

Sic et Non. [www.sicetnon.org]

Thomas Riegler:

Bilder vom Ausnahmezustand***Cloverfield, Right At Your Door und 28 Weeks Later*****Abstract**

Krieg, Terror, Seuchen und die Attacke eines ‚Monsters‘ – elementare Bedrohungen, die den Staat, die Gesellschaft und soziale Beziehungen zerfallen lassen – das sind die großen Themen des Hollywood-Überraschungshits *Cloverfield* (2007), des britischen Films *28 Weeks Later* (2007) sowie des US-amerikanischen Indie *Right At Your Door* (2006). Diese Filme bringen exemplarisch einen zutiefst pessimistischen Gegenwartstrend im Kino zum Ausdruck: In Referenz zu aktuellen politischen Entwicklungen thematisieren hier Filmemacher eine Welt, die buchstäblich aus den Fugen gerät – und wie das System und vor allem die betroffenen Individuen in dieser alptraumhaften Situation ständiger Bedrohung agieren und reagieren.

‚Ausnahmezustand‘ manifestiert sich in den bezeichneten Filmen zunächst einmal in der Entfesselung des staatlichen ‚Leviathans‘. Und diese Reaktion der Behörden wird ausgesprochen negativ dargestellt: Militär und Polizei setzten primär auf Gewalt, sind mit der Situation überfordert und effektive Hilfe ist nirgendwo zu erwarten. Dieser drakonischen Machtentfaltung wohnt auch eine zerstörerische Qualität inne: Denn die Quarantänemaßnahmen gegen „Kontaminierte“ oder Antiterrormaßnahme gegen „Verdächtige“ wachsen sich aus, bis das Öffentliche zerstört ist und die Gewalt über das vorgesehene Ziel hinausschießt. Aber der Ausnahmezustand wirkt auch auf individueller Ebene: Beziehungen – zwischen Liebenden und innerhalb der Familie – werden einem ultimativen Reality-Check unterzogen und meistens radikal neu geordnet. Denn was Oberflächlichkeit und ungefährdeter Alltag verdeckten, tritt angesichts der Krise offen zutage.

Der vorliegende Artikel fasst (1.) die verschiedenen Filmhandlungen zusammen, überprüft (2.) die aktuellen Bezüge. Zum Vergleich werden (3.) zwei „Klassiker“ mit ähnlicher Thematik herangezogen: George Romeros *Night of the Living Dead* (1968) und *The Crazies* (1973). Es wird sich erweisen, dass die gegenwärtigen Filme in vielerlei Hinsicht starke Anleihen beim gesellschaftskritischen US-Horrorfilm der späten 1960er und frühen 1970er Jahre nehmen. Dieser Umstand sollte nicht weiter überraschen, da sich die Entstehungskontexte ähneln: Das Kino reflektiert die Ängste und den Horror seiner „Zeit“ und wie schon damals befinden sich die westlichen Gesellschaften in einer Krise ökonomischer, sozialer und politischer Natur - was sich Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz.

wiederum in Misstrauen gegen Autoritäten, Paranoia und apokalyptischen Szenarien auf der Kinoleinwand niederschlägt.

1. Die Filme – Plot und Protagonisten

Cloverfield

Die ersten 20 Minuten von *Cloverfield* sind ganz intim fokussiert auf eine Partygesellschaft irgendwo in New York. Rob (Michael Stahl-David), angehender Vicepräsident einer Firma in Japan, feiert seinen Abschied vom ‚Big Apple‘. Sein Bruder Jason Hud (Mike Vogel) engagiert Hud (T. J. Miller) während der Feier ‚Testimonials‘ aller Anwesenden ‚einzufangen‘. Anfangs eher desinteressiert, entwickelt er sich zum begeisterten Amateurkameramann – vor allem die prekäre Liaison zwischen dem Gastgeber und Beth (Odette Yustman) hat es ihm angetan. Jedenfalls ist es fortan Huds Perspektive, durch die der Zuschauer *Cloverfield* betrachtet.

Diese – eigentlich banale - Exposition wird abrupt unterbrochen, als Explosionswellen das Apartment erschüttern und die Anwesenden auf die Straße flüchten. Und genau in diesem Moment schlägt dort der abgetrennte Kopf der Freiheitsstatue wie ein Fußball auf. Was zunächst noch an 9/11 erinnert, gerät zum absurden Alptraum: Fernsehbilder identifizieren den Angreifer als riesige Echse, die ganze Wolkenkratzer zum Einsturz bringt.¹ Damit nicht genug, fallen vom schuppigen Körper hundegroße und krabbenähnliche Parasiten herab, die sich voller Angriffslust auf alles stürzen, was sich bewegt. Eilig einberufene Truppen nehmen den Kampf in den Straßen auf, sind aber der Wut (oder verzweifelten Angst?) des Monsters nicht gewachsen. Zu dieser Bedrohung gibt es keinerlei Kontext: Fragen wie „Woher stammt es?“ oder „Warum attackiert es New York?“ bleiben unbeantwortet. Kein mahnender Zeigerfinger verweist in Richtung Umweltzerstörung oder atomare Bedrohung. Nur einmal wird verschwörerisch die Vermutung geäußert, die Regierung stecke dahinter. Lange Einführungen und Rationalisierungen wie bei *King Kong* oder *Godzilla* fehlen völlig, selbst der Name ‚Cloverfield‘ wird dem Monster erst im Nachhinein vom Pentagon gegeben (tatsächlich war der Name der Main Street in der Nähe es Büros von Produzent J. J. Abrams in West Los Angeles die Inspiration). Abrams hat das Monster auch als verängstigtes Jungtier bezeichnet („He’s a baby. He’s brand new. He’s confused, disoriented and irritable. And he has been down there in the water for thousands and thousands of years“), aber diese Informationen sind im Film nicht zu hören, flossen nur in die Produktionsgestaltung ein.²

¹ John Anderson, *Cloverfield’s Monster also behind the lens*, in: The Washington Post, 18. 1. 2008.

² *Cloverfield Production Notes*, <online unter: <http://abramsproject.blogspot.com/2008/01/cloverfield-production-notes.html>> (1. 10. 2008).

Die plötzlich hereingebrochene Zerstörung hat die Partygesellschaft fragmentiert: Nach einem hysterischen Hilferuf von Beth – die die Feier schon früher verlassen hatte – fasst Rob den Entschluss, ihr quer durch die Stadt zu Hilfe zu eilen. Der Kameramann Hud, der nach wie vor ununterbrochen filmt, Jason, seine Freundin Lily (Jessica Lucas) und die gemeinsame Bekanntschaft Marlana (Lizzy Caplan) schließen sich der Rettungsmission an. Beim Versuch die Brooklyn Bridge zu queren, wird diese von einem Schwanzhieb des plötzlich auftauchenden Monsters zerschlagen. Unter den Opfern des Einsturzes befindet sich auch Jason. Nach diesem Schlag konzentriert sich Rob ganz auf die Rettung von Beth: „Forget about the world and hang on to those people you love the most.“ Doch die Odyssee durch die vollkommen panische Stadt wird zum Alptraum: Mehrmals wird die Gruppe von den ‚Parasiten‘ angegriffen. Marlana, die von ihnen ‚gebissen‘ wird, ‚explodiert‘ in einem hastig eingerichteten Quarantänezentrum förmlich. Die Überlebenden setzen ihren Weg fort und es gelingt ihnen letztlich, die verletzte Beth aus einem Einsturz-gefährdeten Hochhaus zu retten.³

Ein Happy End jedoch wird nicht geboten: Während der finalen Evakuierung wird die Gruppe getrennt – das Monster lässt den Militärhubschrauber mit Hud, Rob und Beth an Bord im Central Park crashen. Zwar überstehen sie den Aufprall, doch taucht die Bestie plötzlich abermals auf, ist erstmals in ihren Ausmaßen sichtbar. Hud behält es im Fokus, bis er selbst erfasst und getötet wird. Rob und Beth kommen noch einmal mit einem Schrecken davon und flüchten sich mit der Kamera unter eine Brücke im Park. Doch auch sie haben keine Chance: Ihre Videoaufzeichnung bricht ab, als Bomben des Militärs, die auf Manhattan niedergehen („Hammerdown Protocol“), auch ihr Versteck zum Einsturz bringen.

„Right at Your Door“

Chris Goraks *Right At Your Door* beginnt an einem ganz gewöhnlichen Morgen in Los Angeles: Die Bürofrau Lexi (Mary McCormack) verabschiedet sich von ihrem Freund Brad (Rory Cochrane), einem arbeitslosen Musiker, für einen Arbeitstag wie jeden anderen. Brad ist gerade beim Zähneputzen, als im Radio gemeldet wird, dass am Flughafen, in Beverly Hills und Century City mehrere „multiple explosion devices“ gezündet wurden - woraufhin sich Wolken von virenverseuchtem Staub verbreiten. Brads erste Reaktion ist der Versuch zu seiner Frau im Stadtzentrum zu gelangen – doch als Brad mit ansehen muss, wie zwei Cops einen ‚kontaminierten‘ Passanten einfach niederschießen und ihn selbst bedrohen, kehrt er um und schließt sich im Haus ein. Den Anweisungen aus dem Radio folgend, dichtet Brad alle Öffnungen hektisch mit Klebeband ab – nur um alsbald mit einem Dilemma konfrontiert zu werden: Lexi

³ Rüdiger Suchsland, Sympathie mit dem Monster, in: Telepolis, 4. 2. 2008, online unter: <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/27/27194/1.html>> (5. 2. 2008)

taucht plötzlich hustend und mit grauer Asche bedeckt vor seiner Tür auf und verlangt Einlass. Der aber wird ihr von Brad verweigert, da er sich dem ‚Fallout‘ nicht aussetzen will.⁴

Der zutiefst verwirrende und alptraumhafte stand-off an der Eingangstür schwankt zwischen rasendem Schimpfwort-Stakato, flehentlichem Schluchzen und Lamentieren darüber, die Zeit miteinander nicht intensiver und sinnvoller verbracht zu haben. Als dann plötzlich unter ihren Schutzanzügen völlig unkenntliche Soldaten auftauchen, ändert sich unversehens die Situation: Der Trupp stellt fest, dass der Virus längst eingedrungen ist – durch ein „Leck“, das die zornige Lexi zuvor mit ihrem Handy geschlagen hatte. In der Abgeschlossenheit hat sich der Virus multipliziert, weil die Luft nicht zirkulieren konnte. Die Soldaten unternehmen keinen Versuch, Brad zu retten – im Gegenteil pumpen sie Gas ins Gebäude, um sowohl Virus als auch Eingeschlossene zu töten. „Please don’t struggle, Sir“ - so die letzte Anweisung. Lexi, die sich im Freien aufgehalten hatte, überlebt. Eine Krankenschwester deutet an, dass sie ‚okay ist‘ - dann bricht der Film mit dem Läuten des Handys ab.⁵

28 Weeks Later

Juan Carlos Fresnadillos wieder setzt dort an, wo *28 Days Later* (2002) geendet hatte: Das aus einem Laboratorium verschleppte „rage“-Virus - es verwandelt Menschen innerhalb von Sekunden in rasende Bestien - hat Großbritannien entvölkert. 28 Wochen nach Ausbruch der Seuche wird das Land wieder „sicher“ erklärt. Man nimmt an, dass die letzten Infizierten an Krankheit und Hunger zu Grunde gegangen sind. Eine NATO-Streitmacht unter US-amerikanischer Führung bereitet die Wiederbesiedlung vor. Ausgangspunkt hierfür soll die Sicherheitszone „District 1“ sein – die Londoner Docklands und Canary Wharf, auch als „Isle of Dogs“ bekannt. Dieser wieder völlig normal funktionierende Stadtteil, in dem es „komplett sicher“ ist und der über fließendes Wasser und Strom verfügt, bildet eine „green zone“ inmitten eines zerstörten Großbritanniens. Von der Außenwelt ist „District 1“ mit Überwachungskameras und Heckenschützen hermetisch abgeschirmt.⁶

Aber alle ausgefeilten Schutz- und Verteidigungsmechanismen können das Verderben nicht aufhalten. Die Kinder Tammy (Imogen Poots) und Andy (Mackintosh Muggleton) – zwei Heimkehrer aus einem französischen Flüchtlingslager – haben es geschafft, aus der Quarantänezone auszubrechen und ihre vermisste Mutter Alice (Catharine McCormack) in der ehemaligen Wohnung lebend anzutreffen – sie ist offenbar gegen das Virus resistent. Da sie somit auch ein ‚Wirt‘ für neue Übertragungen ist, wird Alice vom US-Militär in Gewahrsam genommen, doch Ehemann Don (Robert Carlyle) schafft es zu ihr durchzudringen. Beim Ausbruch der Seuche hatte er seine Frau zurückgelassen müssen, nun versöhnt sich das Paar.

⁴ Neil Genzlinger, Terror and Duct Tape, in: The New York Times, 24. 8. 2007.

⁵ Todd McCharty, Right at Your Door, in: Variety, 24. 1. 2006.

⁶ Peter Bradshaw, 28 Weeks Later, in: The Guardian, 11. 5. 2007.

Doch der Kuss, der diesen Akt „besiegelt“, lässt Don augenblicklich zum Monster werden, Alice zerfleischen und weitere Personen anstecken. Die Lage gerät schon bald völlig außer Kontrolle, woraufhin „code red“ eingeleitet wird - die Anordnung alles Leben auszulöschen, auch Nichtinfizierte. Zu diesem Zweck wird Giftgas versprüht, aus der Luft District 1 mit Napalm bombardiert.

Für Tammy und Andy, die von zwei Befehlsverweigerern – dem Scharfschützen Doyle (Jeremy Renner) und der Militärärztin Scarlet (Rose Byrne) – beschützt werden, ist es eine Flucht voller Gefahren. Lediglich den Kindern gelingt es, einen Helikopter zu erreichen, um nach Frankreich zu entkommen, ihr weiteres Schicksal bleibt offen. Zumindest das Schlussbild – Zombiehorden beim Palais de Chaillot gegenüber dem Eiffelturm – legt nahe, dass alles in einer Tragödie geendet hat.⁷

2. Zeitkritik: George Romero reloaded

Wie bereits erwähnt, ist der zeitgenössische „Boom“ an besonders brutalem Zombie- und „Splatter“-Horror sowie pessimistischen Stoffen seit 9/11 kein Zufall. Es besteht ein Zusammenhang zwischen besonders kriegerisch-spannungsgeladenen Zeitabschnitten und einer „brutalen“ Populärkultur: Eine erste ‚Horrorwelle‘ beginnt in den späten 1960er Jahren bis in die 1970er Jahre - als der Vietnamkrieg tobte und die USA von einer schwerwiegenden Wirtschaftskrise heimgesucht wurden. Durch den Vergleich mit zwei Klassiker des Genres – George Romeros *Night of the Living Dead* (1968) und *The Crazies* (1973), die beide ebenfalls vom Ende der Zivilisation erzählen, werden diese Parallelen weiter sichtbar.

In ersterem Film lässt Strahlung eines gescheiterten NASA-Raumexperiments die Toten wiederauferstehen – als seelenlose Zombies attackieren sie von unstillbarem Hunger getrieben die Lebenden und machen sie damit zu Ihregleichen. Mit dieser Story war *Night of the Living Dead* ein in jeder Sicht revolutionärer Film, der Horror erstmals „zu Hause“ – in der Realität des amerikanischen Alltags – verankert. Horror wurde zum Ausdrucksmittel für Zeitkritik, so Ben Hervey:

„In pursuit of authenticity and truth, it debunked everything that had served to vanquish evil in prior ‘monster flicks’: individual heroism, teamwork, science, knowledge, religion, love, the family, the media, the army and the government. Panic, selfishness and power struggles tear the would-be heroes apart before the ghouls do.”⁸

Politisch bewusst reflektiert der Film die Themen des Entstehungskontexts: Vietnam, der eskalierende Bürgerrechtskonflikt und die Spannungen zwischen den Generationen – und stellt Amerika als ein Land dar, das sich in einer Epoche schnellen Wandels selbst „zerfleischt“, und zwar auf allen Ebenen: Die kleine Schicksalsgemeinschaft, die sich in einem abgelegenen

⁷ Stefan Höltgen, Die Tage danach, in: Telepolis, 31. 8. 2007, online unter: <<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/25/25898/1.html>> (2. 9. 2007).

⁸ Ben Hervey, *Night of the Living Dead*, London 2008, 27.

Farmhaus dem Ansturm der Zombies erwehrt, funktioniert schlicht nicht. Die Protagonisten können sich nicht über eine gemeinsame Vorgangsweise einigen, die zwischenmenschlichen Spannungen eskalieren in Gewalt und diese Fragmentierung mündet schließlich in die Katastrophe. Von außen ist keine Hilfe zu erwarten: *Night of the Living Dead* zeigt ein kopfloses, chaotisches System, dessen offizielle Bulletins kein Vertrauen mehr einflößen können. Und selbst der finale Gegenschlag gegen die Zombies erinnert mehr an eine gnadenlose „Search and Destroy“-Operation: Eine Bande von Rednecks schießt den eigentlich harmlos und desorientiert wirkenden Feind einfach zusammen. Zu den Opfern dieser einseitigen Gewaltorgie zählt auch der einzige Überlebende im Farmhaus (und primäre Identifikationsfigur des Films) – der Afroamerikaner Ben: Seine Leiche wird mit einem Fleischerhacken auf einem Holzstoß gezerrt und mit den Zombies verbrannt – eine zutiefst verstörende Sequenz, die überdeutlich an die Praxis der Lynchmorde, den gewalttätigen Rassismus und die Riots in den amerikanischen Großstädten anspielt, aber auch an Aufnahmen aus Konzentrationslagern erinnert. Auf jeden Fall lässt das Ende des Films kaum einen Unterschied mehr zwischen Menschen und Zombies erkennen, so der Befund des Romero-Biographen Tony Williams:

„In *Night of the Living Dead*, the word becomes flesh in many ways. The supposedly civilised aspects of rational human communication become reduced to verbal aggressiveness. Oral cannibalism soon becomes physical cannibalism as represented by the onslaught of the zombies against the humans. As the film intimates, little difference exists between both species at the climax [...]. In this sense, the grand imagery reminiscent of concentration camp footage the appears in the concluding scenes [...] is not accidental.“⁹

Dieses gesellschaftliche und soziale Auseinanderbrechen, die reaktionäre Gewalt seitens der Autoritäten sowie die pessimistische Zivilisationskritik stellen auch die Hauptmotive von *The Crazies* dar: In der Nähe der Kleinstadt Evans City in Pennsylvania ist ein Militärflugzeug abgestürzt, das den Kampfstoff „Trixie“ an Bord hatte. Über das Grundwasser eingedrungen, lässt der „bug“ die Menschen langsam verrückt werden: Erste Anzeichen sind unkontrolliertes Kichern, gefolgt von Wahnsinn und Tod. Um den Vorfall geheim zu halten und zu retten was zu retten ist, wird die Stadt unter Kriegsrecht gestellt. Doch dieser hektische Eindämmungsversuche funktioniert nicht: Die gut bewaffnete Landbevölkerung führt alsbald eine Guerillakrieg gegen die Soldaten, während diese unterschiedslos zurückschlägt. Das Geschehen gleicht dem Vietnamkrieg oder anderen historischen Situationen, in denen Bürger ihre verfassungsmäßig garantierten Rechte verloren haben, betont Williams:

„Evans City inhabitants suddenly find themselves stripped of their supposedly democratic rights under the American constitution and placed in the same position as patriotic Japanese-Americans during World War Two who were rounded up and placed in relocation camps. [...] Romero’s film operates as a bleakly ironic inverse allegory of American involvement in Vietnam with Americans playing the roles of the occupier and occupied, soldier and civilian, exploiter and exploited. [...] The presence of

⁹ Tony Williams, *The Cinema of George Romero. Knight of the Living Dead*, London 2003, 31.
Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz.

individual chaos results in in the institution of brutal repression and violence approved by government machinery intent on keeping order and showing little interest in investigating (and remedying) the actual causes. Little difference exist between military activities home and abroad.¹⁰

Gleichzeitig scheitern alle Versuche von Wissenschaftlern, rechtzeitig ein Gegenmittel zu gewinnen vor allem aufgrund einer Mischung aus unklarer Zuständigkeit, bürokratischen Rivalitäten und einem allgemeinen Chaos, das alle Aspekte der Gegenreaktion prägt und lähmt. Die einseitig auf Gewalt und Zwang fokussierte militärische Offensive jedenfalls führt ins Leere: Weil die Quarantänezone nicht hält und eine kontinentale Panepedemie immer wahrscheinlicher wird, meldet der verzweifelte Kommandant: „You must get the President on the phone! We have got to get a nuclear weapon over that town!“ Der Präsident gibt dann auch einem über der Stadt kreisenden Bomber den Einsatzbefehl. Zuvor wird der befehlshabende Colonel Peckham (Lloyd Hollar) noch rasch evakuiert, um an anderen Brennpunkten die Gegenmaßnahmen zu leiten.

Auch hier sind „Gesunde“ und Psychopathen längst ununterscheidbar geworden: *The Crazies* zeigt das beklemmende Bild eines militarisierten Systems, das aus dem Ruder gelaufen ist. Repression und Willkür wird manifest und richtet sich gegen die Allgemeinheit. Und unter dem Einfluss des Virus mündet auch die ambivalente Überlebensstrategie der Zivilisten in Paranoia und Gewalt: Ein überbeschützender Vater will auf einmal die Tochter vergewaltigen, ein anderer massakriert unbewaffnete Soldaten und wendet sich gegen seine Freunde. Das Virus lässt Ehepartner aufeinanderprallen, ein kleiner blonder Junge will seine Schwester in einen Hinterhalt locken. Es überlebt nur ein einziges Mitglied der primären Bezugsgruppe – offensichtlich immun gegen die Seuche, gibt er sich jedoch nicht als „gesund“ zu erkennen. Und das Militär verschwendet keinen Gedanken daran, nach einer solchen Möglichkeit überhaupt zu suchen.

Folgende zentrale Motive aus Romeros Filmen finden sich in *Cloverfield*, *Right At Your Door* und *28 Weeks Later* wieder:

- **Das System ist in der Krise überfordert; Chaos und Hilflosigkeit münden in Gewalt.** Von den staatlichen Organen geht mindestens soviel Bedrohung aus, wie von einer drohenden ‚Apokalypse‘. An Stelle von Eindeutigkeit herrscht orientierungslose Ambivalenz: Rettung ist nicht zu erwarten, selbst einfache Schuldzuweisungen funktionieren nicht.
- **Am schlimmsten wütet der zwischenmenschliche „Horror“:** Soziale Bindungen lösen sich auf, der eigene Partner kann zur potentiellen Gefahr werden. Gemäß Hobbes’

¹⁰ Ebenda, 60 ff.

Diktum „Der Mensch dem Menschen Wolf“ bricht Überlebenskampf eine dünne Decke von Zivilisation auf, macht eine darunter liegende Barbarei sichtbar. Kleine, stille Triumphe der Menschlichkeit auf individueller Ebene können einen grundsätzlichen Pessimismus nicht relativieren.

So wie *Night of the Living Dead* und *The Crazies* die Auflösung gesellschaftlicher Strukturen und eine allgegenwärtige Gewalt in den USA beanstandeten, rekurren die zeitgenössischen Filme auf den „Horror“ unserer Zeit: Terrorismus (*Right at Your Door*), urbane Zerstörung nach dem Muster 9/11 (*Cloverfield*) und eine oft beschworene Gefahr katastrophaler Panepidemien (*28 Weeks Later*).

Cloverfield spielt bewusst und ungeniert mit ‚Schreckensbildern‘ des 11. Septembers (weshalb ein Rezensent das Monster auch „al-Qaedazilla“ genannt hat).¹¹ In sich zusammenstürzende Hochhäuser, immense Staubwolken, Menschenmassen, die in Panik über die Brooklyn Bridge flüchten. Eine Szene im Feldhospital und Ärzte in Biowaffenschutzanzügen lassen wiederum die Erinnerung an den Antrax-Terror wieder aufleben, genauso wie der Ground Combat in Manhattan deutliche Reminiszenzen an Nachrichtenbilder an den Tag legt.¹² Aus Sicht des Regisseurs ist der Film ein Medium, aufgestaute Post 9/11-Ängste kathartisch auszuleben – beruhigt durch die distanzierende Tatsache, dass der alles zerstörende Angreifer eben eine Riesenechse und kein Terrorist ist:

“With *Cloverfield* we were trying to create a film that would be entertaining and, as a by-product of the subject matter, perhaps be a catharsis. We wanted to let people live through their wildest fears but be in a safe place where the enemy is the size of a skyscraper instead of some stateless, unseen cowardly terrorist.”¹³

Obgleich viele Rezensenten *Cloverfield* jede ernstgemeinte politische Intention absprechen, ist es kurzfristig, den Film lediglich als distanzierten Eskapismus zu lesen: Spektakuläre Bilder urbaner Zerstörung korrelierten stets mit ökonomischen und sozialen Zerfallserscheinungen und Identitätskrisen: In der *Godzilla*-Reihe verarbeitete Japan das Trauma Hiroshima und thematisierte die Folgen der Umweltzerstörung. Schon *King Kong* (1933) entstand während der großen Depression der 1930er Jahre. *Escape from New York* (1981) zeigte Manhattan als abgeriegelte Strafkolonie – zu einem Zeitpunkt, als die USA noch unter den Auswirkungen der Wirtschaftskrise der 1970er Jahre zu tragen hatten. Roland Emmerichs *Godzilla* (1998) – mitten in den selbstzufriedenen 1990er Jahren – war dagegen eher unernstes Spektakel, genauso wie der Vorgänger *Independence Day* (1995). Wurden in diesen Filmen passender Weise vor allem Landmarks vernichtet, trifft es in *Cloverfield* weniger bekannte Gebäude wie das Woolworth

¹¹ Nathan Lee, Douchebags, Run for your lives!, in: The Village Voice, 17. 1. 2008.

¹² Manohla Dragis, We're all gonna die! Grab your video camera, in: The New York Times, 18. 1. 2008.

¹³ Cloverfield Production Notes, <online unter: <http://abramsproject.blogspot.com/2008/01/cloverfield-production-notes.html>> (1. 10. 2008).

Building. Die Zerstörung der Freiheitsstatue indes ist ein äußerst effektives Schockelement, ganz im Unterschied zur betont unrealistischen Vaporisierung des Weißen Hauses durch Aliens noch 1995.¹⁴

Während in *Cloverfield* anfänglich viel über einen Terroranschlag spekuliert wird, fällt in *Right at Your Door* das Reizwort „Terrorismus“ bezeichnenderweise zu keinem Zeitpunkt – laut Regisseur Gorak eine sehr bewusste Entscheidung, um so die nationale post 9/11-Psychologie auszuloten:

“I felt that after 9/11, as a country we ran off to far-away places to fight an elusive ghost. The real skirmish line was established on U.S. soil, and the last time that happened was during the Civil War. The harboring and even training of the people who carried out the attacks were done within our borders, a concept that I think was, at the time, very hard for us, as a nation, to swallow. But this is also why I felt no need during the narrative of *Right at Your Door* to have anyone mention the words ‘terror attack’ or ‘terrorism.’ We already have that idea well established in our collective conscious.”¹⁵

Von den Attentaten ist daher wenig bis gar nichts zu sehen – aber schon diese Szenen sind außerordentlich wirkungsvoll, wenn etwa schwarze Rauchwolken die entfernte Downtown mit toxischer Asche einhüllen und immer näher zu kommen scheinen. Von den Zuständen im Rest der Stadt werden bestenfalls Ahnungen laut – etwa wenn Lexi berichtet, „Tausende“ würden sich in Spitälern befinden.¹⁶ Sofern die Netze überhaupt funktionieren, verstärken ein paar Handy-Telefonate mit entfernt lebenden Verwandten das Gefühl der Isolation – da man sich im Rest des Landes offenbar keine Vorstellung vom Ausmaß der Katastrophe macht. Dafür erhalten alltägliche Dinge wie abgefülltes Wasser und vor Isolierband plötzlich einen Wert, der nicht ermessbar ist. Hinzu kommt die Durchschnittlichkeit von Brad und Lexi als Persönlichkeitstypen - keine besonderen Merkmale oder Fähigkeiten. Selbst ihr Bungalow ist einfach und liegt in einem eher unattraktiven Wohnviertel: Silver Lake. All diese Faktoren – die extrem enge Perspektive, der Mangel an Information über die Gesamtlage und der „Tunnelblick“ durch die Augen von zwei Menschen – erzeugen zusammen eine klaustrophobische Atmosphäre und die „Nähe“ der Handlung zur alltäglichen Lebenswelt macht sie noch schwerer verdaulich. *Right at Your Door* ist insofern eine ausgesprochen genaue Abbildung der schlimmsten Paranoia, die im Zeitalter des „neuen Terrorismus“ grassiert.

Aber auch das Versagen der US-Behörden angesichts der Hurricane-Katastrophe in New Orleans (2005) rasch Hilfe zu leisten schwingt atmosphärisch mit. Laut Gorak befand man sich gerade in der Post-Production des Films, als Katrina die Stadt verwüstete. Parallelen zwischen fiktivem Szenario und realem Geschehen waren ausgesprochen verstörend:

“We had already locked our picture and were in the process of color timing when Hurricane Katrina occurred. Having lived in New Orleans for several years, it hit me pretty hard. And when I heard on the

¹⁴ Richard Corliss, *The Blair Witch Reject*, in: *Time*, 16. 1. 2008.

¹⁵ *Right At Your Door* Production Notes, online unter:

<<http://www.lionsgatefilms.co.uk/publicity/filmspublicity.php?id=14>> (30. 9. 2008).

¹⁶ Xan Brooks, *Right At Your Door*, in: *The Guardian*, 8. 9. 2006.

news that 'Help is on the way...,' which is a line from our film, I thought 'Oh, God: this horrific, unprecedented and uncalled-for state of abandonment was merely fiction to me last week.'¹⁷

Aids, Ebola, SARS und die Vogelgrippe – Seuchen stehen wie keine andere Bedrohung für postmoderne Angst. *28 Weeks Later* spielt lustvoll mit schlimmsten Eventualfällen: Dass „Kranke“ und „Infizierte“ im „Notfall“ geopfert werden müssen, um das Überleben des Ganzen sicherzustellen, ist eine Denkweise, die bereits in Seuchen-Filmen wie *Outbreak* (1995) thematisiert wurde. Was bislang über mögliche Reaktionsszenarien bekannt geworden ist, legt nahe, dass es bei einem realen Ausbruch zweifellos zu drakonischen Maßnahmen käme, deren menschliche Kosten gar nicht abschätzbar sind. So wie es auch in der Vergangenheit der Fall war – etwa während der Pest in London (1666), als man bereits bei Verdacht auf Erkrankung die Bewohnerschaft für mehrere Wochen ihren Häusern einschloss. Wer nach einigen Wochen noch am Leben war, galt als nicht infiziert.

Der Rekurs von *28 Weeks Later* gilt darüber hinaus der US-Präsenz im Irak und dem groß angekündigte Unternehmen, die Demokratie in den Nahen Osten zu „verpflanzen“. „We hear the the words ‚rehabilitation‘ and ‚green zone‘, we immediately think of Iraq and rightly assume it to be ironic. After all, we ‚ve come to see a horror flick, not a film in praise of the last superpower bringing new hope to a shattered nation,“ meinte Philip French im „Observer.“ Dazu passt auch, dass das amerikanische Militär und vor allem der Kommandant, General Stone (Idris Elba) ambivalent porträtiert werden – auch ein Ausdruck für die Entfremdung in der „special relationship“ zwischen den USA und Großbritannien seit 2001.¹⁸ „District 1“ mit seinen überall sichtbaren Checkpoints und Überwachungskameras ist im Grunde eine einzige, riesige *Gated Community*, vergleichbar mit der realen „Green Zone“ Bagdads, wo amerikanische Diplomaten und irakischen Regierungsvertreter vor einer allgegenwärtigen Gewalt abgeschirmt werden. Doch die Sicherheit trügt: Die Kameras mögen alles aufzeichnen, verhindern lassen sich Taten nicht; auch drakonischste Maßnahmen können nicht verhindern, dass Infizierte ins Innere einbrechen. Das Versprechen absoluter Sicherheit erscheint als trügerisch wie fehlgeleitet – auch dies ein politischer Seitenhieb angesichts der flächendeckenden Dichte von CCTV-Kameras im ‚realen‘ London.¹⁹

Keine Rationalisierung, keine Information

Wie schon in Romeros Filmen gibt es auch in *Cloverfield*, *Right At Your Door* und *28 Weeks Later* keinerlei „Rettungsanker“: Beruhigende Rationalisierungen des Geschehens durch Wissenschaftler oder aufpeitschende Durchhalterhetorik politisch-militärischer Spitzen – Fixbestandteile des klassischen Katastrophenfilmgenres der 1950er Jahre und auch in den

¹⁷ Right at Your Door Production Notes, online unter:

<<http://www.lionsgatefilms.co.uk/publicity/filmspublicity.php?id=14>> (30. 9. 2008).

¹⁸ Philip French, *28 Weeks Later*, in: *The Observer*, 13. 5. 2007.

¹⁹ Stefan Höltgen, *Die Tage danach*, in: *Telepolis*, 31. 8. 2007.

Remakes von Roland Emmerich – sind völlig verschwunden. Und es findet sich von neuem der nagende Zweifel gegenüber offizieller Kommunikation: In *Right At Your Door* etwa sind keine Fernsehbilder zu sehen – der Radio ist der „Draht“ zur Außenwelt. Die erste Meldung lautet:

„We interrupt your regular programming for a KDHP emergency news brief. This is Neil Simmons reporting from KDHP's Pasadena studios. Multiple explosive devices were detonated simultaneously across downtown LA moments ago...“

Von diesem Augenblick an wechseln die Meldungen zwischen blanken Horror, Entsetzen hin zu Kundmachungen in einem aufgesetzten Beruhigungston, „Bullshit“ also, das die Verunsicherung nur noch mehr steigert. All diese Elemente – die Unsichtbarkeit der Katastrophe, der Mangel an Information und die Zweifel an der „offiziellen“ Version – „beflügel“ bewusst die Fantasie der Zuschauer, sich ein wahres Inferno vorzustellen, wie z.B. in dieser Sequenz:

ANNOUNCER: Kathy, Kathy are you there?

REPORTER: Neil, debris from a building is falling. Right now people are running through the streets, smoke is everywhere, people are [inaudible], Figueroa Street. Neil can you still hear me?

ANNOUNCER: This is of course an incredible --

REPORTER: Neil are you there? (sound of explosion) Another boom! There was another boom!²⁰

Die beklemmende Klaustrophobie von *Right At Your Door* findet eine Parallele in der Tunnelperspektive von Huds Kamera in *Cloverfield*: Hier gibt es keine „allwissende“ Perspektive von oben – der Zuschauer wird zur völligen Identifikation mit der limitierten Sichtweise des Protagonisten gezwungen bzw. seiner unzureichenden Kameraführung unterworfen, was abwechselnd Erwartungen, Ängste und auch Frustrationen anregt (so verpasst Hud manchmal das Monster oder wichtige Aktionen).²¹ Immer wieder filmt er TV-Schirme, um mehr Übersicht zu bekommen – ein mehr an Information bedeutet dies aber nicht. Erst im Angesicht des eigenen Todes kommt der Kameramann wirklich nahe an *Cloverfield* heran – für einen kurzen Augenblick. Sichtbarkeit ist also ein knappes Gut, weshalb der Horror dessen, was „off-frame“ unsichtbar bleibt, umso realer wirkt - wie Regisseur Reeves erläutert:

„There is something very scary about what you can't see. You are there with Hud, and there's no reverse angle showing you what he's not seeing. They don't have any more information than you do. Every moment becomes charged, because you know that, just off-frame, there might be something horrible happening. But you don't know what it is, because he hasn't turned the camera there yet. It becomes all about what your mind fills in.“²²

„Whatever it is, it's winning“: Gegengewalt führt ins Leere

Diese Filme zeichnen generell das Bild eines wild um sich schlagender Leviathans: So setzt man gegen die Ungetüme in *28 Weeks Later* alleine auf Gewalt, nach einer medizinischen Lösung wird

²⁰ Right at Your Door Production Notes, online unter:

<<http://www.lionsgatefilms.co.uk/publicity/filmspublicity.php?id=14>> (30. 9. 2008).

²¹ Michael Althen, Bring mir den Kopf der Freiheitsstatue, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1. 2. 2008.

²² Cloverfield Production Notes, <online unter: <http://abramsproject.blogspot.com/2008/01/cloverfield-production-notes.html>> (1. 10. 2008).

erst gar nicht mehr ausreichend gesucht: Dabei könnte in dem Blut einer aufgefundenen Frau, die nicht infiziert ist, gerade der Schlüssel zur Heilung der Krankheit sein. Der befehlshabende General gibt lieber den Befehl sie zu töten – um ganz sicher zu gehen.

Auch in *Cloverfield* ist die einzig sichtbare Reaktion des Systems rein militärisch: Im chaotischen, verzweifelten Straßenkampf gegen das Monster und die angriffslustigen Parasiten erscheinen die Soldaten auf verlorenen Posten: MG-Salven, Panzerbeschuss und Bombardements durch ein Stealth-Kampflugzeug – Cloverfields Wut wird durch diese „Nadelstiche“ nur gesteigert. „Whatever it is, it’s winning“ lautet der bedrückende Kommentars eines Sergeants Selbst das Hammer Down Protocol – ein Flächenbombardement Manhattans – dürfte seine strategische Intention verfehlt haben: Eine kurze Stimmenaufzeichnung auf dem Videoband nach den Credits legt nahe, dass sich Cloverfield gegen das US-Arsenal resistent gezeigt hat: „It’s still alive“.

Härte und Indifferenz der *forces of law and order* drücken sich auch über deren „unmenschlichen“ Look aus – in *Right At Your Door* tragen die Soldaten Gasmasken und Schutzanzüge, die sie wie Aliens erscheinen lassen (wie schon zuvor in *The Crazies*). Überhaupt sind Militär und Polizei in allen ausgewählten Filmen ausgesprochen dunkel und einschüchternd gezeichnet: Es handelt sich um „kalte“ Profis, bis an die Zähne bewaffnet, in fast aggressiv zur Schau getragenen Gegensatz zum Zivilen. Aber Patriotismus oder Befehlsgehorsam sind primär Selbstschutz – diese Männer versehen ihren Dienst nicht mehr, weil es ihre Pflicht ist, sondern weil auf der Seite der „Schwachen“ zu stehen keine Alternative sein kann.

„Forget about the world and hang on to those people you love the most“

Wie schon in *Night of the Living Dead* und *The Crazies* muss der Zuschauer feststellen, dass selbst die Kleingruppe im allgemeinen Chaos keine Sicherheit bietet: Dass es ausgerechnet die Wiederzusammenführung einer auseinander gerissenen Familie ist, die zum Trigger eines erneuten „rage“-Ausbruchs wird, stellt die „dunkelste“ Pointe in *28 Weeks Later* dar.²³ Die beiden Soldaten, die sich der Kinder annehmen, sind kein Ersatz als „regenerating couple“, sondern sie opfern sich, ehe sich die Kinder noch einmal ihrem zum reißerischen Ungeheuer verkommenen Vater stellen müssen: Am Ende dieser alptraumhaften Konfrontation ist Don endlich tot und Tommy, den er gebissen hat, bleibt wie seine Mutter ohne Symptome. Die Möglichkeit eines rettenden Gegenmittels zeichnet sich ab, doch der Flug nach Frankreich scheint dennoch in einer Katastrophe geendet zu haben: Nur ein Wrack ist zu sehen und zerrissene Funksprüche dringen aus dem Mikrofon, mehr Information zum Schicksal der Kinder gibt es nicht. Möglicherweise haben sie das Virus sogar auf den Kontinent eingeschleppt.

²³ Stefan Höltgen, Die Tage danach, in: Telepolis, 31. 8. 2007.

Cloverfield postuliert als Gegenentwurf zum Zerfall des Gemeinwesens die Solidarität der Kleingruppe und die Rückbesinnung des Individuums auf Mitmenschen, die ihm wirklich wichtig sind – alles Übrige ist bedeutungslos. Aber die Rettungsaktion wird zum Himmelfahrtskommando, das nach und nach Opfer fordert. Viele Weg-Entscheidungen münden ins Desaster: Der U-Bahnschacht wird zur Todesfalle und die schutzbietende Brücke im Central Park wird von Bomben zerstört. Die finale Wiederausführung der Liebenden ist ein letzter, wenn dann auch zuletzt kurzer ‚menschlicher Triumph‘ im Angesicht allgemeiner Hoffnungslosigkeit.

In *Right At Your Door* herrscht dann Ausnahmezustand gerade zwischenmenschlich. Die beiden Protagonisten sind zu den denkbar ‚elementarsten Entscheidungen‘ gezwungen: Was zählt mehr – Liebe oder das eigene Überleben? Hilfst Du dem Nächsten oder Dir selbst? In Zuge dessen lernt man sich hier selbst erst wirklich „kennen“, soll so begreifen können, zu welchen Taten man „fähig“ ist.

Realistischer Look

Ein verbindendes Element besteht auch im betont realistischen Look: *Night of the Living Dead* wirkte 1968 vor allem deswegen so verstörend, weil es im Stile von Newsreel gehalten war und viele Sequenzen an Nachrichtenmeldungen vom südostasiatischen Kriegsschauplatz oder den brennenden Ghettos Amerikas erinnerten. Zu diesem cinema verite-Stil passte auch, dass nur zwei Mitglieder des Cast einigermaßen professionelle Schauspieler waren. Nicht viel anders ging es am Set von *The Crazies* zu: Die Einwohnerschaft des real existierenden Evans City sollen mit großer Begeisterung die Komparsen gestellt haben, während die lokale Feuerwehr für die pyrotechnischen Effekte verantwortlich zeichnete. Genau diese Verankerung eines fantastischen Horrors in der US-amerikanischen Realität verleiht Romeros Filmen eine „unahngenehme“ Unmittelbarkeit. Kai Mihm hat dazu in „epd Film“ festgehalten:

„Wenn man trotz der häufig übernatürlichen Geschehnisse stets das Gefühl hat, dass Romero sich in seinen Filmen einen klaren Blick auf die reale Welt bewahrt, liegt das nicht zuletzt an einer Inszenierung, die zwischen extremer Stilisierung und einem dokumentarischen Gestus changiert – eine Mischung, die vor allem den Zombie-Filmen eine eigenartige, lyrische Qualität gibt“.²⁴

Dieser authentische Anspruch – das Grauen ohne Distanzierung und realistisch an den Zuschauer heranzurücken – motiviert auch die Macher von *Cloverfield*, *Right At Your Door* und *28 Days Later*. So sind die Attacken bei *28 Days* fast körperlich spürbare Angriffe auf die ‚Nerven‘ der Zuschauer. Eine völlig enthemmte, rasend schnelle und wutschnaubende Gewaltekstase, deren schockierende Optik von einem „klirrenden“ Soundtrack noch gesteigert wird. Dass sich die wutschnaubenden Bestien im Gegensatz zu den „klassischen“ Zombiefilmen Romeros fast

²⁴ Kai Mihm, Totgesagte leben länger, in: epd Film, Nr. 8/05, online unter: <http://www.epd.de/epdfilm_neu/themen_36162.php> (31. 10. 2008).
Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz.

übermenschlich schnell bewegen, liegt auch daran, dass es sich bei den Darstellern um Athleten handelt. Gedreht wurde in den frühen Morgenstunden an „realen“ Schauplätzen in London – der menschenleere Anblick der durch die Seuche völlig entvölkerten Millionenstadt ist besonders beeindruckend. Wo ansonsten pausenloses geschäftiges Treiben herrscht, herrscht völlige Stille, die Straßen und Plätze sind leer und von Müll übersät.

Das zwei Millionen Dollar-Budget macht *Right At Your Door* zu einer fast „intimen“ Erfahrung, denn der Zuschauer bleibt an einem Ort gefangen – im Westen von Los Angeles mit Blick auf Downtown. Der Film entstand dann auch vor Ort, mit viel Rücksichtnahme auf Geographie und spezifische Kultur von L.A., wie Gorak betont:

„We wanted *Right At Your Door* to have a very Los Angeles feel and having worked on many films here in LA, I knew that I wanted to place the characters' neighborhood on a hillside with a view of Downtown. With the house being almost like a character in the film, we searched for much longer than anyone expected we would in order to land the perfect location.”

Gefilmt wurde *Right At Your Door* auf Super 16 mm – auch hier eine sehr bewusste Entscheidung, um dem Film eine raue, lebendige Textur zu geben, wozu die verwackelte Kameraführung als Stilelement gehörte: „We wanted the movie to flow organically and unravel. We shot the film hand-held 95% of the time. We wanted it to feel as if the story was running ahead of not only the audience but also ahead of the film crew.”²⁵

Und der bereits erwähnte, extrem eingeschränkte Blick in *Cloverfield* ist überhaupt das Schlüsselement des realistischen Look eines Films, der sonst kaum glaubwürdig sein könnte: „We asked ourselves, 'What does it look like when people are videotaping a spontaneous, horrific event?'“, so Produzent Abrams und Regisseur Matt Reeves ergänzte:

„It was an incredible readjustment, because, in trying to create the illusion of only one camera, you were working without the usual cinematic tools. So there's no big wide shot, no reverse shot to show the other person watching and listening. Everything you see and know comes from Hud's camera and his point of view.”²⁶

Diese Form der Vermittlung verweist schließlich auf einen populären Trend hin zu digitaler Fotografie und Film: Jede/r kann heute Amateurfilmer, Selbstdarsteller und Bildproduzent sein, vorbei an den traditionellen oder „professionellen“ Kanälen. Sind doch Informationskanäle wie „Youtube“ und Videoblogs vor allem bei jungem Publikum hoch im Kurs – auch, weil es dort Bilder zu sehen gibt, die man im Fernsehen niemals zu Gesicht bekommen würde. Und in einer Zeit, in der alltägliche Gewalt in traditionellen Medien wegen Übersättigung mit Public Relations oft nicht mehr vorkommt, bricht sich das „Verdrängte“ eben so Bahn.

3. Zusammenfassung

²⁵ Right at Your Door Production Notes, online unter:

<<http://www.lionsgatefilms.co.uk/publicity/filmspublicity.php?id=14>> (30. 9. 2008).

²⁶ Cloverfield Production Notes, <online unter: <http://abramsproject.blogspot.com/2008/01/cloverfield-production-notes.html>> (1. 10. 2008).

Das Kino ist ein besonders aufschlussreicher Ort der Reflexion, gerade wenn es um Ängste vor Katastrophe, Zerfall und Tod geht. Terrorismus, Seuchen, nukleare Proliferation und transnationale Kriminalität haben als „neue Gefahren“ seit Ende der Blockkonfrontation im Kalten Krieg weite Niederschlag im Kino gefunden. Man malte sich Ursachen und Folgen bzw. Bewältigungsstrategien aus. *Night of the Living Dead* und *The Crazies* zeigen, dass es einen Zusammenhang zwischen einer „brutalen“ Populärkultur und einem brutalen Zeitkontext gibt: Während Romero auf den Rassismus, den ungelösten Bürgerrechtskonflikt und Vietnam rekurrierte, verweist die gegenwärtige filmische Konjunktur von Horror, Apokalypse und Gewalt auf den Irakkrieg, die sozialen Verwerfungen der Finanzmärkte, Endzeitstimmung des liberalen Kapitalismus - ebenso wie auf postmoderne Problemlagen wie Migration, Umweltzerstörung, knappe Ressourcen.

Cloverfield, *Right At Your Door* und *28 Weeks Later* behandeln ein grundlegendes Zeitthema – das der Entfremdung. Im Zeitalter des Neoliberalismus – mit seiner Betonung individuellen Erfolgs wie quasi-sozialdarwinistischen Konkurrenzdenkens – glaubt keiner mehr an das Überleben von Solidarität angesichts einer Katastrophe – die dargestellten Gesellschaften zerfallen im Augenblick der Krise, selbst jene, denen man sich am nächsten meint, können sich plötzlich als indifferent oder auf das eigene Überleben fixiert erwiesen. Diese schonungslose Darstellung menschlicher Abgründe bildet aber nicht die Hauptstoßrichtung der Kritik: diese zielt vielmehr nach ‚oben‘. *Cloverfield*, *Right At Your Door* und *28 Weeks Later* zeigen das System im Zustande äußerster Verwirrung, unfähig ‚rational zu handeln‘. Das „Öffentliche“ und das Gemeinsame werden im Ausnahmezustand gerade zerstört, genau wie die Beziehungen von Menschen untereinander. Wer seine letzten Hoffnungen darin gesetzt hat, dass der Souverän noch Ordnung schaffen könnte, wird hier schnell eines Besseren belehrt: In vielerlei Hinsicht sind es Handlungen der Staatsorgane, die alles noch schlimmer machen und die Katastrophe erst vollenden. Was vom Staat noch übrig ist, lässt auf Apparate schließen, die emotionslos, zynisch und abgehärtet sind – die einzige Funktion, die noch erfüllt wird, ist die Sicherstellung des eigenen Fortbestands bzw. Schutzfunktionen für Privilegierte.

Die Bilder vom Ausnahmezustand im aktuellen Kino illustrieren auf eindruckliche Weise das gegenwärtig herrschende Zeitgefühl von Unsicherheit und Paranoia, warnen andererseits davor, die Lösung in gewaltfixierten Überreaktionen zu suchen. Die besprochenen Filme versuchen aber vielleicht auch eine ‚Botschaft‘ zu vermitteln: Ein Ausschließen und Aussperren von ‚Unerwünschten‘, zynische Ignoranz gegenüber drückenden Problemen ‚draußen‘ ist nicht länger möglich. Früher weit entfernte Problemlagen sind endgültig ‚zu Hause‘ angekommen. Alle sind nun von Terrorismus, Seuchen, Migration und Umweltzerstörung betroffen, gewissermaßen darin eingeschlossen - gibt es dabei eine gemeinsame ‚Verantwortung‘? Gilt es zu verhindern, dass Alpträume real werden? Wie wird dies geschehen?

4. Literatur

Monographien

Ben Hervey, *Night of the Living Dead*, London 2008

Tony Williams, *The Cinema of George Romero. Knight of the Living Dead*, London 2003.

Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften:

Michael Althen, Bring mir den Kopf der Freiheitsstatue, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1. 2. 2008.

John Anderson, Cloverfield's Monster also behind the lens, in: *The Washington Post*, 18. 1. 2008.

Peter Bradshaw, 28 Weeks Later, in: *The Guardian*, 11. 5. 2007.

Xan Brooks, Right At Your Door, in: *The Guardian*, 8. 9. 2006.

Richard Corliss, The Blair Witch Reject, in: *Time*, 16. 1. 2008.

Manohla Dragis, We're all gonna die! Grab your video camera, in: *The New York Times*, 18. 1. 2008.

Philip French, 28 Weeks Later, in: *The Observer*, 13. 5. 2007.

Neil Genzlinger, Terror and Duct Tape, in: *The New York Times*, 24. 8. 2007.

Nathan Lee, Douchebags, Run for your lives!, in: *The Village Voice*, 17. 1. 2008.

Todd McCharty, Right at Your Door, in: *Variety*, 24. 1. 2006.

Kai Mihm, Totgesagte leben länger, in: *epd Film*, Nr. 8/05, online unter: http://www.epd.de/epdfilm_neu/themen_36162.php (31. 10. 2008).

Internet:

Stefan Höltgen, Die Tage danach, in: *Telepolis*, 31. 8. 2007, online unter:

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/25/25898/1.html> (2. 9. 2007).

Rüdiger Suchsland, Sympathie mit dem Monster, in: *Telepolis*, 4. 2. 2008, online unter:

<http://www.heise.de/tp/r4/artikel/27/27194/1.html> (5. 2. 2008)

Right At Your Door Production Notes, online unter:

<http://www.lionsgatefilms.co.uk/publicity/filmspublicity.php?id=14> (30. 9. 2008).

Cloverfield Production Notes, <online unter: <http://abramsproject.blogspot.com/2008/01/cloverfield-production-notes.html>> (1. 10. 2008).

Zum Autor:

Dr. Thomas Riegler (geb. 1977) ist selbstständiger Historiker und Publizist in Wien. Die Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Tätigkeit liegen im Bereich Terrorismusforschung, Cultural Studies und Stadtforschung.

Kontakt: rieglerthomas@hotmail.com