um innere Vorgänge darzustellen. Dennoch ist es zwar plump, aber doch bemerkenswert, dass hier die soziale Identität als Mensch, als Gemeinschaftswesen Mensch, untrennbar mit der biologischen Identität als Mensch verbunden wird. Eine Koexistenz des biologischen Menschen mit dem biologischen Zombie als neuer Spezies, beide aber verbunden durch ihre Eigenschaft als soziale Wesen – diese Alternative wäre ja immerhin möglich und wissenschaftlich nicht weniger unplausibel als die Existenz des Zombies per se. Der Film lässt sie aber nicht zu. Der menschliche, im traditionellen Sinne lebende Körper ist die Voraussetzung für Teilhabe an der Gesellschaft. Es sind ausschließlich junge, kraftvolle, landläufig *schöne* Körper, die hier als Zombies auf dem Weg zum Menschen dargestellt werden – keine Alten, wenige Middle-Ager, viele Kinder, hauptsächlich Teens und Twens, allen voran natürlich der Protagonist R.⁷

Das *Andere*, das diese Einheit von Körper und Gesellschaft stützt und eine Selbstdefinition der Gesellschaft erst möglich macht (Tajfel, Turner 1986: 34), ist der vollendete Verfall: der Bonie, der *Knochenmann*, das komplett Vertierte, das Nichtsoziale und damit Nichtmenschliche, die ultimative Bedrohung. Das letztendliche gezeigte Verenden der Bonies ohne Nahrung ist gar nicht mehr notwendig – sie sind bereits vorher der Tod: Kein lebender Körper und keine Möglichkeit, den Verfall noch umzukehren – zugleich logischerweise kein Empfinden mehr.

Die Infizierung mit dem Verfall, das Eintreten in den Zwischenstatus des Zombies, ist implizit als *natürlicher* Vorgang definiert – die Welt des Films liefert keinen Rückblick auf die Apokalypse, sie ist bereits in der Postapokalypse. Sie liefert keinen Grund mehr für das Zombieproblem, sondern sie stellt es wie bereits erwähnt als ontologische Konstante dar.

Ganz anders ist aber der weitere Verlauf: Nicht nur ist es eine individuelle Willensentscheidung, Mensch oder Bonie zu werden, es ist durch die Kopplung Körper-Gesellschaft auch ein *moralischer* Akt: Wer den naturgegebenen eigenen körperlichen Verfall nicht bekämpft, wer nicht jugendlich-vital sein *will*, kurz: wer faul ist, verhält sich asozial und bedroht den Bestand der Gesellschaft. Jugendwahn, Fitnesszwang, Körperkult – viele Schlagworte decken sich mit dieser Diagnose.

Es bedarf aber noch etwas mehr als nur des guten Willens, den *warm body* zurückzugewinnen. R ist ein Sonderfall, er ist von Anfang an anders als der durchschnittliche Zombie, sozialer und vitaler. Er kann lieben, er will leben, er will Gesellschaft sein und schaffen. Erst sein Vorbild

⁷ Auch hier unterscheidet sich der Film deutlich von der Buchvorlage; R und Julie sind im Buch keine Teenager, es geht hier nicht um Jugendlichkeit im körperlichen Sinn, allenfalls um eine innere Verjüngung.

ist in der Lage, das Potential der anderen Zombies anzustoßen. Ohne ihn gäbe es nur den Weg zum Bonie. Es bedarf des einen ganz besonderen Erlösers, um die Gemeinschaft aus der ererbten Sünde des Verfalls, dem Schicksal des sozialen und biologischen Todes zu befreien und in eine bessere Zukunft zu führen.

Weder ein ethisch fragwürdiger Schönheitskult noch unterschwellig religiöse Erlöserfiguren scheinen so außergewöhnlich für einen Hollywoodfilm, für ein Produkt westlicher Kultur. In der Verbindung beider Motive sei aber noch auf eines hingewiesen: Wer *vor* R bereits Bonie ist, kann nicht erlöst werden, wer *mit* R – noch – Zombie ist, kann erlöst werden.

Die Berechtigung, von der Sünde erlöst zu werden, zeigt sich somit tautologisch darin, von der Sünde erlöst zu werden. Der große Max Weber zeigt diese Vorstellung der Prädestination als wesentliche Triebfeder der protestantischen Arbeitsethik; Göttliche Gnade bringt Erfolg, Erfolg beweist somit göttliche Gnade. Misserfolg ist ein Zeichen der Ungnade. (Weber 1972: 332 ff.). Dieselbe unbarmherzige Logik gilt auch für *Warm Bodies*, und auch sie atmet den Geist des Kapitalismus: Soziabilität bringt Gesundheit, Gesundheit beweist Soziabilität. Körperlicher Verfall ist asozial, ist sündig – und der Tod die Verdammnis.

Es ist nicht nötig, Max Weber neu zu erfinden – hier liegt keine Analogie zu Weber vor, sondern ein Teilsystem seiner Beschreibung vom Wesen einer Gesellschaft. Erst die Möglichkeit des Misserfolgs macht den Erfolg und somit die Gnade definierbar und erstrebenswert. Erst die Gewissheit des Todes macht den Kampf, sich als prädestinierten Körper und somit prädestiniertes Sozialwesen zu zeigen, als Leistung (durchaus im Sinne der notgedrungenen Selbstvermarktung des Kapitalismus) erkennbar und definierbar.

Dass R nicht nur ein Katalysator der Überwindung körperlichen Verfalls, sondern durch seine grundlegende Andersartigkeit ein Erlöser vom Verfall ist, sollte deutlich geworden sein. Die grundsätzlich auf eine Transzendenz ins Jenseitige angelegte Logik der christlichen Heilslehre verbleibt hier aber auf einer rein diesseitigen Ebene.

Die Krise als ontologischer Zustand – auf dem Weg zum toten Körper

Routinen der Krise – Krise der Routinen, so lautete das Motto des Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie 2014, in dessen Rahmen der Vortrag gehalten wurde, der die Grundlage dieses Artikels bildet. Nun stellt sicher auch die ständige Verpflichtung zum materiellen Erfolg als Spiegel jenseitiger Gnade eine andauernde Krise, eine Krise der Routine dar. Dennoch ist sie prinzipiell überwindbar, und sei es erst im Tod. Ob das angestrebte Jenseits existiert, kann keine Frage der Soziologie sein – die Hoffnung darauf ist es schon. *Warm Bodies* zeigt, in gewisser Weise also durchaus der Tradition des Genres folgend, den Menschen als Produkt der kapitalistischen Gesellschaft. Der Produktcharakter wird durch Humor, Romantik und einen säkularen Überbau nach religiösem Muster verschleiert, der Produktoptimierung zur gesellschaftlichen Pflicht erklärt. Der grundlegende Widerspruch, die Unzulänglichkeit, die im Begriff des Produkts enthalten ist und für andauernden Konsum enthalten sein muss, bleibt bestehen.

Diese Wendung ins Diesseitige bringt aber ein Problem mit sich: Der als Krise erlebte Verfall des eigenen Körpers – und damit der Verfall der Soziabilität – lässt sich durch Fitness, Kosmetik,

Chirurgie und Mode aufhalten beziehungsweise überdecken; da eine jenseitige Ebene der Verheißung aber fehlt, der Verfall des Körpers bis hin zum Tod unausweichlich ist, müssen diese Strategien letztlich scheitern. Dass hier, ähnlich fest wie materieller Erfolg und göttliche Gnade, biologistische Konzepte von Jugendlichkeit und soziale Identität verschmolzen sind, sollte deutlich geworden sein.

»Die Prädestination gewährt dem Begnadeten das Höchstmaß von Heilsgewißheit, *wenn* er einmal sicher ist, zu der Heilsaristokratie der Wenigen zu gehören, die auserwählt sind.«(Weber 1972: 333)

Dieses *wenn* kann niemals eintreten, anders als der Film kennt die Wirklichkeit keine Abblende beim Happy End. Viel routinierter kann eine Krise nicht werden.

Literatur und Filmquellen

- Darabont, F. 2010: *The Walking Dead*.
- Gilling, J. 1965: *The Plague of the Zombies*.
- Harel, G., Sarmiento, M. 2008: *Dead Girl*.
- Kusama, K. 2009: *Jennifers Body*.
- Levine, J. 2012: *Warm Bodies*.
- Lotman, J. 1986: *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- Marion, I. 2010: *Warm Bodies*. London: Random House.
- May, M. 2013: Zeit- und Raumstrukturen (Chronotopen/Heterotopien). In H.R. Brittnacher, M. May (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 510–513.
- Rome, E. 2013: *Knight of Cups*, <http://www.ew.com/article/2013/06/03/warm-bodies-teresa-palmer-exclusive-clip> (letzter Aufruf 30. Mai 2015).
- Romero, G. 1968: *Night of the Living Dead*.
- Romero, G. 1979: *Dawn of the Dead*.
- Snyder, Z. 2004: *Dawn of the Dead*.
- Stiglegger, M. 2013: *Zombie*. In H.R. Brittnacher, M. May (Hg.), *Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler, 510–513.
- Tajfel, H., Turner, J. 1986: *The social identity theory of intergroup behavior*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Weber, M. 1972: *Die protestantische Ethik I*. Herausgegeben von Johannes Winckelmann. Tübingen: GTB.