

Will the queer monster be successfully deconstructed within popular culture narratives, or will there always be a generic space for monster queers to thrill jaded moviegoers? Will gay and lesbian people attain a level of social acceptance that will finally lay to rest the homosexual-as-monster metaphor, or will we continue to be demonized in ways both subtle and forthright for decades to come?<sup>1</sup>

Mit diesen offenen Fragen, denen die Hoffnung auf zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz von Schwulen und Lesben eingeschrieben ist, endet Harry M. Benshoffs zentrale Untersuchung zur Figur des Monsters im englischsprachigen Horrorfilm als Metapher für Homosexualität. Unter dem Titel *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film* ist sie die umfangreichste Arbeit zum Verhältnis zwischen Filmmonstern und Homosexualität, um das es auch in diesem Beitrag geht.

Benshoff liest Exemplare vom klassischen bis modernen Horrorfilm gegen den Strich, hebt ihre ›Camouflage‹<sup>2</sup> auf und entdeckt sie als Filme mit einer unterschweligen homosexuellen beziehungsweise homoerotischen Thematik.<sup>3</sup> Eine derartige ›Filmlektüre‹, die Ende der 1990er Jahre durchaus ihre Berechtigung hatte, soll hier allerdings nicht vorgenommen werden. Vielmehr wird es um Beispiele des zeitgenössischen Horrorfilms gehen, in denen die Strategie des versteckten Subtextes überwunden ist<sup>4</sup>, die Monster ›out of the closet‹ sind und sich explizit als schwul zu erkennen geben. Anhand der Figur des Zombies – oder genauer des schwulen Zombies – können, so meine These, Benshoffs eingangs zitierte Fragen positiv beantwortet werden. Der Schlüssel zu ihrer Beantwortung allerdings liegt in Judy Garlands Stimme irgendwo zwischen »Zing! Went the Strings of my Heart« und »Over the Rainbow«. Doch anstatt in das märchenhaft-paradiesische Reich des Zauberers von Oz führt die Reise in die abgründige und blutrünstige Welt der

## ZOMBIES OVER THE RAINBOW

### Konstruktionen von Geschlechtsidentität im schwulen Zombiefilm

Michael Fürst

1 Harry M. Benshoff: *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, New York: Manchester University Press 1997, S. 291.

2 Als ›Camouflage‹ wird die Strategie bezeichnet, einem literarischen Text (und entsprechend auch Filmen et cetera) einen Subtext ›einzuschreiben‹, der sich lediglich einem bestimmten Personenkreis erschließt, der die Zeichen dechiffrieren kann. Allen anderen bleibt der tiefere Sinn verborgen und die Texte und Filme somit von der Zensur verschont. Zum Begriff »Camouflage« siehe Heinrich Detering: Art. *Camouflage*. In: Klaus Weimar et. al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, New York, Berlin: de Gruyter 1997, S. 292–293.

3 Siehe Benshoff 1997 (wie Anm. 1), S. 13–15. Benshoff gibt vier Möglichkeiten an, in denen Homosexualität und Horrorfilm zusammen auftreten können. Während für diesen Aufsatz der erste Punkt von zentraler Bedeutung ist, also die explizite Darstellung homosexueller Charaktere, konzentriert sich Benshoff selbst auf einen anderen Punkt: den versteckten, nur einem eingeweihten Publikum zugänglichen Subtext vieler Horrorfilme von der klassischen bis zur postmodernen Ära des Genres. Der Autor weist explizit darauf hin, dass ihm zum Entstehungszeitpunkt seines Buches kein Horrorfilm bekannt gewesen sei, in dem homosexuelle Figuren als Held\_innen oder in anderen positiven Funktionen in Erscheinung getreten sind. In aller Regel waren sie Opfer.

4 Damit soll nicht behauptet werden, dass sämtliche Horrorfilme vor der expliziten Darstellung von Homosexualität diese auf der Ebene eines camouffierten Subtextes thematisiert haben. Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass vor allem unter den strengen Zensurmaßnahmen US-amerikanischer Filmproduktionen seit Ende der 1920er Jahre vermehrt mit Andeutungen und versteckten Signalen gearbeitet wurde. Eine solch globale Interpretation des Genres, wie sie Benshoff durchführt, muss jedoch kritisch betrachtet werden.

Zombies. »Zombies«, so beschreibt George A. Romero, der Begründer des modernen Zombiefilms, den Status dieser Gattung Untoter, »are the real lower-class citizens of the monster world and that's why I like them.«<sup>5</sup>

Begeben wir uns also hinab in die sozialen Tiefen einer fiktionalen Subkultur und werfen wir etwas Licht auf einen sehr speziellen Zweig des Horrorfilms: den schwulen Zombiefilm – bisher ein blinder Fleck der gender-orientierten Filmwissenschaft. Während der Zusammenhang zwischen Horrorfilm und Gender-Theorie bereits seit langem diskutiert wird<sup>6</sup>, bleibt die Figur des Zombies dabei weitestgehend unbeachtet. Nur wenige Autor\_innen erwähnen die wandelnden Toten in diesem Kontext überhaupt, und lediglich Barry Keith Grant hat ihnen einen eigenen Beitrag gewidmet.<sup>7</sup> Eine mögliche Erklärung hierfür könnte sein, dass es dem Zombie, im Gegensatz zum Vampir – dem Urtypus des homosexuellen, sowohl lesbischen als auch schwulen Monsters – an Attraktivität und Sexappeal mangelt. Der Zombie ist das absolute Gegenteil zum eleganten, meist sogar schönen Vampir oder in den Worten Steve Beards: »[...] they [die Zombies, MF] indicate a hysterical class fantasy. Raw, blown apart, exposed, they have been completely desubjectified (they do not even qualify for a point-of-view shot).«<sup>8</sup>

Dies hat sich jedoch geändert, nachdem in den Jahren 2007 und 2008 wenigstens drei Filme erschienen sind, in denen schwule Zombies die zentralen Rollen spielen. Zunächst sind hier Michael Simons Kurzfilm *GAY ZOMBIE* und Chris Dianis' Spielfilm *CREATURES FROM THE PINK LAGOON* zu nennen, die beide 2007 produziert wurden und nicht in deutschen Kinos liefen, sondern nur auf DVD erhältlich sind. Ein Jahr später sorgte Bruce LaBruce mit seinem Film *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE* auf der Berlinale für Aufsehen. LaBruce präsentierte einen schwulen Zombie-Film mit expliziten Sexszenen und einer Film-im-Film-Erzählung über eine Filmemacherin, die einen schwulen Zombie-Porno dreht. Schließlich fällt auch die Suche unter den Stichworten »Gay« und »Zombie« bei Youtube ertragreich aus und bietet einen Einblick in das amateurhafte Filmschaffen Jugendlicher zu einem Thema, das nicht frei von homophoben Tendenzen zu sein scheint.<sup>9</sup>

5 Zitiert nach Steve Beard: »No Particular Place to go.« In: *Sight and Sound*, Volume 3, Issue 4 (April 1993), S. 30–31, hier: S. 30.

6 Siehe die einschlägigen Arbeiten: Barry Keith Grant (Hg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996; Benshoff 1997 (wie Anm. 1); Judith Halberstam: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, London: Duke University Press 1995; Rhona J. Berenstein: *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York: Columbia University Press 1996; Carol Clover: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992.

7 Barry Keith Grant: »Taking Back the »Night of the Living Dead«: George Romero, Feminism, and the Horror Film.« In: ders. 1996 (wie Anm. 6), S. 200–212.

8 Beard 1993 (wie Anm. 5), S. 30.

9 Siehe unter anderem *GAY ZOMBIES* (<http://www.break.com/index/gay-zombies.html>; letzter Zugriff: 22. 6. 2009), *DAY OF THE GAY ZOMBIE MOVIE* ([http://www.youtube.com/watch?v=Sxcfa\\_96ghg](http://www.youtube.com/watch?v=Sxcfa_96ghg); letzter Zugriff: 22. 6. 2009), *THE GAY ZOMBIE CHRONICLES: PART TWO* (<http://www.youtube.com/watch?v=Uy4lQ8pVWz4&feature=related>; letzter Zugriff: 22. 6. 2009). An dieser Stelle sei noch auf LaBrucés neuen Zombiefilm *L.A. ZOMBIE* (USA 2010) und die Produktion *ZOMBIES OF MASS DESTRUCTION* (USA 2009, Kevin Hamedani) hingewiesen.

Im Rahmen jener Diskurse, die den Horrorfilm als Kritik an Heteronormativität auffassen<sup>10</sup>, wird das Monster zum Anderen, zu dem, was jenseits dieser Norm liegt, aber durch die Abgrenzung von ihr auch zur Selbstdefinition dient. Im schwulen Zombiefilm, so die zentrale These hier, hat diese metaphorische Bedeutung zwar weiterhin ihre Gültigkeit, nun aber in der offenen Lesart des Monsters als Homosexueller und nicht mehr als Camouflage. Ausgehend von den drei genannten Filmbeispielen, die die Figur des schwulen Zombies ins Zentrum ihrer Erzählung stellen, sollen drei Aspekte diskutiert werden, die als exzeptionelle und entscheidende Veränderungen des Zombiefilms betrachtet werden können:

Zunächst ist danach zu fragen, was sich maßgeblich geändert hat, wenn die sexuelle Orientierung nicht mehr, wie noch von Benschhoff angenommen, als camouflierter Subtext in Filmen eingeschrieben und nur von einem ›Insider‹-Publikum zu dechiffrieren ist, sondern explizit thematisiert wird? Zweitens schließt sich daran die Frage an, welche Form der Identitätspolitik im Zentrum der Filme steht? Wie wird also der Zombie mit männlicher Homosexualität in Verbindung gebracht, und inwieweit wird dadurch ein Essentialismus schwuler Identität bestätigt oder irritiert? Und schließlich soll drittens ein Blick auf die ästhetischen Strategien geworfen werden, mit denen das Thema des schwulen Zombies im audio-visuellen Medium Film verhandelt wird: Darstellungen von Klischees, ironische Brechungen, aber auch affirmative Tendenzen sowie ›camp‹<sup>11</sup>-Inszenierungen und der Einsatz von Parodie und Travestie sind hier zu berücksichtigen.

## Das Monster: Zombie

Jedes Monster hat seine eigene Geschichte und spezifische Charakteristika, die es von anderen Monstern unterscheiden und die sich im Laufe der Zeit durchaus wandeln können. Den Zombie kennzeichnet zunächst seine Seinsweise als lebender Toter, ein Status, den er sich jedoch mit anderen Gestalten teilt, allen voran mit dem Vampir, aber auch der Mumie und dem Frankenstein-Monster.<sup>12</sup> Der zeitgenössische Film-Zombie spätestens seit George A. Romeros NIGHT OF THE LIVING DEAD (USA, 1968) unterscheidet sich von seinen nächsten Verwandten vor allem durch den Zustand seines Körpers und dessen Funktionen. So handelt es sich um einen im klinischen Sinn toten Körper, der jedoch, bisweilen sogar ausgesprochen aktiv, zu grundlegenden Bewegungen der Gliedmaßen fähig ist und sich fortbewegen kann. Es ist eine nicht lokalisierbare Gier nach Menschenfleisch, die die Untoten antreibt und sie am Leben hält. Durch ihren Biss oder den Kontakt mit anderen Körperflüssigkeiten infizieren sie ihre Opfer, die schließlich selbst zu Zombies werden und sich der entsubjektivierten Masse anschließen. Der Körper des Zombies befindet sich bereits im Prozess der Verwesung, was sich vor allem visuell niederschlägt: Graue, blutleere

<sup>10</sup> Siehe insbesondere die Arbeiten von Benschhoff, Halberstam und Grant.

<sup>11</sup> Zum Begriff ›Camp‹ siehe Susan Sontag: »Anmerkungen zu ›Camp‹.« In: dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt/M.: Fischer 2003, S. 322–341.

<sup>12</sup> Siehe zur Kategorie der ›lebenden Toten‹ den reich bebilderten Band: Jonathan Penner / Steven Jay Schneider / Paul Duncan (Hg.): Horror Cinema, Hong Kong und andere: Taschen 2008, S. 95–109.

Haut, dunkle Augenhöhlen, starrer Blick, verrenkte Gliedmaße, zerrissene Kleidung, offene Wunden und ein träger, tranceähnlicher Zustand bestimmen das klassische Erscheinungsbild des Zombies. Dass es so einseitig jedoch nicht ist, zeigt die vielfältige Repräsentation von Zombies vor allem neuerer Horrorfilme wie beispielsweise in *FIDO* (CAN 2006, Andrew Currie) oder *28 DAYS LATER* (GB 2002, Danny Boyle). Gleichwohl handelt es sich bei der Gesamtheit der aufgeführten Charakteristika um eine Art Grundform oder Schema des Zombies, und es verbindet sich mit ihnen der Affekt von Ekel, nicht zuletzt, da diese Wesen die körperliche Nähe zu ihren Opfern gezielt suchen, um sie verspeisen zu können.<sup>13</sup>

Der Zombie ist als lebender Toter ein Paradoxon, das die Menschen mit der Realität des Todes konfrontiert und ein verzerrtes Schreckbild der Vorstellung von einem Leben nach dem Tod zeichnet. Damit ist dieses Monster jedoch auch eines, das dem Menschen selbst besonders nahesteht, der menschliche Anteil also besonders deutlich hervortritt, wodurch die Grenze zwischen Monster/Mensch sowie Leben/Tod einerseits markiert, andererseits aber auch überschritten wird. Es ist gerade dieser Grenzzustand, der Hans Richard Brittnacher interessiert, wenn er über die Figur des Monsters allgemein schreibt:

Das Monströse stellt also auch die prekäre Grenze zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem dar. Es bestimmt und bedroht zugleich die Gattungsnorm Mensch. Es bedroht sie, indem das Monstrum alles das verkörpert, was den Menschen als Mensch aufzulösen droht, die Ausnahme von allem, was der Fall ist, das Widermenschliche schlechthin. Zugleich aber bestimmt sich der jeweilige empirische Mensch durch seine Abweichung vom Idealmenschen: Gerade das, was an ihm eigen ist, seine Einzigartigkeit verbürgt, ihn vom virtuellen Idealkörper unterscheidet, das also, was seine Identität ausmacht, bedeutet zugleich den verhaltenen Tribut der Häßlichkeit seines Körpers an das Monströse. Das prekäre Verhältnis des Menschen zum Monströsen verdankt sich der eigenen Teilhabe an ihm.<sup>14</sup>

Das Monster, in diesem Fall der Zombie, ist aber nicht nur ein Grenzphänomen zwischen Menschsein und Nichtmenschsein, sondern auch ein offenes Zeichen, das unzählige Bedeutungen generiert und damit selbst wieder ungreifbar wird.<sup>15</sup> In Hinblick auf das Monster der Gothic Novel des 19. Jahrhunderts hat Judith Halberstam gerade dessen Bedeutungsvielfalt betont, die ebenso gut für zeitgenössische Figuren des Horrorfilms angenommen werden kann:

---

13 Zum körperlichen Kontakt mit dem Monster als Aspekt des Horrors siehe Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, London: Routledge 1990, S. 17, S. 27 f.

14 Hans Richard Brittnacher: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994, S. 184.

15 Ein besonders gutes Beispiel ist das Buch von Harry M. Benshoff, das deutlich macht, wie einfach es ist, Monster als Homosexuelle zu deuten und daraus kohärente Filminterpretationen zu konstruieren. Siehe Benshoff 1997 (wie Anm. 1).

The monster's body, indeed, is a machine that, in its Gothic mode, produces meaning and can represent any horrible trait that the reader feeds into the narrative. [...] Monsters are meaning machines. They can represent gender, race, nationality, class, and sexuality in one body. [...] Monsters and the Gothic fiction that creates them are therefore technologies, narrative technologies that produce the perfect figure for negative identity. Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class and heterosexual.<sup>16</sup>

Anders als Brittnacher sieht Halberstam nur das Nichtmenschliche im Monster, das als Negativfolie zur Bestimmung dessen dient, was menschlich ist. Auf der Basis dieser beiden Ansätze, deren Perspektive auf die kulturelle Bedeutung der Figur des Monsters leicht versetzt ist, nähert sich mein Beitrag den schwulen Zombies. Im Zentrum steht dabei die Beobachtung, dass mit dieser Figur das Subgenre eine entscheidende Wendung vollzieht<sup>17</sup>: Die Gleichung »Monster = Homosexuelle\_r«, die Benschhoff Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts noch herausstellen musste, um den seiner Ansicht nach verborgenen Sinn vieler Horrorfilme aufzudecken, wird heute selbstbewusst wörtlich genommen. Das Monster ist nicht mehr Metapher für Homosexualität, sondern bettet diese in einen neuen Sinnzusammenhang, indem sich das Monströse seine schwule Sexualität und umgekehrt der Schwule sich das Monströse aneignet.

## Ikonographien des schwulen Zombies

Die bereits genannten, hier zu behandelnden Filme zeigen durchaus unterschiedliche Repräsentationen des schwulen Zombies. Sie ähneln sich jedoch in der Synthese aus Merkmalen des modernen Zombies (Wunden, verwesene Haut und so weiter) und jenen eines schwulen Habitus, die ihren Niederschlag im Körperbild der jeweiligen Figuren findet.

Während sich *CREATURES FROM THE PINK LAGOON* formalästhetisch und auf der Ebene der Erzählung an die B- und C-Movies der 1950er Jahre gleichermaßen anlehnt wie auch an *NIGHT OF THE LIVING DEAD* (so ist als Reminiszenz bereits auf der Vorderseite des DVD-Covers zu lesen: »Filmed in GLORIOUS Black & White!«) und somit als Genreparodie verstanden werden kann, ist der Kurzfilm *GAY ZOMBIE* in Teilen eine kritische Auseinandersetzung mit einer klischeehaften großstädtischen Schwulenkultur und bewegt sich als Geschlechterparodie auf der Grenze zwischen Humor und Ernsthaftigkeit. *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE* ist wiederum ein Langfilm, der jenseits bekannter Pfade eines schwulen Mainstreams

<sup>16</sup> Halberstam 1995 (wie Anm. 6), S. 21 f.

<sup>17</sup> Damit soll nicht behauptet werden, dass die hier besprochenen Horrorfilme zum ersten Mal homosexuelle Figuren explizit darstellen, hierfür sei nur an den lesbischen Vampirfilm und den schwulen Vampir aus *INTERVIEW WITH THE VAMPIRE: THE VAMPIRE CHRONICLES* (USA 1994, Neil Jordan) erinnert. Im Subgenre des Zombie-Films jedoch markieren sie eine neue Entwicklung.

anzusiedeln ist und Züge des experimentellen, künstlerischen Films trägt.<sup>18</sup> Auch hier durchdringen sich Elemente von Komik und Parodie mit der ernstesten Thematik von homophober Gewalt.

### **Sexualität und Gewalt als politisches Handeln: OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE**

LaBruces Film ist der komplexeste der drei – nicht allein der selbstreflexiven Film-im-Film-Handlung wegen, sondern auch aufgrund seiner Darstellungen von Zombies und weil er es offenlässt, ob Otto, die Hauptfigur, tatsächlich ein Zombie ist oder doch nur ein Jugendlicher auf dem Weg zum Erwachsensein. Otto – jung, schwul und gut aussehend – kehrt aus dem Reich der Toten wieder und begibt sich auf den Weg nach Berlin, wo er sich Stück für Stück seiner Vergangenheit zu erinnern beginnt. Da das gesellschaftliche Klima für schwule Zombies jedoch ausgesprochen gefährlich ist, lässt sich Otto für den Film *Up with Dead People* der Filmkünstlerin Medea Yarn casten und bekommt die Hauptrolle. Dies gibt ihm das Gefühl von Sicherheit, ist er doch nunmehr nur ein Schauspieler, der einen schwulen Zombie darstellt. Medeas Film ist ein kritischer Pornofilm über die Unterdrückung homosexueller Zombies in einer heteronormativen Gesellschaft, in dem sie vor allem homophobe Gewalt anprangert.

LaBruce lässt Otto im modischen Gothic- beziehungsweise Emo-Stil auftreten: Er trägt enge Jeans, einen schwarzen Kapuzenpullover, darunter einen löchrigen, grau-schwarz quer gestreiften Pullover über einem hellen Hemd mit Krawatte. Seine Kleidungsstücke sind schmutzig und zerrissen. Die Augen liegen in dunklen Höhlen und außer einer schwarzen Pupille ist der Augapfel von gelblich-weißer Färbung, was Ottos Blick etwas Geisterhaftes verleiht. Selbst wenn dies vornehmlich seiner Charakterisierung als lebender Toter dient, ist die Nähe zur äußeren Erscheinung der Kreatur Victor Frankensteins zum Zeitpunkt ihres Lebendigwerdens frappierend: »Der Regen klopfte in trostlosem Gleichmaß gegen die Scheiben, und meine Kerze war schon zu einem Stümpfchen heruntergebrannt, als ich in dem Geflacker der schon erlöschenden Flamme das ausdruckslose, gelbliche Auge der Kreatur sich auftun sah.«<sup>19</sup> Bruce LaBruce und der fiktive Wissenschaftler Frankenstein streben dasselbe Ideal an: Sie wollen beide ein Geschöpf nach dem »Kanon der Schönheit« kreieren,<sup>20</sup> doch während Frankenstein sogleich erkennt, dass er dieses Ziel nicht erreicht hat, denn »[d]ie gelbliche Haut verdeckte nur notdürftig das Spiel der Muskeln und das Pulsieren der Adern«,<sup>21</sup> kehrt sich dies bei Otto ins Gegenteil um: Unter der schmutzigen, Verwesung andeutenden Oberfläche verbirgt sich ein dem zeitgenössischen Mode- und Jugendideal entsprechendes

18 Hans Schifferle spricht von dem Film als »selbstreflexivem und beinahe klassisch anmutendem Undergroundfilm«. Siehe Hans Schifferle: »Otto; or, up with dead people.« In: EPD Film 9 (2008), S. 40–41, hier: S. 41.

19 Mary W. Shelley: *Frankenstein oder Der neue Prometheus*, aus dem Englischen von Friedrich Polakovics. München, Wien: Carl Hanser Verlag 1993, S. 71.

20 ebd.

21 ebd.



Äußeres. Von Bedeutung ist dies auch für die Handlung des Films, denn Otto wird zum Hauptdarsteller in Medea Yarns Zombie-Pornofilm *Up, with Dead People*, ein Genre, in dem es vor allem auf das Äußere des Körpers ankommt.<sup>22</sup> Otto wirkt trotz des Verwesungsgeruchs, den er ausströmt, attraktiv auf Männer, und in den Bildern seiner Erinnerung an die Vergangenheit vor seinem Dasein als lebender Toter erscheint er als fröhlicher Jugendlicher, der gemeinsam mit seinem Partner eine unbeschwerte Zeit verbracht hat. Ganz im Sinne Hans Richard Brittnachers beschreibt er als Figur die Grenze zwischen Menschsein und Nichtmenschsein, ohne einer der beiden Seiten vollständig zugeordnet werden zu können.

Mit einer Exposition über die aktuelle gesellschaftliche Situation der Zombies – aus dem Off gesprochen von der Filmemacherin Medea Yarn – wird *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE* eröffnet. Medea lässt die Zuschauer\_innen wissen, dass Zombies zunehmend an gesellschaftlicher Akzeptanz gewonnen haben und keine außergewöhnlichen Erscheinungen sind, wenn auch nicht für jeden alltäglich. Sie hätten sich im Laufe der Zeit entwickelt und seien kultivierter und gebildeter geworden, sie würden zum Teil sprechen können und rational denken. Auch in dieser Hinsicht sind die



Ottos Erinnerung

Zombies aus *OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE* dem Frankenstein-Monster aus Shelleys Roman sehr ähnlich. So erschreckend das Geschöpf äußerlich auch sein mag, im Innern und damit im Geiste und im Herzen ist es lern- und entwicklungs-fähig und das Gegenteil von einem Unhold. Trotz dieser Tendenz zur Anpassung seien die Zombies vor gewalttätigen Angriffen nicht sicher. Medea mutmaßt, dass diejenigen, die Zombies töten, sich von ihnen an ihre eigene Sterblichkeit erinnert fühlten, an das eigene schlafwandlerische und konformistische Dasein.

Die überlebenden Zombies hingegen, so Medeas Vermutung, kommunizierten mittels telepathischer Fähigkeiten, die möglicherweise durch radioaktive Strahlung oder andere militärische Aktionen der Lebenden ausgelöst wurden. Sie beendet ihren pseudowissenschaftlichen Monolog dann mit der grundlegenden Relativierung ihres bisher Gesagten, indem sie die Möglichkeit in Erwägung zieht, dass der Zombie genauso gut eine Metapher sein könnte und damit rein symbolischer Natur wäre.

Offen bleibt dabei, ob Medea ernsthaft davon ausgeht, dass es diese Zombies gibt, oder ob es sich um die fiktionale Ebene ihres eigenen Films handelt, über die sie spricht.

<sup>22</sup> Dass sich der Horror- und der Pornofilm in dieser Hinsicht ähneln, hat bereits Linda Williams für ihr Konzept des Body-Genres konstatiert. Siehe Linda Williams: »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.« In: *Film Quarterly*, Vol. 44, No. 4 (1991), S. 2–13.

In ihrem Film mit dem Titel *Up, with Dead People*, setzt sich die Regisseurin mit der Situation schwuler Zombies auseinander, die selbst eine neue Generation von Zombies darstellen und in der Gesellschaft als »schwule Pest« wahrgenommen würden. Homosexualität wird auf diese Weise mit einer Seuche, einer ansteckenden Krankheit gleichgesetzt, die bei einzelnen Individuen der Gesellschaft Furcht auslöst. Die Parallele zum AIDS-Diskurs seit den 1980er Jahren ist deutlich<sup>23</sup>, und schon Susan Sontag schreibt: »Die Hauptmetapher für die Aids-Epidemie heißt ›Pest‹ [im Original *plague*]. [...] ›Plage‹, von lateinisch *plaga* (Streich, Wunde), wird seit Langem metaphorisch für ein Höchstmaß an kollektivem Unglück und Übel verwendet.«<sup>24</sup>



### Zombie-Penetration

Es soll in Medeas Film, so ließe er sich grob zusammenfassen, um eine degenerierte, dem Konsum verfallene und unmenschliche Gesellschaft gehen, die allem, was anders ist, den Normen einer »heterofaschist majority« nicht entspricht, mit Gewalt begegnet. Opfer sind die schwulen Zombies, die sich aufgrund ihres Äußeren und ihrer Sexualpraktiken von allem vermeintlich Normalen absetzen, dabei aber vollkommen harmlos sind. LaBruce greift auf die Ikonographie des Zombie- und Splatterfilms zurück, um diese anderen Geschöpfe aus Medeas Film kenntlich zu machen. Immer wieder zeigt er offene Wunden, Innereien und Blut. In der Kombination mit expliziten Sexszenen (ein Mann penetriert einen anderen in die offene Wunde seiner Bauchdecke) löst er aber die Gewaltdarstellungen aus ihrem Horrorkontext und überführt sie in einen Zusammenhang von Lust, der allein deshalb funktioniert, weil unter Zombies andere Maßstäbe gelten als unter den Lebenden. Exzessive Gewalt und exzessiver Sex sind in diesem Kosmos etwas Lustvolles und nichts Bedrohliches.

Feministische Filmtheorien haben sich bereits intensiv mit dem Zusammenhang von Männlichkeit, Weiblichkeit und Gewalt auseinandergesetzt. Ausgangspunkt der

23 Siehe Benschhoff 1997 (wie Anm. 1), insbesondere S. 2–3 und S. 242–244 und Christopher Gittings: »Zero Patience, Genre, Difference, and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation.« In: *Cinema Journal* 41 (2001), S. 28–39.

24 Susan Sontag: *Aids und seine Metaphern*, aus dem Amerikanischen von Holger Fliessbach, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1989, S. 47. Zum Zusammenhang von Krankheit und Bekämpfung und der Schuldzuweisung siehe ebd., S. 13.



Überlegungen war die Annahme, dass der Blick auf die Frau im Kino ein männlicher und somit auch das Kino ein patriarchaler Raum sei, der den Zuschauerinnen keine positive Figur zur Identifikation anbiete. Vielmehr werde die Frau zum Bild degradiert, während sich der männliche Zuschauer mit dem ebenfalls männlichen Helden identifizieren könne.<sup>25</sup> Carol Clover wiederum entwickelte von dieser These ausgehend in Hinblick auf den Horrorfilm seit den 1960er Jahren ihr Konzept vom »final girl«<sup>26</sup> und ermöglichte eine neue Sicht auf das Geschlechterverhältnis in diesem vermeintlich männlichen Genre. Das »final girl« ist die oft einzige überlebende junge Frau am Ende eines Horrorfilms, die das Monster im blutigen Zweikampf schlagen kann. Da es nun eine Frau ist, die die Rolle des Helden übernimmt, geht Clover von der Befreiung der Geschlechter aus dem bipolaren Blickregime eines sadistischen männlichen Blicks und eines masochistischen weiblichen Blicks aus. Zum einen diene die Figur des »final girl« als Identifikationsgrundlage für die weiblichen Zuschauerinnen und löse sie somit aus der passiv-masochistischen Position. Gleichzeitig fordere sie die männlichen Zuschauer dazu auf, sich mit der Heldin zu identifizieren (»cross-gender identification«) und bringe auf diese Weise das scheinbar starre Blickregime durcheinander.<sup>27</sup> In Auseinandersetzung mit Clovers Thesen entwickelt nun Judith Halberstam ihren Ansatz zur Deessentialisierung von Geschlechtsidentität, indem sie die Repräsentationen der Beziehung von Männlichkeit, Weiblichkeit, Sexualität und Gewalt im Film neu interpretiert. Sie versteht nunmehr den sexuellen Akt im Horrorfilm als Metapher für den Akt von Gewalt und löst ihn damit aus der Einseitigkeit männlicher Gewaltausübung gegenüber Frauen.<sup>28</sup> Damit kritisiert sie auch Clovers Theorie vom »final girl«, der sie vorwirft, dass die nunmehr als Identifikationsgrundlage für beide Geschlechter fungierende Figur des »final girl« die Zuschauer\_innen gerade nicht aus dem starren, bipolaren Blickregime befreie. Grundlegend geht sie davon aus, dass im Slasher-Film Gewalt tatsächlich auch Gewalt meine, darüber hinaus aber auch Sex in diesen Filmen als Metapher für Gewalt zu verstehen sei:

If we argue that sex is a metaphor for violence and not the other way round, then we can deessentialize the relations between men and women and violence and see the possibility of a female violence connected to female visual pleasure and male terror. In other words, while women cannot (easily) obtain penises, they can and do pick up chain saws, knives, guns, and ice picks.<sup>29</sup>

Auch Halberstam bleibt damit aber einem heteronormativen Geschlechterkonzept verhaftet, in dem Homosexualität nicht in Erscheinung tritt. Nun kann aber gerade

---

25 Siehe hierzu die Überblicksdarstellung zur feministischen Filmwissenschaft von Heike Klippel: »Feministische Filmtheorie«. In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie. Paradigmen, Positionen, Perspektiven*, Mainz: Bender Verlag 2002, S. 168–190.

26 Siehe Clover 1992 (wie Anm. 6), S. 260.

27 ebd., S. 154.

28 Siehe Halberstam 1995 (wie Anm. 6), S. 156.

29 ebd.

für OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE davon ausgegangen werden, dass nicht Sex eine Metapher für Gewalt ist, sondern vielmehr die Gewalt Teil des sexuellen Aktes geworden ist, wodurch die Andersartigkeit der Zombies markiert und bei den realen Zuschauer\_innen ein Gefühl von Ekel erzeugt wird. Im metaphorischen Verständnis der exzessiven Gewaltdarstellungen werden diese zu Stellvertreter\_innen für ein starkes sexuelles Verlangen, das, hier ›bildlich‹ zu nehmen, im Akt des Verschlingens mündet. Der Exzess steht nunmehr für die Intensität einer freien, lustbetonten Sexualität und verdeutlicht, dass Sex ein sozialer zwischenmenschlicher Akt von besonderer Ästhetik sein kann, der über dies vielfältiger ist, als es die vermeintliche Norm zulässt. Mit der Darstellung von schwulem, gewalttätigem



*Neue Zombies werden rekrutiert.*

Sex überschreitet LaBruce diese Norm und macht – in deutlicher Übertreibung – darauf aufmerksam, dass mehr möglich ist als heterosexuelle Normbeziehungen. Dabei sollte jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass LaBruce gleichzeitig das zentrale Klischee vom promiskuen Sexualverhalten homosexueller Männer stützt, stärkt und zudem einmal mehr in den Krankheitsdiskurs einbezieht, der Schwule als infektiös brandmarkt, da sich die schwulen Zombies auf diese Weise vermehren. Hier nur wird dieses Angstmotiv, das in gängigen Horrorfilmen ein Grund für die Jagd auf die Monster ist, positiv gewendet, indem die Zombies ihr ansteckendes Potential erkennen und zu politischen Zwecken einsetzen. Es geht um nichts Geringeres als die Vergrößerung der eigenen Gruppe, einer vermeintlichen Minderheit.<sup>30</sup>

Es ist Medea Yarn – selbst lesbisch –, die einen schwulen Zombie-Pornofilm als politisches Statement gegen die schlechten Bedingungen von Schwulen in der

<sup>30</sup> Es sei an dieser Stelle an Gus van Sants Film MILK (USA 2008) erinnert, der die politischen Aktivitäten Harvey Milks biographisch schildert. Es wird offensichtlich, dass Milk zunächst eine Reihe Verbündeter braucht, um seine politischen Ziele erreichen zu können: mehr Gleichberechtigung und Anerkennung von Homosexuellen in der Gesellschaft. Mit einem simplen, aber wirkungsvollen Slogan findet er zunehmend mehr Anhänger\_innen und Unterstützer\_innen. Am Ende des Films macht van Sant in einer rührenden, aber dennoch nicht übertrieben pathetischen Darstellung eines Trauerzugs von mehreren tausend Menschen deutlich, dass Schwule und Lesben bereits in den 1970er Jahren keine Minorität darstellten, die man leichterding vernachlässigen konnte. Mir scheint der Vergleich zwischen politischem Aktivismus und der Infektion durch Zombies deshalb sinnvoll, weil es die Art und Weise der Vermehrung der Zombies außerhalb eines medizinischen Diskurses verortet und sie als zielgerichtete und absichtsvolle Handlung positiv konnotiert. Zweifellos haftet ihr etwas von beidem an.

Gesellschaft dreht. In einem Kommentar ihres zweiten Hauptdarstellers, der eindeutig kein ›wirklicher‹ Zombie ist, wird die metaphorische Seite der Figur des Zombies auch in diesem Kontext einmal mehr deutlich:

Otto – intrigued me from the very beginning. I considered his particular form of mental illness a healthy response to a materialistic world that had become soulless and deadening. I knew immediately that Otto was a perfect subject for Medea. He was the hollow man, the empty signifier upon which she could project her political agenda.



Am Set von »Up with Dead People«

Oder, um noch einmal an Halberstam zu erinnern: »Monsters are meaning machines.«<sup>31</sup>

LaBruce rückt den politischen Aspekt der um mehr gesellschaftliche Akzeptanz kämpfenden Homosexuellen in den Mittelpunkt seines Films, jedoch nicht als blinden Aktionismus, sondern künstlerisch überformt als Film-im-Film und damit als Reflexion, die durch die Figur der Medea Yarn deutlich von akademischen Diskursen über Gender und Gesellschaft geprägt ist. OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE ist als Kampfansage gegen Homophobie zu verstehen und ein Aufruf an alle Homosexuellen, sich vermehrt politisch für eine gesellschaftliche Gleichstellung einzusetzen.

### **Ironischer Blick in den Spiegel: GAY ZOMBIE**

Auf ganz andere Weise will auch GAY ZOMBIE ein kritisches Statement abgeben. Diesem Film geht es aber weniger um die rein positive Darstellung von Schwulen und die mittels der Metapher des Zombies künstlerisch-theoretische Reflexion ihrer gesellschaftlichen Situation als vielmehr um Mechanismen von Ausgrenzung und Ablehnung innerhalb der ›Community‹ selbst.

<sup>31</sup> Halberstam 1995 (wie Anm. 6), S. 15.

Miles, Hauptfigur des Films, hat gleich zwei Probleme: Er ist ein Zombie und dadurch äußerlich auffällig, gleichzeitig steht sein ›Coming out‹ als Schwuler noch bevor. Seine Therapeutin will beide Probleme in den Griff bekommen. Sie behandelt sein Zombie-Dasein, indem sie Miles das Fleischessen abzugewöhnen versucht, und sein Schwulsein, indem sie ihn ermutigt, endlich auszugehen und andere kennen zu lernen. Miles überwindet seine Ängste und beginnt seine Initiation als Homosexueller in einer Schwulenbar. Dort fällt er allerdings wegen seines Äußeren auf und stößt zunächst auf Ablehnung, bis sich zwei junge Barbesucher seiner annehmen. Einer von beiden leidet selbst darunter, keinen Partner zu finden, weil er nicht einem szenetypischen Schönheitsideal entspricht. Gemeinsam mit einem

dritten Freund wollen sie Miles dabei behilflich sein, zu einem ›echten‹ Schwulen zu werden. Mit dem richtigen Outfit, entsprechendem Styling und einem neuen Lebenswandel soll aus dem hässlichen Entlein ein schöner Schwuler werden. Am Ende verliebt sich einer der drei Helfer gar in Miles, doch ihre Liebe wird jäh unterbrochen, als sich Miles' Therapeutin schließlich selbst als Zombie entpuppt und ihren Patienten durch einen gezielten Kopfschuss tötet.



Miles

Nicht Homosexualität als solche ist das Problem in *GAY ZOMBIE*, sondern die Existenz als Zombie stellt sich als behandlungsbedürftig und andersartig dar. Damit behauptet der Film eine Norm, die mit einer schwulen Identität verbunden ist. All jenes, das außerhalb dieser Normvorstellungen liegt, wird ebenso missachtet und verfolgt wie Homosexualität innerhalb einer heteronormativen Gesellschaft. In *GAY ZOMBIE* wird demnach eine homonormative Gesellschaft konstruiert, in der die Schwulen, denn andere Geschlechtsidentitäten kommen in dieser Ordnung nicht vor, bestimmte Verhaltensmuster pflegen, sich Kleidercodes unterwerfen und auch ihre Freizeit möglichst homogen gestalten. Es ist ein (selbst)ironischer Blick auf eine Subkultur, die sich in speziellen Vierteln größerer Städte einer ›Selbstghettoisierung‹ unterzogen hat und in der einige bereits zum Klischee erstarrte Aspekte einer schwulen Identität normativen Charakter angenommen haben. Explizit zu nennen wäre ein spezieller Körperkult, dem die Vorstellung eines männlich homosexuellen Idealkörpers vorausgeht, die wiederum Basis für den Besuch im Fitnessstudio, bestimmte Kleidung, intensive Körperpflege und ein gezieltes Styling ist. Dazu gehört ebenfalls die Ausformung einer speziellen geistigen Haltung zum eigenen Körper, die in der Teilnahme an Yoga-Kursen ihre Erfüllung findet. Im Sinne Judith Butlers könnte man diesen humorvoll entlarvenden Blick auf einen ›schwulen Mainstream‹ auch als Parodie verstehen: Der Zombie als Monster funktioniert

dann als Parodie eines homosexuellen Originals und entlarvt dieses als Phantasma.<sup>32</sup> Dem Film scheint es allerdings in seiner Unernsthaftigkeit vornehmlich darum zu gehen, einer unterdrückten und verachteten Minorität zu demonstrieren, dass innerhalb der Subkultur bisweilen dieselben Mechanismen von Sexismus und Rassismus wirksam sind wie in der als Feindbild fungierenden hegemonialen Heterosexualität. Wieder ist es das Monströse, der Zombie, das als das Andere dieser Konstruktion von Norm in Erscheinung tritt. Nicht aber als absolut Anderes, das mit der Norm gänzlich unvereinbar wäre, wird das Monster hier eingesetzt<sup>33</sup>, sondern als form- und wandelbares Wesen, das den Normvorstellungen angeglichen werden kann. Ganz nach Judith Butlers Konzept der Performativität, eines »doing gender«, demonstriert der Film die Formung eines Körpers anhand der Vorstellung eines Ideals, das nicht zu erreichen ist.<sup>34</sup> Zwar kann die erschreckende Hässlichkeit des Zombies, sein von offenen Wunden und Verwesung geprägtes Äußeres, durch die Wahl von passender Kleidung und den gezielten Einsatz von Kosmetika wirksam abgemildert und den gesellschaftlichen Bedingungen angepasst werden, doch bleibt er erkennbar anders. Dies



*Miles wird kosmetisch angepasst*

wird insbesondere dann offensichtlich, wenn er sich in alltäglichen sozialen Praktiken versucht, wie beispielsweise der Teilnahme an einer schwulen Yoga-Gruppe. Aufgrund seiner körperlichen Disposition kann er den komplexen Übungen nicht standhalten, und eines seiner Beine bricht ab. In solchen Szenen nimmt der Film parodistische Züge an, indem ein Klischee bis zur Lächerlichkeit verzerrt wird. Anstatt jedoch Alternativen zum Stereotyp anzubieten, bleibt auch die humorvolle Auseinandersetzung der Wiederholung eben dieses Stereotyps verhaftet.

Sowohl der Versuch, den Zombie mit modischen und kosmetischen Veränderungen unauffälliger, damit also angepasster, erscheinen zu lassen, als auch seine nicht vollständig glückende Integration in ein schwules Sozialverhalten weisen auch hier Parallelen zu Frankensteins Monster auf. Ähnlich dieser in der Tradition der Schauerromantik stehenden Figur des von der Gesellschaft ausgeschlossenen Anderen hat auch der Zombie in *GAY ZOMBIE* darunter zu leiden, allein aufgrund seiner Äußerlichkeit und seines noch nicht entwickelten Verhaltens gemäß einer schwulen Norm von dieser Gemeinschaft ausgeschlossen zu werden. Im Innern seiner

32 Zum Verhältnis von Original und Kopie bzw. Kopie der Kopie als Parodie siehe Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrin Menke, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 58.

33 Siehe hierzu Halberstam 1995 (wie Anm. 6).

34 Siehe Judith Butler: »Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität.« In: Andreas Kraß (Hg.): *Queer Denken*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 144–168, besonders S. 156–162.

Seele ist er ganz Mensch, ein Wesen voll Empathie. Sein Zustand ist jedoch prozessualer Art und damit unvollständig, unfertig, monströs: Einerseits befindet er sich im Zustand der Verwesung, des Verfalls, und gleichzeitig folgt er dem Bestreben, den Konventionen einer schwulen Subkultur zu entsprechen, will also im Sinne dieses Ideals vollständig werden und die neue Identität erlernen. Es handelt sich um eine Form von Sozialisation, die jedoch nicht glückt, weil ein Teil der Gesellschaft von seiner äußeren Erscheinung auf das Wesen des Zombies schließt, in ihm eine Gefahr sieht und aus diesem Grund nicht vor der Androhung von Gewalt zurückschreckt.

Lediglich zwei Besucher einer Schwulen-Bar, die als erste dem Zombie begegnen, erkennen nach anfänglichem Schrecken in ihm das Gute und nehmen sich seiner an. Sie sind es, die ihm auf dem Weg in die schwule Community behilflich sind.



Geburtstagsvorbereitung in CREATURES FROM THE PINK LAGOON

Zusammenfassend kann in Hinblick auf das Verhältnis von äußerer körperlicher Erscheinung und der inneren Einstellung festgehalten werden, dass Miles sich auf beiden Ebenen einer Veränderung unterziehen muss, um innerhalb der schwulen Community existieren zu können. Der Zombie wäre dann weiterhin eine Metapher für Andersartigkeit,

jedoch aus der Perspektive der Homosexuellen. Diese Andersartigkeit liegt sowohl in seiner äußeren Erscheinung als auch in seinem spezifischen Verhalten als Zombie begründet. Beides, so legt es der Film ironisch und parodistisch nahe, lässt sich den Normen einer schwulen Subkultur entsprechend ändern. Es darf jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass Miles sprichwörtlich zwischen den Stühlen sitzt: Als Zombie darf er nicht so sein, wie es seiner Natur entspräche, und er muss das kannibalische Verhalten seiner Art ablegen; bereits als Zombie ist er ein Außenseiter. Als Schwuler hingegen fehlt ihm die Erfahrung im Umgang mit dem richtigen Stil in Hinblick auf Kleidung und Körperpflege. Sein monströses Äußeres wirkt provozierend auf eine Gruppe Schwuler, die ganz offenbar das Klischee des auf den Körper bezogenen homosexuellen Mannes repräsentieren sollen und aus Angst vor dem vermeintlich Hässlichen sofort zur Gewalt greifen. Wie bereits erwähnt, betont der Film damit, dass auch unter Schwulen – einer vermeintlich homogenen Subkultur – Mechanismen von Diskriminierung wirksam werden können.



## Parodistische Aneignung eines Subgenres:

### CREATURES FROM THE PINK LAGOON

Ein drittes Beispiel, auf das hier eingegangen werden soll, ist CREATURES FROM THE PINK LAGOON, der das Subgenre des Zombiefilms einer weiteren Variation unterzieht, es aber ebenfalls in einen schwulen Kontext stellt. Während in OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE und GAY ZOMBIE die Figur des Zombies weitestgehend aus ihren bekannten Genrezusammenhängen gelöst wurde, sucht CREATURES FROM THE PINK LAGOON gerade die Nähe zu bekannten Vorbildern, indem es diese zitiert und sich als Parodie und Travestie derselben zu erkennen gibt.

Das Spiel mit Klischees und Stereotypen, die als schwul konnotiert sind, ist allgegenwärtig. Bereits am Titel wird dies deutlich: So wurde das Farbadjektiv des Horrorfilmklassikers CREATURE FROM THE BLACK LAGOON (USA 1954, Jack Arnold) durch ›Pink‹ ersetzt, die symbolische Farbe für männliche Homosexualität seit der Stigmatisierung mit dem Rosa Winkel durch die Nazis. Auf formaler Ebene, darauf wurde eingangs hingewiesen, sind die schwarz-weißen Bilder wiederum als Verweis auf Klassiker des Genres zu verstehen wie beispielsweise das hier parodierte Original aus den 1950er Jahren, aber auch auf NIGHT OF THE LIVING DEAD.



Geburtstagsgäste

Der Film handelt davon, dass aus harmlosen Schwulen plötzlich blutrünstige Zombies werden. Dies geschieht durch den Stich einer mutierten Mückenart in einem Waldstück, das als ›Crusing Area‹ beliebt ist. Zur selben Zeit, als der erste Zombiefall eintritt, hat ein wohlhabender Afro-Amerikaner<sup>35</sup> zu einer Geburtstagsfeier in sein Haus am See eingeladen. Er selbst ist homosexuell und auch sein Freundeskreis besteht ausschließlich aus unterschiedlichen homosexuellen Männertypen, die nunmehr zum Ziel der Zombiattacken werden. Das Setting ist an NIGHT OF THE LIVING DEAD angelehnt, in dem die Protagonist\_innen in einem alten Haus Schutz suchen vor den Zombies, dabei aber Konflikte zwischen ihnen selbst ausbrechen. Auch in CREATURES FROM THE PINK LAGOON treten derlei Konflikte zu Tage, doch letztlich gilt es, sich gemeinsam gegen die Zombies zur Wehr zu setzen.

Im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Filmen sind die schwulen Zombies in CREATURES FROM THE PINK LAGOON allerdings nicht die eigentlich ›Guten‹, die unter der vorherrschenden Macht anderer zu leiden haben. Vielmehr entspre-

<sup>35</sup> Die Figur des Afro-Amerikaners ist ebenfalls ein Verweis auf NIGHT OF THE LIVING DEAD, wo dieser als Hauptfigur am Ende des Films getötet wird, weil er fälschlicherweise für einen Zombie gehalten wird.

chen sie sehr genau dem Bild eines Zombies, wie man es seit Romero kennt: Sie bewegen sich langsam voran, ihre Körper beginnen sich aufzulösen, kognitive Funktionen sind nicht zu verzeichnen, sie werden von einem kannibalischen Trieb gesteuert und sie sind ansteckend. Der Grund allen Übels jedoch ist eine Chemiefabrik in direkter Nähe zu einer stark frequentierten ›Cruising Area‹ homosexueller Männer. Ganz im Stil der so genannten ›Creature Features‹ der 1950er Jahre – sowohl in Hinblick auf die Erzählung als auch auf die tricktechnische Umsetzung von Spezialeffekten in C-Movie-Qualität – übertragen durch Chemikalien mutierte Mücken ein ansteckendes Virus, das Menschen zu Zombies werden lässt. Da sich die Insekten ausschließlich in dem Gebiet aufzuhalten scheinen, wo sich



Zombies

Männer zu anonymem Sex treffen, sind es auch nur diese, die von dem Virus infiziert werden und es dann über Bisswunden weiterverbreiten. Auf diese Weise werden Schwule – und speziell diejenigen, die keine monogame Zweierbeziehung führen, sondern die Abwechslung beim Sex mit Unbekannten bevorzugen – als Wirtskörper des Zombievirus dargestellt. Erneut wird die Parallele zur Infektion mit dem HI-Virus deutlich. In CREATURES FROM

THE PINK LAGOON sind es Zombies, von denen die Gefahr ausgeht.<sup>36</sup> Bevor die Zuschauer einen der schwulen Zombies zu sehen bekommen, blicken sie zunächst aus der subjektiven Perspektive eines dieser Geschöpfe auf sein nächstes Opfer. Der Subjektivierungseffekt wird noch dadurch verstärkt, dass die ursprünglichen Schwarz-Weiß-Bilder nun durch einen rosa Filter zu sehen sind. Hier zeigt sich eine direkte Parallele zu OTTO; OR UP WITH DEAD PEOPLE, denn auch in diesem Film sind die Bilder in ein Rosarot getaucht, wenn die Kamera die Welt aus Ottos Perspektive zeigt.

Die größte Differenz zwischen den Filmen OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE oder GAY ZOMBIE und CREATURES FROM THE PINK LAGOON liegt darin, dass die beiden erstgenannten die Figur des schwulen Zombies psychologisieren, sie zu einer sozialen Person machen, die jedoch vom Durchschnitt oder der Norm abweicht. In CREATURES FROM THE PINK LAGOON hingegen geschieht dies nicht. Vereinfacht ausgedrückt sind hier die Zombies die ›Bösen‹, vor denen man sich schützen muss, die vernichtet werden müssen. Aus eben diesem Grund fehlt in

<sup>36</sup> Zum Konstrukt des ›Nullpatienten‹ (Patient O) im Kontext von Zombielerzählungen siehe [http://zombie.wikia.com/wiki/Patient\\_O](http://zombie.wikia.com/wiki/Patient_O) (Letzter Zugriff: 16. 10. 2009). John Grayson wiederum hat sich dieser kulturellen Konstruktion in seinem Filmmusical ZERO PATIENCE (USA 1993) aus der Perspektive von mit HIV infizierten Homosexuellen angenommen. Die Hauptfigur des Films ist ebenfalls ein Wiedergänger, jedoch nicht im klassischen Sinn ein Zombie.

dem Film auch ein ausgewiesenes Verhältnis zwischen der äußeren Erscheinung des Monsters und seiner Persönlichkeit. In dem Moment, in welchem das Zombievirus aktiv wird, verliert das Subjekt seine Individualität und wird Teil einer monströsen, homogenen Masse, deren Zeichen sich vor allem am Körper (Verwesung und Art der Bewegung) ausmachen lassen. Im Unterschied zu denjenigen Genrefilmen, die Zombies als entsubjektivierte Masse darstellen, die auf brutalste Weise vernichtet werden muss – und an diesen orientiert sich *CREATURES FROM THE PINK LAGOON* in erster Linie –, setzt die Parodie dieses Musters gezielt auf die Heilung der lebenden Toten, nachdem sich der Versuch als erfolglos herausstellt, alle Zombies mit Hilfe eines speziellen Aftershaves zu töten. Es handelt sich um das Aftershave des Erstinfizierten, der seinerseits immun gegen die todbringende Wirkung dieser Substanz ist, wohingegen alle anderen Zombies heftige körperliche Reaktionen wie Erbrechen zeigen und schließlich daran sterben. Ein fast sicheres Mittel gegen die Zombies und gleichzeitig komisches Element der Erzählung, das als humorvoller Bezug auf das Stereotyp der Körperpflege homosexueller Männer verstanden werden kann. Als wesentlich wirkungsvoller



*Judy zeigt ihre heilende Wirkung*

erweist sich am Ende jedoch die Stimme Judy Garlands. Durch einen Zufall schaltet der Besitzer des Hauses einen Radiosender an, der ausgerechnet ein Judy-Garland-Spezial ausstrahlt, und sofort setzt die Wirkung ein. Jeder Zombie, der die Stimme der großen Schwulenikone<sup>37</sup> hört, ist wie von einer unsichtbaren Magie geheilt. Es ist der bereits erwähnte afro-amerikanische Homosexuelle, der schließlich mit seinem Porsche über die Landstraße fährt, um möglichst alle Zombies zu heilen, während aus den Lautsprechern des Autoradios »Over the Rainbow« erklingt. Es handelt sich um Judy Garlands wohl bekanntestes Stück, das sie in der Rolle der Dorothy in *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939, Victor Fleming) gesungen und das sie unvergesslich gemacht hat. Gleichzeitig ist es Identifikationsmoment einer schwulen Kultur, für die der Song zu einem Zeichen für Hoffnung auf mehr gesellschaftliche Akzeptanz wurde. Am Ende jedoch bleibt alles offen, denn auf einen einzelnen Zombie hat Judy Garland keinerlei Wirkung: Es ist einer der Geburtstagsgäste, dem schon zu Lebzeiten jegliche Form von Empathie fehlte, ein Egoist, den Judy Garland schlicht kalt lässt.<sup>38</sup>

37 Richard Dyer: »Judy Garland and Gay Men.« In: ders.: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London: BFI/McMillan 1977, S. 141–194; Richard Dyer: »Judy Garland and Camp.« In: Steven Cohan (Hg.): *Hollywood Musicals, The Film Reader*, London, New York: Routledge 2002, S. 107–113.

38 Die Idee, eine Gesellschaft mit Hilfe einer speziellen Musikgattung vor der Bedrohung durch Monster zu retten, ist allerdings nicht neu, schon Tim Burton verwendete es als parodistisches Element in *MARS ATTACKS!* (USA 1996).

## Schwule Zombies: Konstruktionen von Geschlechtsidentität

Anstatt offene Konstellationen von Gender, Sex und Begehren zu propagieren, steht in allen drei Filmen, die hier vorgestellt wurden, eine Form schwuler Identität im Mittelpunkt, mit der sich eine essentialistische Vorstellung von Geschlechtsidentität verbindet. Essentialistisch in dem Sinn, dass es explizit um eine Naturalisierung eines ›Schwul-Seins‹ geht, dessen Konstruiertheit zwar nicht geleugnet wird, das aber auch keine alternativen Entwicklungen in Aussicht stellt. Allerdings wird diese schwule Identität jetzt offen thematisiert und nicht als zu entziffernder Subtext im Gewand einer heteronormativen Erzählung. Darin unterscheiden sich die schwulen



Otto mit Partybekanntschaft am nächsten Morgen

Zombiefilme des 21. Jahrhunderts maßgeblich von all jenen Horrorfilmen, denen Benschhoff einen homosexuellen Subtext attestiert. Es geht nicht mehr um symbolisch aufgeladene Gegenstände wie Messer oder Kettensägen, die als Phallus gedeutet werden könnten, sondern um die explizite Darstellung und Inszenierung von Homosexualität im Subgenre des Zombiefilms. Am deutlichsten wird dies in OTTO; OR, UP WITH DEAD

PEOPLE, wo der Phallus nun tatsächlich der erigierte Penis ist, mit dem der Partner penetriert wird und Sex und Gewalt eine Einheit bilden. In diesem Film wie auch in GAY ZOMBIE wird die gesellschaftliche Situation homosexueller Männer thematisiert. CREATURES FROM THE PINK LAGOON wiederum unterscheidet sich von den anderen beiden Beispielen darin, dass er als selbstironische Parodie klassischer Horrorfilme auftritt. Der zuschauenden Community wird ein Spiegel vorgehalten, dessen hypertrophe Abbilder der humorvollen Unterhaltung dienen, jedoch nicht kritisch-reflexiv oder gar politisch sein wollen.

Gleichwohl kommt auch CREATURES FROM THE PINK LAGOON nicht ohne eine Botschaft aus, die, ernst genommen, konservativer kaum sein könnte. So plädiert der Film für eine auf wahrer Liebe basierende, monogame Beziehung zwischen zwei Männern, denn der Ort für öffentlichen, anonymen Sex wird zum Ursprung der Verbreitung des Zombievirus erklärt und damit zur Quelle allen Übels. Gleichzeitig wird am Beispiel zweier junger Männer beispielhaft diese Beziehungsform als Ideal vorgeführt. Eine positive schwule Identität, so legt der Film in dieser zweiten Lesart scheinbar wertend nahe, zeichnet sich durch ein treues Verhältnis zu einem festen Partner aus. Dies ist jedoch selbst schon wieder als eine Parodie auf das glücklich vereinte heterosexuelle Paar am Ende zahlreicher Horrorfilme zu verstehen.

Das Thema Identität zieht sich durch alle drei Filme, wird aber in GAY ZOMBIE besonders oberflächlich verhandelt. Zombie zu sein bedeutet nicht gleichzeitig auch

schwul zu sein, allerdings verlangt die Erkenntnis der eigenen Homosexualität, diese als Identität anzunehmen und sich zu ›outen‹. Das ›Coming Out‹ wird dargestellt als eine Art Sozialisationsprozess im Schnellverfahren, denn Miles macht keine eigenen Erfahrungen, auf deren Basis er seine neue Identität ausbilden könnte, vielmehr wird diese von seinen neuen schwulen Freunden vorgegeben. Anstatt ›doing gender‹ trifft vielleicht eher die Bezeichnung ›making gender‹ zu, um die Bedeutung des sozialen Umfelds für die Ausbildung der eigenen Identität stärker hervorzuheben, so jedenfalls legt es der Film nahe. Allerdings wird der Sozialisationsprozess dadurch gebrochen, dass gerade die Ideale der angestrebten Identität als Klischees und Typisierungen entlarvt werden. Miles' ›Coming Out‹ wird für die Komik der Erzählung benötigt, um die Mechanismen von Integration und Ausgrenzung innerhalb der schwulen Community zu parodieren und sie auf diese Weise gleichzeitig aufzudecken.

Vom Suchen und (Wieder)Finden der eigenen Identität handelt auch OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE. Anders als Miles steht Otto allerdings nicht vor seinem ›Coming Out‹, sondern versucht, die neue



Otto und Fritz privat

Identität als Zombie anzunehmen. Seine Geschlechtsidentität hingegen wird eindeutig als ›gay‹ identifiziert. Es sind Erinnerungsbilder, die, ausgelöst von verschiedenen Alltagssituationen, Orten, Personen und Gegenständen, Otto zusammen mit seinem Freund zeigen, offensichtlich vor seinem Dasein als lebender Toter. Ganz am Ende des Films schläft Otto zum zweiten Mal mit einem Mann, es ist der andere Hauptdarsteller aus Medeas Film. War sein erster sexueller Kontakt noch ein regelrechtes Blutbad und er selbst deutlich als Zombie markiert, sieht er in dieser Szene, die Otto nackt zeigt, wie ein gewöhnliche\_r Jugendliche\_r aus und seine zarte, weiße Haut hat etwas Unschuldiges an sich. Und auch der Sex ist zärtlich und liebevoll, ohne Blutvergießen und andere Splatter-Effekte.

Ottos Identität bleibt letztlich ungeklärt. Möglicherweise ist er mehr Bedeutung generierendes Zeichen als die Bedeutung selbst. In der Repräsentation von männlicher Homosexualität allerdings ist der Film eindeutig: In OTTO; OR, UP WITH DEAD PEOPLE wird eine schwule Identität propagiert, die von einer heteronormativen Gesellschaft unterdrückt wird und sich politischer, gewalttätiger und insbesondere sexueller Praktiken bedienen muss, um sich gegen diese Unterdrückung zur Wehr zu setzen.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Ein historisches Vorbild hierfür findet sich in den so genannten ›Stonewall Riots‹ im Jahre 1969, die als Ausgangspunkt der Schwulenbewegung verstanden werden. Während einer üblichen Razzia der Polizei im ›Stonewall Inn‹, einem Club, der bei Homosexuellen und Transsexuellen beliebt war, wehrten sich diese zum ersten Mal und schreckten auch nicht vor der Anwendung von Gewalt zurück.

## Ende gut, alles schwul

Wie ist nun aber die Figur des ›schwulen Zombies‹ zu verstehen, die sowohl in ihrer Körperlichkeit als auch in ihrem sozialen und sexuellen Handeln als ›Abweichung‹ in Erscheinung tritt? Möglicherweise ist Judith Halberstam zuzustimmen, und auch dieses Monster lässt keine eindeutige Bedeutungszuschreibung zu. In jedem Fall aber unterscheidet es sich von denjenigen Monstern, die Benschhoff einer näheren Untersuchung unterzogen hat, durch seine explizite Zurschaustellung von schwuler Identität. Es wäre nicht das erste Mal, dass das vermeintlich Diffamierende, Beleidigende, Herabwürdigende von Andersartigkeit, wie es die Figur des Monsters nahelegen könnte, von der betroffenen Minderheit selbst angeeignet und damit umcodiert würde. Begriffe wie ›schwul‹ und ›queer‹ sind Beweise einer solchen Bedeutungswandlung. Aneignungs- und Aufdeckungsstrategien wie Parodie und Travestie<sup>40</sup> können selbstironische Brechungen mit Sinn stiftenden Zuschreibungen einer hegemonialen Gruppe sein. Sie können aber auch die bestehenden Vorstellungen innerhalb der Minorität bekräftigen und damit, wie in diesem Fall, identitätsstiftende Mechanismen wie das ›Coming Out‹ unkritisch als notwendige Voraussetzung akzeptieren.

Die drei Filme demonstrieren dies auf sehr unterschiedliche Weise. Gemeinsam ist ihnen die Ausgangsbasis einer schwulen Identität, die zum Ort der Auseinandersetzungen wird und die die uniforme Figur des Zombies zum Subjekt werden lässt.

---

<sup>40</sup> An dieser Stelle sei auf einen zentralen Referenzfilm hingewiesen, für den insbesondere die Bezeichnung Travestie wörtlich zu nehmen ist: *THE ROCKY HORROR PICTURE SHOW* (USA 1975, Jim Sharman). Bereits in diesem Filmmusical überschneiden sich das Horrorgenre und Gender, ohne dabei jedoch eindeutige Geschlechtsidentitäten zu festigen. Siehe dazu auch Benschhoff 1997 (wie Anm. 1), S. 220–221.



## Literatur

- Beard, Steve: »No Particular Place to go.« In: *Sight and Sound*, Volume 3, Issue 4 (April 1993), S. 30–31.
- Benshoff, Harry M.: *Monsters in the Closet. Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, New York: Manchester University Press 1997.
- Berenstein, Rhona J.: *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality, and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York: Columbia University Press 1996.
- Brittnacher, Hans Richard: *Ästhetik des Horrors*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- Butler, Judith: »Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität.« In: Andreas Kraß (Hg.): *Queer Denken*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003, S. 144–168.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, aus dem Amerikanischen von Kathrin Menke, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2003.
- Clover, Carol: *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton: Princeton University Press 1992.
- Detering, Heinrich: Art. *Camouflage*. In: Klaus Weimar et. al. (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 1, New York, Berlin: de Gruyter 1997, S. 292–293.
- Dyer, Richard: »Judy Garland and Camp.« In: Steven Cohan (Hg.): *Hollywood Musicals, The Film Reader*, London, New York: Routledge 2002, S. 107–113.
- Dyer, Richard: »Judy Garland and Gay Men.« In: ders.: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, London: BFI/McMillan 1977, S. 141–194.
- Gittings, Christopher: »Zero Patience, Genre, Difference, and Ideology: Singing and Dancing Queer Nation.« In: *Cinema Journal* 41 (2001), S. 28–39.
- Grant, Barry Keith (Hg.): *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996.
- Grant, Barry Keith: »Taking Back the »Night of the Living Dead«: George Romero, Feminism, and the Horror Film.« In: ders.: *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, Austin: University of Texas Press 1996, S. 200–212.
- Halberstam, Judith: *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, London: Duke University Press 1995.
- Klippel, Heike: »Feministische Filmtheorie.« In: Jürgen Felix (Hg.): *Moderne Film Theorie. Paradigmen, Positionen, Perspektiven*, Mainz: Bender Verlag 2002, S. 168–190.
- Noël Carroll: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, London: Routledge 1990.
- o.A.: <http://www.break.com/index/gay-zombies.html> (Letzter Zugriff: 22. 6. 2009).
- o.A.: [http://www.youtube.com/watch?v=Sxcfa\\_96ghg](http://www.youtube.com/watch?v=Sxcfa_96ghg) (Letzter Zugriff: 22. 6. 2009).
- o.A.: <http://www.youtube.com/watch?v=Uy4lQ8pVWz4&feature=related> (Letzter Zugriff: 22. 6. 2009).
- o.A.: [http://zombie.wikia.com/wiki/Patient\\_0](http://zombie.wikia.com/wiki/Patient_0) (Letzter Zugriff: 16.10.2009).
- Penner, Jonathan / Schneider, Steven Jay / Duncan, Paul (Hg.): *Horror Cinema*, Hong Kong u.a.: Taschen 2008.

- Schifferle, Hans: »Otto; or, up with dead people.« In: EPD Film 9 (2008), S. 40–41.
- Shelley, Mary W.: *Frankenstein oder Der neue Prometheus*, aus dem Englischen von Friedrich Polakovics, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1993.
- Sontag, Susan: *Aids und seine Metaphern*, aus dem Amerikanischen von Holger Fließbach, München, Wien: Carl Hanser Verlag 1989.
- Sontag, Susan: »Anmerkungen zu ›Camp‹.« In: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*, Frankfurt/M.: Fischer 2003, S. 322–341.
- Williams, Linda: »Film Bodies: Gender, Genre, and Excess.« In: *Film Quarterly*, Volume 44, No. 4 (1991), S. 2–13.