

3. Tropen, Mythen, Narrative

Einleitung

TROPEN, MYTHEN, NARRATIVE widmet sich aus erzähltheoretischer Perspektive den Zusammenhängen von Wissen und Erzählen, die sich in Bezug auf die Zombie-Figur in wissenschaftlichen und literarischen Texten zeigen. Das Kapitel untersucht wiederkehrende Handlungsschemata, wie sie heute vor allem durch apokalyptische Zombie-Filme des Hollywood-Kinos bekannt sind. Die Untersuchung zeigt, dass diese wiederkehrenden narrativen Strukturen im Laufe der Geschichte der Figur zwischen schriftlichen Texten und mündlichen Erzähltraditionen zirkulierten und so zu besonders einprägsamen Narrativen etabliert werden konnten, während andere, weniger oft wiederkehrende Narrative in Vergessenheit gerieten. Das Kapitel begibt sich auf die Suche nach den Spuren dieser »rekursiven Vergangenheit«¹ in Texten, die während bzw. nach der US-Okkupation Haitis publiziert wurden und situiert diese im Kontext zeitgenössischer anthropologischer Forschungen und künstlerischer Strömungen. Dadurch wird deutlich, wie wiederkehrende Erzählstrukturen in Europa, in den USA und in Haiti transnationale Diskurse maßgeblich prägen.

Während die Anthropolog*innen Zora Neale Hurston oder Alfred Métraux »haitianische Folklore« zu einem Zeitpunkt der neuerlichen Kriminalisierung des Vodou durch die katholische Kirche, US-Marines und später den haitianischen Staat zum Objekt der Anthropologie machten und im Zuge dessen auch die Untoten thematisierten, trug der Text des Sensationsjournalisten William Seabrook, *The Magic Island*, durch pseudo-anthropologische Verfahren zur einseitigen Wahrnehmung des Zombie als Besonderheit Haitis bei, die im Hollywood-Film und darüber hinaus Karriere machen sollte. Das Kapitel fragt abschließend nach epistemologischen Implikationen der Zombie-Figur, wenn diese nicht als Figur einer individualisierten lokalen Folklore begriffen wird, sondern in Zusammenhang mit auch in Europa gängigen Narrativen wie dem Teufelspakt, als »kollektive Äußerung« und als Teil einer »atlantischen Moderne«.

1 Stoler, *Duress*, S. 25.

Von Zombies erzählen

Erzählen ist, wie in der Forschung argumentiert wurde, eine menschliche Grundkonstante, deren Bedeutung sich nicht auf den Bereich der Literatur beschränken lässt. Es stellt in der Ordnung von Wissenssystemen ein grundlegendes Element dar und wurde deshalb in den letzten Jahrzehnten auch außerhalb der Literaturwissenschaft, etwa in der Wissenschaftsgeschichte, beleuchtet. Erzählen wurde dabei als eine Form der Intervention in Wissenssysteme in den Blick genommen, die das Bezeichnete nicht nur abbildet, sondern in einer »epistemologischen Rückkopplung« zum Teil erst hervorbringt.²

Eine Betrachtung der Zombie-Figur aus erzähltheoretischer Perspektive zeigt, dass diese nicht nur auf inhaltlicher Ebene von ihrer Wiederkehr lebt. Auch bestimmte Erzählstrukturen und -elemente kehren immer wieder, tauchen in leicht abgewandelter Form als Teile einer »rekursiven Vergangenheit« im Sinne Ann Laura Stolorz wieder auf und verhandeln so immer aufs Neue unterschiedliche Wissensordnungen.³ In den letzten Jahrzehnten zeigte sich dies an narrativen Konstellationen in der apokalyptischen Variante des Hollywood-Films, in der verschiedene Gruppen gegeneinander ausgespielt wurden (»wir« gegen »die Zombies«). Die Zombie-Figur ist in diesen Fällen Platzhalter für andere als Bedrohung eingestufte gesellschaftliche Gruppen und dient im Bereich des gesellschaftlich Imaginären der Einübung in die reale Abschottung.⁴ Die Figur weist folglich immer über sich hinaus, ist – ihrem charakteristischen Auftreten entsprechend – Hülle des Vergangenen in neuer Form.

Die Wiederkehr narrativer Strukturen ist allerdings für die Zombie-Figur nicht erst seit ihrem Auftritt im Hollywood-Film von Bedeutung. Sie prägt die gesamte Geschichte der Figur und zwar sowohl in jenen Bereichen, in denen die Bedeutung des Narrativen offensichtlich ist, wie der Literatur oder des Films, als auch in anderen Feldern, die auf den ersten Blick weder dem Erzählen noch den Untoten eine große Bedeutung beimessen, wie unterschiedliche Wissenschaften von der Anthropologie bis zur Medizin.

Dabei sind Aktualisierung und weitere Transformation nicht nur für einzelne narrative Versatzstücke von Belang. Sie betreffen über einzelne Elemente hinaus

2 Koschorke, Albrecht (2010): »Wissen und Erzählen«, in: *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissenschaftsgeschichte* 6, S. 89-102, hier S. 89f. sowie Koschorke, Albrecht (2012): *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 22f.

3 Stolorz, Duress, S. 25.

4 Vgl. dazu den exzellenten Artikel von Gerry Canavan: Canavan, Gerry (2010): »We are The Walking Dead: Race, Time and Survival in Zombie Narrative«, in: *Extrapolation* 51: 3, S. 431-453.

auch umfassendere Handlungsstrukturen.⁵ Wiederkehrende Handlungsstrukturen, die sich etwa um die zombifizierte Braut oder die versklavten, arbeitenden Zombies drehen, sind von Forscher*innen unterschiedlicher Disziplinen in der Vergangenheit auf verschiedene Art und Weise erklärt worden: So sprach etwa Alfred Métraux von einem für »diese Art von Anekdoten typischen Schema« und griff, wie auch andere Anthropolog*innen zuvor, zur Erklärung auf die Mythenforschung zurück.⁶ Aus der Sicht einer kulturwissenschaftlichen Erzähltheorie greift dieser Erklärungsansatz jedoch zu kurz, denn Narrative, die nicht auf eine Kultur beschränkt sind, werden dadurch auf Anekdoten – die ja aus erzähltheoretischer Sicht einen Bericht aus dem Leben eines Individuums darstellen – und damit zu einer lokalen, individuellen und ethnisierten ›Folklore‹ reduziert. Einen anderen Ansatz lieferte Lizabeth Paravisini-Gebert: Sie sprach im Zusammenhang mit frühen Zombie-Figuren von »master-narratives« und übertrug damit einen Begriff, der sich in Anlehnung an François Lyotard in den Geschichtswissenschaften durchgesetzt hat, auf andere Bereiche.⁷ Doch auch dieser Ansatz scheint nicht präzise genug, da der Referenzbereich damit auf eine historische Dimension beschränkt wird. Zuletzt hat Jennifer Rutherford die Figur des Zombie als »meta-trope« beschrieben, die verschiedene, einander widersprechende Signifikate bezeichnen kann.⁸ Doch auch wenn die Figur vor allem in audiovisuellen Repräsentationen im Anschluss an den Hollywood-Film seit den 1970er Jahren zweifelsohne als »meta-trope« eingesetzt wurde, kann dieser Ansatz wiederkehrende Erzählstrukturen und Handlungsschemata nicht erfassen.

Mehr noch als der Rückgriff auf rhetorische Figuren wie die Metapher oder Genres wie die Anekdote scheint deshalb der Begriff des Narrativs angebracht, da er eine Dimension bezeichnet, die über die individuelle Ebene des Erzählens hinausgeht. Albrecht Koschorke versteht Narrative als Erzählformen, die über literarische Genres hinaus auftreten und auf kulturell besonders einflussreichen Schemata beruhen. Sie liefern in Form eines »Erzählformulars« eine wiederkehrende Grundstruktur, die von Erzähler*innen individuell »ausgefüllt« werden kann. Narrative besitzen also zugleich eine gewisse Stabilität, aber auch Flexibilität, um den individuellen Ansprüchen der erzählenden Person und ihrem Publikum gerecht

-
- 5 Die Wiederkehr ähnlicher Plotelemente ist im Übrigen auch für im 19. Jahrhundert publizierte Texte europäischer Autor*innen zur Thematik des Vodou kennzeichnend. Vgl. dazu Clorméus, *Le vodou haïtien*, S. 16.
 - 6 Vgl. Métraux, Alfred (1977 [1958]): *Le vaudou haïtien*, Paris: Gallimard, S. 252. Dazu beispielsweise Degoul, *Du passé faisons table d'hôte*, S. 256f. sowie Hurbon, *Le barbare imaginaire*, S. 208f.
 - 7 Paravisini-Gebert, Lizabeth (1997): »Women Possessed: Eroticism and Exoticism in the Representation of Woman as Zombie«, in: Fernández Olmos, Margarite, Paravisini-Gebert, Lizabeth (Hg.): *Sacred Possessions: Vodou, Santería, Obeah and the Caribbean*, New Brunswick: Rutgers University Press, S. 37-58, hier S. 42.
 - 8 Rutherford, *Zombies*, S. 23.

zu werden. Daraus ergibt sich auch ihr generalisierender, aber doch dynamisch-prozessualer Charakter: »In Gestalt von Narrativen kann sich ursprünglich frei Erfundenes im kollektiven Bewusstsein sedimentieren und zu einer harten sozialen Tatsache werden [...].«⁹

In einem historisch gewachsenen, rhizomartigen Archiv der Untoten sind es diese besonders häufig wiederauftauchenden Strukturen, die – analog zur unendlichen Rückkehr der Figur auf Plotebene – auch das kulturelle Erinnern und Vergessen formen. Denn die Konjunkturen der Wiederkehr von strukturell ähnlichen Erzählmustern garantieren eine Verankerung im kulturellen Gedächtnis, die andere, weniger einflussreiche Erzählungen in Vergessenheit geraten lassen. Bevor in einem nächsten Schritt diese vergessenen Erzähl- und Wissensformen des Zombie untersucht werden, gilt die Aufmerksamkeit des folgenden Kapitels den wiederkehrenden und deshalb besonders einprägsamen Strukturen, die sich im Wirkungsbereich der Zombie-Figur in wissenschaftlichen und literarischen Texten im Austausch mit mündlichen Erzähltraditionen ausmachen lassen.

Besonders augenscheinlich sind dabei die Wechselwirkungen zwischen literarisch-pseudo-ethnografischen und anthropologischen Texten, die während bzw. im Anschluss an die US-Okkupation Haitis publiziert wurden. In diesem Kontext geriet die Zombie-Figur vermehrt in den Fokus der internationalen Aufmerksamkeit und wurde Teil eines literarisch-wissenschaftlichen Repertoires, in dessen Zentrum zum Teil auch die Aufwertung afro-karibischer Kulturen und anti-rassistische Herangehensweisen standen. Bedingt durch die haitianische Geschichte und die kontinuierliche Stigmatisierung des Landes, aber auch die politischen Ereignisse im Zuge der Okkupation, wurde der »Ausnahmefall«¹⁰ Haiti zu einer Legitimation für anthropologische Forschung in diese Richtung. Gleichzeitig wurde die Persistenz von Zombie-Narrativen auch als – während der Okkupation höchst

9 Koschorke, *Wahrheit und Erfindung*, Fischer S. 24 sowie S. 18f. Ein Schema folgt bestimmten Abfolgen und Erwartungen, wobei sich die einzelnen Elemente eines Plotschemas aufeinander beziehen und gleichzeitig eine episodische Einheit bilden. Durch den flexiblen Charakter von Schemata können einzelne Elemente ausgetauscht werden, solange sie die Einheit des Schemas nicht in Frage stellen. Ebd., S. 30f. Narrative sind in diesem Sinn von Erzählungen im gattungstheoretischen Sinn zu unterscheiden. Vgl. dazu sowie allgemein zum Narrativbegriff auch: Ächtler, Norman (2014): »Was ist ein Narrativ? Begriffsgeschichtliche Überlegungen anlässlich der aktuellen Europa-Debatte«, in: *KulturPoetik* 14: 2, S. 244-268, hier S. 247. Narrative werden im Folgenden als Teile oder Bausteine von umfassenderen Diskursen verstanden.

10 Vgl. ausgehend von diesem Begriff Michel-Rolph Trouillots den Band *The Haiti Exception*: Benedicty-Kokken, Alessandra; Glover, Kaiama; Schuller, Mark; Picard Byron, Jhon (2016) (Hg.): *The Haiti Exception. Anthropology and the Predicament of Narrative*, Liverpool: Liverpool University Press.

opportuner – Beweis für die ›Rückständigkeit‹ des Landes herangezogen. Der kontinuierliche Rückgriff auf Zombie-Narrative in fiktionalen und wissenschaftlichen Texten kann folglich als Teil einer »anthropological imagination«¹¹ betrachtet werden, also als Teil einer Assemblage aus Repräsentationen und Praktiken der Anthropologie. Diese bestimmte jedoch auch über die wissenschaftliche Disziplin hinaus den Erfolg der Figur im Hollywood-Film maßgeblich mit und schöpfte aus einem Erzählreservoir, dessen Residuen auch in aktuellen Zombie-Narrativen auszumaachen sind.

Untote Arbeit als pseudo-ethnografisches Narrativ: Seabrooks *The Magic Island*, New York-Port-au-Prince, 1929

The Magic Island, William Seabrooks 1929 veröffentlichter Bestseller, ist dafür in vielerlei Hinsicht paradigmatisch.¹² Seabrooks auch heute noch besonders häufig zitierter Text war bereits zum Zeitpunkt des Erscheinens äußerst erfolgreich, wie die kurz nach der Veröffentlichung des englischsprachigen Textes publizierten Übersetzungen bezeugen.¹³ Doch es war die filmische Adaption von *The Magic Island*, Victor Halperins *White Zombie* (1932), die der Zombie-Figur zu einem noch größeren Publikum verhalf und dabei auch in der Etablierung bestimmter Erzählstrukturen eine zentrale Rolle einnahm.

Seabrooks Text entstand nach einer Haiti-Reise des Sensationsjournalisten und hatte unter anderem die Partizipation des Autors an Vodou-Ritualen zum Thema. *The Magic Island* inszenierte dadurch eine Nähe zu dokumentarischen Genres und legte als pseudo-ethnografischer Text gleichzeitig eine Verbindung zu Methoden der Anthropologie nahe. In der Forschung wurde der Text deshalb am Übergang von der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts zur modernen Ethnografie verortet.¹⁴ Auch in anderer Hinsicht ist Seabrooks Text an einem solchen Übergang zu situieren: Er rückt abermals das Objekt der ›schwarzen Magie‹ in den Fokus und

11 Magloire, G erde; Yelvington, Kevin A. (2005): »Haiti and the anthropological imagination«, in: *Gradhiva* 1/2005, online unter: <http://gradhiva.revues.org/335> (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

12 Seabrook, William (1929): *The Magic Island*, New York: Blue Ribbon Books.

13 Der Text erschien bereits 1932 sowohl auf Französisch als auch auf Deutsch. Diese erste deutschsprachige Übersetzung bildet auch die Grundlage der aktuellen Ausgabe. Seabrook, William (1982 [1932]): *Haiti. Rätsel und Symbolik des Wodu-Kultes*, übersetzt von Nuese, Alfons Matthias, München: Mattes und Seitz. Auf Französisch erschien der Text unter dem Titel *L' le magique*. Ders. (1932): *L' le magique. Les mystères du vaudou*, übersetzt von Gabriel Des Hons, Paris: Firmin Didot.

14 Zu diesem Übergang vgl. Zieger, Susan (2012): »The Case of William Seabrook: Documents, Haiti, and the Working Dead«, in: *Modernism/modernity* 19: 4, S. 737-754, hier S. 737.

überführt dadurch kolonial geprägte Erzählelemente und -muster in neokoloniale politische Kontexte. Denn der Text erschien während der US-Besatzung Haitis und bediente sich auch in der Darstellung der ›schwarzen Magie‹ der Methoden der Okkupation, indem er, durch den Verweis auf Berichte des US-Militärs, dem dokumentarischen Anstrich seiner stereotypisierten Vodou-Darstellungen besonderes politisches Gewicht verlieh. Der Text kann deshalb nicht losgelöst von Denunziationen von Vodouizan und Verfolgungen der Praxis des Vodou gesehen werden, die US-Marines auf Grundlage der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Gesetzgebung gegen die *sortilèges* forcierten.¹⁵

The Magic Island goss Vodou-Stereotype für das zeitgenössische Publikum in sensationalistische Form: »Seabrook's sensational memoirs offered mystical, ethnographic spectacles to audiences hungry for violent accounts of white appropriation of black vitality.«¹⁶ Dieses Begehren ist für Seabrooks gesamte Arbeit und auch für seine Biographie prägend. Wie Susan Zieger gezeigt hat, ist es im Kontext des Austauschs mit Autoren der französischen Avantgarden wie Michel Leiris und den primitivistischen Strömungen der Zeit zu sehen. Dennoch ist Seabrooks Selbstdarstellung über diese künstlerischen und politischen Kontexte hinaus in besonderem Maße von Rassisierung gekennzeichnet: Aufgrund seiner Biografie beanspruchte der Sensationsjournalist für sich, »the-black-man-who-has-a-white-face« zu sein: Seine Großmutter war von einem Schwarzen Kindermädchen erzogen worden und er hatte auf seinen Recherche-Reisen für seine Bücher wiederholt (vermeintlich) nicht-weiße Praktiken ausgeübt, etwa für *Jungle Ways* (1931), für das er laut eigenen Angaben Kannibalismus in Afrika praktiziert hatte. Diese Identifizierung mit vermeintlich nicht-weißen Praktiken fand jedoch immer vor dem Hintergrund einer Trennung von weißer, rationaler Männlichkeit statt, die als Basis für eine »rassifizierte Subjektivität« diente.¹⁷

Alle diese Komponenten waren zentral für das Zombie-Narrativ, das Seabrook in *The Magic Island* vorlegte. Das entsprechende Kapitel mit dem Titel »...Dead Men Working in the Cane Fields« hat zunächst haitianische ›Folklore‹ zum Thema.¹⁸ Es

15 Ramsey, *The Spirits and the Law*, S. 160.

16 Zieger, *The Case of William Seabrook*, S. 740.

17 Ebd., S. 737 und S. 739.

18 In der deutschen Übersetzung findet sich die Referenz auf die Arbeit in den Zuckerplantagen nicht in der Kapitelüberschrift: Diese lautet »Tote steigen aus den Gräbern«. Die Denkfigur der ›untoten Arbeit‹ und der schuftenden Zombies kam in den letzten Jahren vermehrt in theoretischen Texten zu neoliberalen Arbeitsformen zum Einsatz. Vgl. etwa Graeber, David (2011): *Debt: The First Five Thousand Years*, New York: Melville House; Cederström, Carl; Fleming, Peter (2013): *Dead Man Working. Die schöne neue Welt der toten Arbeit*, übersetzt von Norbert Hofmann, Berlin: b_books; Mirowski, Philip (2015): *Untote leben länger. Warum der Neoliberalismus nach der Krise noch stärker ist*, übersetzt von Felix Kurz, Berlin: Matthes und Seitz; Shaviro, Steve (2002): »Capitalist Monsters«, in: *Historical Materialism* 10: 4, S. 281-290 sowie

setzt mit Schauergeschichten über Werwölfe und Vampire ein, die dem Erzähler in einer Vollmondnacht von einem als besonders ›rational‹ gezeichneten haitianischen Landarbeiter vorgetragen werden, und geht schließlich von den Erzählungen zur ›Beweisführung‹ über – durch die Referenz auf den bereits diskutierten Passus aus dem haitianischen Strafgesetzbuch, der Lethargie zum Thema hat, sowie die Versicherung des Erzählers, zombifizierte Personen *gesehen* zu haben.¹⁹ Wie im Fall von anderen ›Informationen‹ aus dem Buch kursiert in der Forschung heute die Anekdote, dass Seabrook diese als autobiografisch markierte Episode in der Bar seines Hotels erzählt wurde, das er folglich nicht verlassen habe.²⁰ Das Erzählen selbst zeigt sich bereits an dieser Stelle als ein zentraler Themenkomplex rund um die Zombie-Figur – dazu in Kürze mehr.

Im Gegensatz zu den Geschichten über Dämonen oder Werwölfen markierte Seabrook jene über Zombies als »exclusively local«²¹. Auch in dieser Hinsicht erweist sich *The Magic Island* als Prätext für spätere Darstellungen, welche die Figur als ›haitianische Besonderheit‹ klassifizierten und andere Varianten der Figur außerhalb Haitis nicht berücksichtigten. Dieser Fokus ist in *The Magic Island* auch im Kontext der US-Besatzung zu sehen, die Haiti als Ort der zu bekämpfenden *superstition* zeichnete, während gleichzeitig in verschiedenen Bereichen äußerst prekäre, neokoloniale Arbeitsbedingungen etabliert wurden.

Diese Zusammenhänge werden besonders an jener Erzählung deutlich, die ausgehend von Seabrooks *The Magic Island* weiter Verbreitung fand: Polynice, der bereits erwähnte haitianische Bauer, erzählt dem US-Amerikaner die Geschichte der untoten, für die HASCO (Haitian American Sugar Company) schuftenden Zombies:

»Hasco makes rum when the sugar market is off, pays low wages, twenty or thirty cents a day, and gives steady work. It is modern big business, and it sounds it, looks it, smells it. Such, then, was the incongruous background for the weird tale Constant Polynice now told me.«²²

kritisch dazu Rath, Gudrun; Harrasser Karin (2016): »Arbeit und die Grenzen des Lebens. Zur Kolonialität und Modernität von Plantage und jesuitischer Reduktion«, in: Bernet, Brigitta; Schiel, Juliane; Tanner, Jakob (Hg.): *Historische Anthropologie* 2/2016, S. 216-238. Zum Einsatz des Begriffs Zombie als stigmatisierende Bezeichnung für Migrant*innen im Neoliberalismus vgl. Comaroff, Jean; Comaroff, John (2002): »Alien-Nation: Zombies, Immigrants, and Millennial Capitalism«, in: *The South Atlantic Quarterly* 101: 4, S. 779-805 sowie im Anschluss daran auch Papastergiadis, Nikos (2009): »Wog/Zombie: The De- and Re-Humanisation of Migrants, from Mad Dogs to Cyborgs«, in: *Cultural Studies Review* 15: 2, S. 147-178.

19 Zur Problematik des Strafgesetzbuchs vgl. den Abschnitt DIE PERFORMANZ DES GESETZES.

20 Palmié, *Wizards and Scientists*, S. 65.

21 Ebd., S. 93.

22 Seabrook, *The Magic Island*, S. 95.

In der im Jahr 1918 angesiedelten Erzählung in Seabrooks Text bringt der Vorarbeiter Ti Joseph der HASCO, die auf der Suche nach neuen Arbeiter*innen ist und für deren Beschaffung eine Prämie verspricht, neun stumme Männer und Frauen, die fortan unter seiner Aufsicht auf den Feldern arbeiten. Bei dieser Gruppe handelt es sich jedoch nicht um eingeschüchterte Menschen aus der Gegend der dominikanischen Grenze, wie Ti Joseph versichert, sondern um Untote, die er gemeinsam mit seiner Frau Constance aus ihren Gräbern holte, um sie für sich arbeiten zu lassen. Als Ti Joseph einmal zu Ostern nach Port-au-Prince reist und seine Frau mit den Untoten alleine lässt, packt diese das Mitleid und sie nimmt sie zur Osterprozession mit, um ihre Stimmung aufzuhellen. Dort angekommen, kauft Constance den Zombies Pistazienkekse. Doch da der Bäcker die Pistazien vor dem Backen gesalzen hat, erwachen die Untoten, sobald sie das Salz schmecken, aus ihrem Zustand und kehren dann in ihre Gräber zurück. Ihre Angehörigen jedoch ermorden aus Rache Ti Joseph.

Seabrooks Erzählung fand in arbeitsrechtlichen Entwicklungen der Zeit unheimliche Resonanzen: Denn während der US-Besatzung wurde in Haiti 1917-1918 die *kovè* (frz. *corvée*) als eine Form der Zwangsarbeit wiedereingeführt und im Straßenbau eingesetzt. Die Erzählung über die untoten, verklavten Körper kann deshalb auch als Kritik an Arbeitsverhältnissen unter der Okkupation angesehen werden. Allerdings wurde ausgerechnet diese Kritik der kapitalistischen Verhältnisse durch Seabrooks Publikation selbst zu einem millionenschweren Teil der Filmindustrie.²³ *The Magic Island* ist jedoch über die Verbindung zum Hollywood-Film hinaus auch ein Text, der in wissenschaftlichen und literarischen Diskursen Spuren hinterließ. Versatzstücke des in *The Magic Island* etablierten Zombie-Narrativs – wie die haitianische *superstition* oder die ›Beweisführung‹ anhand des haitianischen Strafgesetzbuches – zogen ausgehend von Seabrooks Text weite Kreise. Ein Filmplakat von *White Zombie* warb etwa mit folgendem Spruch: »The practice of Zombiism is punishable by death in Haiti! Yet, Zombiism is being practiced in this country.«²⁴ Auch unter jenen Elementen, die Wade Davis in *Passages of Darkness* zu einer ebenfalls besonders breit rezipierten Erzählung verwebte, fanden sich Referenzen auf *The Magic Island*: Als Davis das haitianische Strafgesetzbuch als ›Beweis‹ für die Existenz der Praxis der Zombifizierung anführte, nahm er explizit auch auf Seabrooks Text Bezug. Beide Texte klammerten jedoch die komplexen rechtlichen Entstehungskontexte dieser Passage aus.²⁵

Die in *The Magic Island* etablierte Version der verklavten, untoten, auf eine körperliche Hülle reduzierten, sprach- und bewusstlosen Zombies hat – auch durch ihre Karriere im Hollywood-Film – andere Varianten der Figur verdrängt

23 Ramsey, *The Spirits and the Law*, S. 120; S. 170f.; S. 175.

24 Ramsey, *The Spirits and the Law*, S. 160.

25 Vgl. dazu genauer den Abschnitt DIE PERFORMANZ DES GESETZES.

und taucht seitdem in verschiedenen Genres und Medien immer wieder auf. Auch für die Disziplin der Anthropologie wurde Seabrooks pseudo-dokumentarischer Text ein zentraler Referenzpunkt.

Die zombifizierte Braut

1958 belebte der Schweizer Anthropologe Alfred Métraux Seabrooks Narrativ in seiner einflussreichen Untersuchung *Le vaudou haïtien* neu.²⁶ Diesmal bildeten allerdings nicht sensationslüsterne Diskurse der US-Okkupation den Kontext, sondern Versuche, Vodou als Religion aufzuwerten.²⁷ Métraux war bereits in den 1940er Jahren mehrmals nach Haiti gereist und wurde in diesem Zeitraum Zeuge der zweiten *campagne anti-superstitieuse* der katholischen Kirche. Diese ab 1939 neuerlich einsetzende Kriminalisierung von Praktizierenden, Praktiken und Objekten des Vodou, die zwischen 1941 und 1942 ihren Höhepunkt erreichte, hatte die Produktion eines ›reinen‹ Katholizismus und die Abwendung der Praktizierenden von synkretistischen Elementen, *le mélange*, zum Ziel.²⁸

Sie motivierte Métraux – wie auch andere Anthropolog*innen innerhalb und außerhalb Haitis – dazu, sich der Analyse der religiösen Praxis zuzuwenden, deren Existenz sie als höchst gefährdet einstufte.²⁹ Die Diskriminierungen des Vodou funktionierten in diesem Kontext als Katalysatoren für die Institutionalisierung einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit der religiös-politischen Praxis innerhalb und außerhalb Haitis und bedingten gleichzeitig die Art und Weise, wie Vodou als wissenschaftliches Objekt untersucht wurde.³⁰ Denn die Repressionen gegen Vodou führten paradoxerweise auch zu einem *staging* ritueller Praktiken, da diese Rahmung als ›Performance‹ für die wissenschaftlichen Besucher*innen von

26 Métraux, *Le vaudou haïtien*, S. 251.

27 So stellte Métraux bereits 1957 fest: »On ne devrait pas étudier le vaudou comme un ensemble de croyances et de pratiques folkloriques pittoresques. Le vaudou est une religion, d'une singulière complexité, qui n'a rien perdu de sa force créatrice [...]. Or, cette religion est non seulement l'objet d'une foi profonde, mais ses adhérents ne cessent de l'enrichir d'apports nouveaux, tant dans le domaine de la liturgie que dans celui de la mythologie. Le vaudou est un laboratoire idéal pour qui veut saisir sur le vif les mécanismes psychologiques qui ont produit les religions qui nous sont familières.« Métraux, Alfred (1957): *Haiti. La terre, les hommes et les dieux*, Neuchâtel: La Baconnière, S. 83. Trotzdem blieb Métraux in mancher Hinsicht eurozentrischen Denkmustern und Normen verhaftet, etwa, wenn er Trance als pathologisch einstufte. Vgl. dazu Strongman, *Transcorporeality*, S. 12.

28 Ramsey, Kate (2005): »Prohibition, Persecution, Performance. Anthropology and the Penalization of Vodou in Mid-20th-century«, in: *Gradhiva* 1/2005, online unter: www.gradhiva.revues.org/352 (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

29 Ramsey, *The Spirits and the Law*, S. 212.

30 Ebd., S. 210.

außerhalb für Praktizierende eine der Gelegenheiten war, rituelle Zeremonien abzuhalten, ohne ernste Schwierigkeiten mit dem Staat oder der katholischen Kirche zu bekommen.³¹

Métraux arbeitete ab 1947 im Rahmen eines UNESCO-Bildungsprogramms im haitianischen Marbial, wo er in engem Austausch mit lokalen wissenschaftlichen Akteur*innen aus dem Feld der haitianischen Ethnologie stand – unter anderem mit dem »Pionier« Jean Price-Mars, Suzanne Comhaire-Sylvain (eine Nichte Benito Sylvains und Schülerin Malinowskis) und dem Autor und Ethnologen Jacques Roumain. Seine Arbeit steht folglich im Kontext eines wachsenden wissenschaftlichen Interesses am Vodou und dem Bestreben, Vodou als Religion aufzuwerten und zu »bewahren«.³²

Trotz dieses Kontextes ist es bemerkenswert, dass Métraux in seiner wissenschaftlichen Untersuchung des Vodou nicht nur auf die mündlich tradierten Erzählungen seiner Informant*innen, sondern auch auf die von verschiedenen Seiten – unter anderem von Seiten des Anthropologen Melville Herskovits als »a work of injustice«³³ – scharf kritisierten Darstellungen von Seabrook zurückgriff. Auch der wissenschaftliche Diskurs beteiligte sich dadurch an der weiteren Zirkulation und Transformation dieser Narrative.

Über Seabrooks für die HASCO schuftenden Zombies hinaus bezog sich Métraux allerdings in seiner Analyse auch auf weitere, für die Zombie-Figur zentrale Muster. Im Kontext des Narrativs der zombifizierten Braut, das Métraux in seiner Analyse des Vodou präsentierte, wies der Autor explizit auf die wiederkehrenden Erzählstrukturen hin: In diesem Fall weist eine junge, kurz vor ihrer Heirat stehende Frau die Avancen eines mächtigen *oungan* (Vodou-Priesters) zurück und bezahlt dafür mit ihrem Leben.³⁴ Da ihre Familie nur einen zu kurzen Sarg zur Verfügung hat, wird der vermeintlich Toten kurzerhand der Hals verbogen. Beim Begräbnis verursacht ein Raucher mit einer brennenden Zigarette ein Brandmal auf dem Fuß der Leiche. Jahre später wird eine Frau mit just jenen Kennzeichen gesichtet: Es handelt sich um die Totgegläubte, die in der erzählten Welt als Untote unter dem Willen jenes Magiers weiterlebte, den sie zuvor zurückgewiesen hatte. Die Erzählung schließt mit der Rückkehr der zombifizierten Person zu ihrer Familie und

31 Vgl. Ramsey, *Prohibition, persecution, performance*.

32 Laurière, Christine (2005): »D'une île à l'autre. Alfred Métraux en Haïti«, in: *Gradhiva* 1/2005, online unter: <http://gradhiva.revues.org/359> (zuletzt abgerufen am 01.12.2021) sowie Cyssels, Kathleen (2005): »Trésors de veillées.« Les contes haïtiens recueillis par Suzanne Comhaire-Sylvain«, in: *Gradhiva* 1/2005, online unter: <http://gradhiva.revues.org/392> (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

33 So Herskovits in einem Brief an Jean-Price Mars, zit nach: Magloire; Yelvington, *Haiti and the anthropological imagination*.

34 Métraux, *Le vaudou haïtien*, S. 252.

mit dem Hinweis, dass sie ihre geistige Gesundheit nie wieder voll zurückerlangt habe.³⁵

Métraux' Text ist nicht der einzige, in dem sich dieses Schema findet. Vielmehr wurde es von Filmemacher*innen und Autor*innen in Literatur und Anthropologie immer wieder aufgegriffen. Besonders häufig wurde es rund um ein weißes, weibliches und zombifiziertes Opfer modelliert und durch Bilder der Heirat – wie jenes der Braut im blütenweißen Kleid, die sich der Macht eines Schwarzen Magiers zu entziehen versucht – durch überdeutlich gezeichnete, moralische und biologistische Kontrastierungen verstärkt. In den meisten Fällen war es mit einem tragischen Ende verbunden, wie in jener Erzählung, die Zora Neale Hurston als »the most famous zombie case of Haiti«³⁶ bezeichnete: Eine wohlhabende junge Braut aus Port-au-Prince wird nach ihrem Tod 1909 pompös begraben, nur um fünf Jahre später verwahrlost und ohne Erinnerung in einer ländlichen Gegend wieder aufzutauchen. Als ihr Sarg ausgegraben wird, findet sich darin nur ihr Hochzeitskleid – neben den sterblichen Überresten eines Mannes. Erst die Kritik am Duvalier-Regime in der haitianischen bzw. haitianisch-diasporischen Literatur brachte eine politisch-emanzipative Variante dieses Narrativs hervor, in der die junge Frau aus der Zombifizierung ausbrechen und ihr eigenes Leben beginnen kann: So gelingt der titelgebenden kreolischen Protagonistin im 1988 erschienenen Roman *Hadriana dans tous mes rêves* des haitianischen Autors René Depestre die Befreiung aus der Zombifizierung, in die sie am Tag ihrer Hochzeit von einem bösen Magier versetzt wird. Doch eine Rückkehr in ihr vorheriges Leben in Wohlstand ist nicht mehr möglich; Hadriana tritt, zusammen mit einer Gruppe von Bootsflüchtlingen, die Reise ins Exil nach Jamaika an.³⁷ Depestre führte damit ein bereits bestehendes Narrativ der haitianischen Literatur fort, das die »kollektive

35 »La histoire suivante est intéressante dans la mesure où elle illustre un schéma propre à ce genre d'anecdotes: Une jeune fille de Marbial, fiancée à un jeune homme dont elle était fort éprise, eut l'imprudence de rejeter avec quelque vivacité les avances d'un puissant houngan. Ce dernier, blessé, partit en proférant des menaces. Quelques jours plus tard la jeune fille tomba gravement malade et mourut à l'hôpital de Jacmel. Le cadavre fut transporté chez sa famille à Marbial mais, au moment de la mise en bière, on s'aperçut que le cercueil commandé à la ville était trop court. On fut obligé de ployer le cou du cadavre pour l'y faire entrer. [...] Deux ou trois mois plus tard, le bruit courut dans la vallée que la morte avait été vue chez le houngan, mais personne ne donna crédit à cette rumeur. Quelques années plus tard, au moment de la campagne antisuperstitieuse, le houngan repentí libéra ses zombi. La jeune fille retourna chez elle où elle vécut longtemps, sans retrouver la raison.« Ebd.

36 Hurston, Zora Neale (1990 [1938]): *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, New York: Harper & Row, S. 194. Vgl. dazu auch Paravisini-Gebert, Lizabeth (2003): »Colonial and Post-colonial Gothic: the Caribbean«, in: Hodges, Gerrold (Hg.): *The Cambridge Companion to Gothic Literature*, New York: Cambridge University Press, S. 229-257, hier S. 240.

37 Depestre, *Hadriana dans tous mes rêves*, op. cit. Vgl. dazu Paravisini-Gebert, *Women Possessed*, S. 47f.

Zombifizierung« auch als Metapher für die Duvalier-Diktatur zum Einsatz brachte, modifizierte es allerdings insofern maßgeblich, als die zombifizierte Protagonistin selbst zu einer der Erzählerinnen wird.³⁸

Die geschlechtliche Codierung der Figur (die zombifizierte Frau) und ihre Einordnung in eine rassisierende Hierarchie (*weißes* Opfer vs. Schwarzer Magier), wie sie Métraux und andere Autor*innen vornahmen, stellt eine Konstante in Narrativen über die Karibik dar, die sich nicht auf textuelles Geschichtenerzählen beschränkt. Auch in jenen zwei Filmen, in denen die Figur in diesem Medium erstmals auftritt, wurde die Frage nach den Geschlechtszuschreibungen von Zombies ganz eindeutig beantwortet: Sowohl in *White Zombie* als auch in *I Walked With a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943) war die zombifizierte Person eine *weiße* Frau in der Karibik, die den Machenschaften eines Magiers (Bela Lugosi in *White Zombie*) oder den Machenschaften des *Vodou* – in *I Walked With a Zombie* als bedrohliche Sekte inszeniert – zum Opfer fiel. Anders als in späteren Hollywood-Filmen, die Zombies als kannibalische Monster-Massen imaginieren, lag in diesen Fällen der Fokus auf der Gegenüberstellung einer mächtigen Person und ihres vollkommen wehrlosen Opfers. Sie zeigten die Verschränkung von verschiedenen Ungleichheitskategorien wie *gender* und *race* an einer Figur auf, waren so jedoch auch an der narrativen Konstruktion von gesellschaftlichen Hierarchien beteiligt.

Die Verschränkung von Ungleichheitskategorien findet sich auch in den Zombie-Massen seit den Filmen George A. Romeros, die sich nicht, wie Erzählungen über die Karibik, auf das Schema von Zombifizierung als Einzelschicksal beschränken. Hollywoodfilme der letzten Jahrzehnte ließen zwar häufig ganze Gruppen von nicht nur außerordentlich vitalitätsbeeinträchtigten und willenlosen, sondern auch scheinbar geschlechts- und sexualitätslosen und von rassifizierten Ordnungen nicht betroffenen untoten Wesen auf der Suche nach »*brains!*« über die Kinoleinwände schlurfen (und später rennen), deren Begehren sich auf die Beschaffung von konsumierbarem Menschenfleisch reduzierte. Sie unterscheiden sich dadurch deutlich von den übersexualisierten medialen Auftritten von Vampir-Figuren, die zuletzt eine ähnliche mediale Karriere wie die Zombies durchmachten.³⁹ Doch obwohl sie *gender*, Sexualität und *race* vermeintlich *nicht* zum Thema machen, rücken Zombie-Filme des Hollywood-Kinos die Aufmerksamkeit

38 Das Narrativ der zombifizierten Braut findet sich bereits in einem Roman von Jacques-Stephen Alexis, *Chronique d'un faux amour*, aus dem Jahr 1960. Auch in Franketiennes *Les affres d'un défi* wird die Zombifizierung als Metapher für die Duvalier-Diktatur eingesetzt. Vgl. dazu: Glover, Kaiama (2005): »Exploiting the Undead: the Usefulness of the Zombie in Haitian Literature«, in: *Journal of Haitian Studies* 11: 2, S. 105-121.

39 Zu den Transformationen der Zombie-Figur im Hollywood-Film vgl. Fürst, Michael; Krautkrämer, Florian; Wiemer, Serjoscha (2011) (Hg.): *Untot. Zombie, Film, Theorie*, Munich: Belleville; McIntosh, Shawn; Leverette, Marc (2008) (Hg.): *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth, U.K: Scarecrow Press.

immer wieder auf diese: In Abgrenzung von den bedrohlichen Zombie-Massen wurde beispielsweise in *World War Z* (Marc Forster, 2013) ein Bild des *weißen*, heterosexuellen Mannes konstruiert, das traditionelle, heteronormative Familien- und Geschlechterrollen und gleichzeitig auch rassifizierte Ordnungen bestätigt. Der Film, in dem sich Brad Pitt in der Rolle des fürsorglichen Familienvaters auf der Flucht vor der rasenden Zombie-Masse gefiel, konzentrierte sich nicht nur auf nationalistische apokalyptische Szenarien, sondern auch auf die Konstruktion von *weißer*, hegemonialer Männlichkeit als Verteidigungsbastion bestehender kultureller Ordnungen.⁴⁰

Auch wenn sich Zombie-Figuren in audiovisuellen Hollywood-Repräsentationen der letzten Jahrzehnte zunehmend von den karibischen Zusammenhängen entfernt haben, so sind Rassisierung und Geschlechterhierarchien weiterhin präsent. Zombies, davon zeugen auch audiovisuelle Repräsentationen wie *World War Z*, sind niemals nur unschuldige Unterhaltungsmonster, sondern fungieren immer als Vehikel, die auf narrative Weise gesellschaftliche Zusammenhänge strukturieren.

It's a Family Affair

Dies zeigt sich auch in einem anderen wiederkehrenden Erzählmuster: Konflikt-behaftete soziale Beziehungen wurden in Narrativen über die Karibik nicht nur anhand von jungen, widerspenstigen Frauen ausgeformt, sondern häufig auch anhand von familiären Strukturen verdeutlicht. Ein solches Schema ist das der Erbschaft. Zombifizierung fungiert in diesen Fällen als eine Form der Erbschaftsregelung, die der betroffenen Person jeglichen Anspruch auf materielles Erbe verwehrt. In ihrer zur Zeit der US-Okkupation veröffentlichten Vodou-Studie *Tell My Horse* präsentierte die afro-amerikanische Anthropologin Zora Neale Hurston eine solche Erzählung einer für tot erklärten Frau, die zurückkehrt, um ihr Erbe zu reklamieren:

»The years passed. The husband married again and advanced himself in life. [...] People had forgotten all about the wife and mother who had died so long ago. Then one day in October in 1936 someone saw a naked woman on the road and reported it to the Garde d'Haiti. Then this same woman turned up on a farm and

40 Vgl. dazu Rath, Gudrun (2014): »Zombi/e/s«, in: Rath, Gudrun (Hg.): *Zombies. Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1/2014, Bielefeld: transcript 2014, S. 11-19, hier S. 11. Zu rassisierten Rollen im Zombie-Horror-Genre vgl. auch Brooks, Kinitra (2014): »The Importance of Neglected Intersections: Race and Gender in Contemporary Zombie Texts and Theories«, in: *African-American Review* 47: 4, S. 461-475. Vgl. für frühere Zombie-Filme auch Stratton, Jon (2011): »Zombie Trouble: Zombie Texts, Bare Life and Displaced People«, in: *European Journal of Cultural Studies*, 14: 3, S. 265-281.

said: ›This is the farm of my father. I used to live here.‹ The tenants tried to drive her away. Finally the boss was sent for and he came and recognized her as his sister who had died and been buried twenty-nine years before. She was in such wretched condition that the authorities were called in and she was sent to the hospital. Her husband was sent for to confirm the identification, but he refused. He was embarrassed by the matter as he was now a minor official and wanted nothing to do with the affair at all. But President Vincent and Dr. Leon were in the neighborhood at the time and he was forced to come. He did so and reluctantly he made the identification of this woman as his former wife.«⁴¹

Wie auch in späteren Zombie-Filmen – etwa George A. Romeros *Dawn of the Dead* (1978) – rücken all diese Narrative weniger die zombifizierte Person ins Licht als die sozialen Beziehungen, die sie umgeben. Das wird an jenem Muster besonders deutlich, das den Umgang mit den zurückgekehrten Personen beschreibt: Diese werden nicht wieder in die Gesellschaft aufgenommen, sondern ins Ausland oder in eine Klinik verfrachtet, um eine Auseinandersetzung mit der Störung der gesellschaftlichen Ordnung zu umgehen.⁴² Zombie-Narrative dieser Form verhandeln also gesellschaftliche Normen und Normverstöße. Neben mikrostrukturellen sozialen Studien über Rache und Anspruch auf materielles Erbe finden sich auch Zombie-Narrative, die das Auftauchen einer zombifizierten Person in der Familie als einen Fall der unabschließbaren Trauer diskutierten, wie in einem Narrativ über eine junge Schwangere. Da der Vater keine Verantwortung für das Kind übernehmen möchte, wird er von der Familie der Frau kurzerhand zombifiziert. Im Anschluss konzentriert sich der Plot auf die Familie des Mannes:

»Several Sundays later the mother [of the boy] went to church and after she went wandering around the town – just walking aimlessly in her grief, she found herself walking along Bord Mer. She saw some laborers loading ox carts with bags of coffee and was astonished to see her son among these silent workers who were being driven to work with ever increasing speed by the foreman. She saw her son see her without any sign of recognition. She rushed up to him screaming out his name. He regarded her without recognition and without sound. By this time the foreman tore her loose from the boy and drove her away. She went to get help, but it was a long time and when she returned she could not find him. The foreman denied that there had been anyone of that description around. She never saw

41 Hurston, *Tell My Horse*, S. 196f. Auch wenn sie als antirassistische Pionierin der Anthropologie gelten kann, ist Hurstons Rolle im Kontext der US-Okkupation äußerst umstritten. Vgl. dazu genauer weiter unten.

42 Hurston, *Tell My Horse*, S. 194f.

him again, though she haunted the water front and coffee warehouses until she died.«⁴³

Wie in diesem Fall dreht sich auch in anderen, analogen Narrativen der Kern nicht um die zombifizierte Person, sondern um deren Angehörige. Ihre Trauer verstärkt sich angesichts einer Person, die ihre Sprache und Erinnerung verloren hat, aber doch noch als körperliche Hülle anwesend ist. Die Folgen der Zombifizierung sind also nicht nur für die betreffende Person spürbar, sondern auch und vor allem für ihr soziales Umfeld.

Vom Zusammenspiel von Narrativ und Bild: Hurston und Haiti

Zora Neale Hurston, die ihre Karriere in der Anthropologie zu diesem Zeitpunkt unter der Schirmherrschaft des bekannten Anthropologen Franz Boas an der Columbia University in Angriff nahm, konnte ihre Forschungsarbeit in der Karibik durch ein Stipendium der Guggenheim Stiftung 1936 finanzieren, nachdem eine Bewerbung bei der Rosenwald Stiftung – in direkter Konkurrenz zur afro-amerikanischen Anthropologin Katherine Dunham – abgelehnt worden war.⁴⁴

Hurstons Arbeit ist an der Schnittstelle der akademischen Disziplin der Anthropologie und den Künsten zu situieren, in diesem Fall des literarischen Schreibens. In der Überzeugung, dass Schwarze populäre Kultur nicht nur einem wissenschaftlichen, sondern einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden müsse, wandte sich Hurston im wissenschaftlichen Bereich bevorzugt hybriden Formen zu und argumentierte, dass Schwarze populäre Kultur sich am besten für Bühneninszenierungen eigne, da deren Performance und Musik nicht nur den Schwarzen Communities vorbehalten bleiben sollten.⁴⁵ Später sollte Hurston dieses Argument selbst in die Tat umsetzen, indem sie Schwarze populäre Kultur und Musik auf verschiedene Bühnen brachte, darunter auch den Broadway. *The Great*

43 Hurston, *Tell My Horse*, S. 192f.

44 Harney, Daniel (2015): »Scholarship and the Modernist Public: Zora Neale Hurston and the Limitations of Art and Disciplinary Anthropology«, in: *Modernism/modernity* 22: 3, S. 471-492, hier S. 472 sowie 477. Neben Boas war auch Melville Herskovits für Hurston ein Ansprechpartner. Vgl. dazu Fischer-Hornung, Dorothea (2008): »Keep Alive the Powers of Africa«: Katherine Dunham, Zora Neale Hurston, Maya Deren, and the Circum-Caribbean Culture of Vodoun«, in: *Atlantic Studies: Global Currents* 5:3, S. 347-362, hier S. 354. Zur Rivalität zwischen Dunham und Hurston vgl. Fischer-Hornung, Dorothea (2000): »An Island Occupied: The U.S. Marine Occupation of Haiti in Zora Neale Hurston's *Tell My Horse* and Katherine Dunham's *Island Possessed*«, in: Fischer-Hornung, Dorothea; Raphael-Hernandez (Hg.): *Holding Their Own. Perspectives on the Multi-Ethnic Literatures of the United States*, Tübingen: Stauffenburg, S. 153-168, hier S. 163. Zu Dunham vgl. das Kapitel ZOMBIES IM BALLETT II.

45 Harney, *Scholarship and the Modernist Public*, S. 478.

Day (1932), ihre erfolgreichste Produktion, sollte zwei Jahre lang gezeigt werden. Mit der Bühnenarbeit zielte Hurston allerdings auch auf eine andere Ebene der Auseinandersetzung:

»She wanted her productions to reappropriate the discourse of authenticity that commercial theater during the Harlem Renaissance utilized in promoting ›primitive‹ African Americans whose wild and impulsive behavior was trumpeted as indicative of their ›natural‹ performance. Although often overlooked today, Hurston's shows in major cities, including New York, Chicago, and St. Louis, served as dramatic embodiments of a competing definition of ›authentic‹ cultural representation anchored in the participant-observation techniques of professional anthropology. Hurston set out to convince white audiences that authenticity ought to be measured not by the exotic nature of the drama or the race of the artist but by whether knowledgeable professionals oversaw the production of such performances.«⁴⁶

Zora Neale Hurston war in den 1930er Jahren auf dem Gipfel ihrer Karriere. Ihre Arbeit als Schwarze Anthropologin, Performance-Künstlerin und Autorin aus dem Umkreis der Harlem Renaissance erhielt aber erst posthum die gebührende Anerkennung, weshalb sie sich zu Lebzeiten nicht nur dem literarischen Schreiben und dem Journalismus zuwandte, sondern in den letzten Lebensjahren auch anderen Gelegenheitsjobs. Diese brachten jedoch nicht genug finanzielle Ressourcen, um ihr Begräbnis zu finanzieren.⁴⁷

Hurstons selbstreflexiver Stil gilt heute als Pionierarbeit der Anthropologie. Bereits ihre literarische Ethnografie der populären Kulturen der Südstaaten, *Mules and Men* (1935), war davon geprägt: So benutzte Hurston darin die Figur Zora als erzähltechnischen Angelpunkt und verdeutlichte dadurch sowohl die Verbindungen zwischen literarischem und anthropologischem Erzählen als auch die notwendige Reflexion der eigenen, beobachtenden Person in der Feldforschung.⁴⁸

Aus Hurstons Forschungsreise nach Haiti und Jamaika entstand ein Band, der heute zu einem frühen, selbstreflexiven Klassiker der Anthropologie zählt. *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, 1938 veröffentlicht, trug wesentlich dazu bei, afro-diasporische Kulturen sichtbar zu machen und aufzuwerten. Zum Zeitpunkt des Erscheinens löste der Band allerdings aufgrund seiner hybriden – wissenschaftlichen Standards augenscheinlich ungenügenden – Erzählweise heftige

46 Harney, *Scholarship and the Modernist Public*, S. 478. Biers Katherine (2015): »Practices of Enchantment: The Theatre of Zora Neale Hurston«, in: *TDR: The Drama Review* 59: 4, S. 67-82.

47 Vgl. dazu den Zora Neale Hurston Trust www.zoranealehurston.com/about/index.html (zuletzt abgerufen am 01.12.2021)

48 Fischer-Hornung, *Keep Alive the Powers of Africa*, S. 352.

Kritik aus, die soweit zurückwirkte, dass sogar Hurstons Biograf *Tell My Horse* als Hurstons »poorest book« klassifizierte.⁴⁹

Trotz der in den letzten Jahren erfolgten Rehabilitierung ihrer Forschungsarbeit ist Hurstons Text, vor allem was die Darstellung Haitis, des Vodou und die Rolle der US-amerikanischen Okkupation betrifft, umstritten. Denn *Tell My Horse* enthält Passagen, in denen die US-amerikanische Okkupation Haitis explizit gebilligt wird, weshalb Michael Dash konstatierte: »In this regard Hurston has the dubious distinction of being the only black writer who actually approved of the American Occupation.«⁵⁰

Einerseits hat wissenschaftshistorische Forschung in den letzten Jahren mehrere Versuche unternommen, die Position Hurstons im Kontext institutioneller Strukturen und finanzieller Zwänge zu betrachten, denen diese als afro-amerikanische Anthropologin in einem vornehmlich weißen, männlichen akademischen Umfeld ebenso ausgesetzt war, etwa den Vorgaben ihrer weißen Geldgeberin Charlotte Osgood Mason.⁵¹ Andererseits ist *Tell My Horse* wiederholt in den Kontext von – in früheren Texten der Autorin hervorgehobenen – afro-amerikanischen Erzähltechniken gestellt worden, durch die, etwa mittels ironischer Wendungen, der eigentliche Gehalt einer Erzählung unter einer Schicht Camouflage und mehrdeutiger Rede verborgen wird.⁵²

Trotz dieser Versuche kann die problematische Darstellung Haitis in *Tell My Horse* nicht ganz aufgelöst werden. Die Ambivalenz gegenüber Haiti zeigt sich bereits in der Anekdote, dass Hurston ihre Forschungsreise überstürzt abbrach, als sie Krankheitssymptome für eine Vergiftung durch einen Vodou-Praktizierenden hielt.⁵³ Die Anekdote über Hurstons Flucht zeigt, wie ernst sie populäre Erzählungen nahm. Die Veröffentlichung von *Tell My Horse* ist also aus einer Bewegung der Flucht und Abwendung heraus entstanden. Auch rhetorisch zeigt sich dies, wie in der Forschung betont wurde, an einer forcierten Distanzierung, durch die selbst Erlebtes in die Ferne gerückt wird.⁵⁴

49 Dash, Michael (1997): *Haiti and the United States. National Stereotypes and Literary Imagination*, New York: St. Martin's Press, S. 58.

50 Dash, *Haiti and the United States*, S. 58.

51 Harney, *Scholarship and the Modernist Public*, S. 475. Fass Emery, Amy (2005): »The Zombie In/As The Text: Zora Neale Hurston's *Tell My Horse*«, in: *African American Review* 39: 3, S. 327-336, hier 330.

52 Vgl. in dieser Linie etwa Fass, *The Zombie In/As The Text*, S. 328; Keresztesi, Rita (2011): »Hurston in Haiti: Neocolonialism and Zombification«, in: Moreman, Christopher; Rushton, Cory (Hg.): *Race, Oppression and the Zombie: Essays on Cross-cultural Appropriations of the Caribbean Tradition*, Jefferson, North Carolina: McFarland, S. 31-41, hier S. 34 sowie kritischer Harney, *Scholarship and the Modernist Public*, S. 483 und Fischer-Hornung, *An Island Occupied*, S. 160.

53 Fischer-Hornung, *Keep Alive the Powers of Africa*, S. 354.

54 Fass, *The Zombie In/As The Text*, S. 329.

Vor allem wird diese Problematik an einer Stelle des Textes deutlich, an der Hurston die Figur des Zombie in den Blick nimmt. Das dreizehnte Kapitel mit dem Titel »Zombies« beginnt die Autorin mit Worten des Zweifels: »What is the whole truth, and nothing else but the truth about zombies? I do not know, but I know that I saw the broken remnant, relic, or refuse of Felicia Felix-Mentor in a hospital yard.«⁵⁵ Doch die anfänglichen Zweifel lösen sich schnell in Klarheit auf:

»[...] I had the good fortune to learn of several celebrated cases in the past and then in addition, I had the rare opportunity to see and touch an authentic case. I listened to the broken noises in its throat, and then, I did what no one else had ever done, I photographed it. If I had not experienced all of this in the strong sunlight of a hospital yard, I might have come away from Haiti interested but doubtful. But I saw this case of Felicia Felix-Mentor, which was vouched for by the highest authority. So I know that there are zombies in Haiti. People have been called back from the dead.«⁵⁶

Das Foto der vermeintlich von den Toten zurückgekehrten ist in *Tell My Horse* prominent mit abgedruckt: Es zeigt eine Halbtotale einer Schwarzen Frau, die offensichtlich mit einem Krankenhauskittel bekleidet in einem Innenhof steht. Trotz der Unschärfe der Fotografie ist der Unwille der Fotografierten, sich dem fotografischen Apparat zu ergeben, klar zu erkennen. Im begleitenden Kapitel betont Hurston das Widerstreben der vermeintlich Zombifizierten, sich fotografieren zu lassen, das nur dadurch überwunden werden konnte, dass der behandelnde Arzt die Frau festhielt und ihr Gesicht, das sie zu bedecken gesucht hatte, entblößte: »Finally the doctor forcibly uncovered her and held her so that I could take her face. And the sight was dreadful. That blank face with the dead eyes.«⁵⁷

Wie Amy Fass überzeugend argumentiert hat, ist Hurstons Formulierung »I could take her face« wohl kaum zufällig gewählt, sondern stellt vielmehr die Momente der Gewalt aus, die der anthropologischen Arbeit ebenso wie der Fotografie innewohnen.⁵⁸ Doch auch wenn darin möglicherweise Kritik an der eigenen Rolle ebenso wie an der Disziplin der Anthropologie enthalten ist, reproduziert Hurstons Herangehensweise an die Thematik jene stereotypen und rassistischen Darstellungen, wie sie im Gefolge von Seabrooks *The Magic Island* in den Jahren zuvor einem breiteren US-amerikanischen Publikum bekannt geworden waren.

Während Hurstons Zombie-Repräsentation in den USA auf so großes Interesse stieß, dass sie in der berühmten Mary Margaret McBride Radio-Show dazu weiter befragt wurde und ihre Position aus *Tell My Horse* bei dieser Gelegenheit

55 Hurston, *Tell My Horse*, S. 179.

56 Hurston, *Tell My Horse*, S. 182.

57 Hurston, *Tell My Horse*, S. 195.

58 Fass, *The Zombie In/As The Text*, S. 330f.

nicht nuancierte, bekam ihre Publikation bereits zu Lebzeiten Gegenwind.⁵⁹ Der haitianische Psychiater Louis Price-Mars widersprach Hurstons Darstellung mit grundsätzlichen Argumenten, die nicht nur den gesamten Umgang mit Zombie-Narrativen betrafen, sondern auch den konkreten Fall der zombifizierten Frau. In seinem während eines Forschungsaufenthaltes in den USA publizierten Text »The Story of Zombi in Haiti« platziert Mars die Figur des Zombie außerhalb des Kosmos der Vodou-Praktizierenden, um sie einem Reservoir an kulturellen Mythen zuzurechnen, die er wiederum – Mars ist zu diesem Zeitpunkt in dieser Auffassung nicht allein – den populären, wenig »gebildeten« Gesellschaftsschichten zuordnet.⁶⁰ Den Fall der vermeintlich von den Toten zurückgekehrten entlarvt Mars schließlich als von gesellschaftlichen Mythen affizierten Fall einer obdachlosen und mental kranken Frau, deren Zustand sich nach der Behandlung im Krankenhaus stabilisierte.⁶¹

Auch wenn Hurstons Analysen Einblick in strukturelle Merkmale von Zombie-Narrativen liefern, sind es vor allem die Überführung dieses Erzählkorpus in den Bereich des Dokumentarischen und das Zusammenspiel mit visuellen Komponenten, welche die Zombie-Figur in *Tell My Horse* in den Kontext einer sensationalistischen Darstellung Haitis einschreiben und der Ausschlichtung der Figur im Rahmen des Hollywood-Films Vorschub leisteten.

Verflechtungsgeschichten

Werden über längere Zeiträume, Sprachen und Genres hinweg wiederkehrende Erzählstrukturen berücksichtigt, so treten transatlantische Parallelen und Verflechtungen zu Tage, die eine Reduktion von Zombie-Narrativen auf eine kulturelle Besonderheit oder gar »Realität« des karibischen Raums im Allgemeinen und Haitis im Besonderen – in Abgrenzung zum imaginären Charakter der Figur in audiovisuellen Medien – hinfällig machen. Die in diesen Narrativen vorgenommene Lokalisierung lässt sich dementsprechend als individuelles Ausschmücken eines globaleren »Formulars« verstehen. Sie zeigt sich beispielsweise im Muster der zombifizierten Braut darin, dass es sich meist um einen männlichen Magier und sein weibliches Opfer handelt. Dadurch unterscheiden sich diese Varianten von historischen europäischen Narrativen, die Frauen als Urheberinnen hexerischer Praktiken in Szene

59 Die Stelle der am 25.1.1943 ausgestrahlten Radiosendung ist nachzuhören auf: <https://www.youtube.com/watch?v=YmKPj5RX6c> (letzter Zugriff am 01.12.2021).

60 Mars, Louis (1945): »The Story of Zombi in Haiti«, in: *Man* 45, S. 38-40, S. 38.

61 Mars, *The Story of Zombi in Haiti*, S. 39. Vgl. dazu auch Bourguignon, Erika (1959): »The Persistence of Folk Belief: Some Notes on Cannibalism and Zombis in Haiti«, in: *The Journal of American Folklore* 72: 283, S. 36-46, hier S. 40.

setzten, oder auch von Zombie-Narrativen in Südafrika, die Frauen als Produzentinnen von arbeitenden, männlichen Zombies imaginierten.⁶²

Auch in anderen Fällen lassen sich innerhalb der übergreifenden Schemata lokale Besonderheiten festhalten, etwa in Bezug auf den Pakt mit dem Magier, der in einigen Zombie-Erzählungen, die den karibischen Raum zum Thema haben, ein zentrales Element darstellt. Der Pakt ermöglicht der Person, die diesen mit dem Magier abgeschlossen hat, ein Leben in Wohlstand, erfordert jedoch eine Gegenleistung. Im Gegensatz zu ähnlichen Narrativen aus Europa müssen diese aus der Familie oder dem nahen Umfeld erbracht werden. Erst wenn kein anderes Opfer aus der Familie mehr vorhanden ist, muss sich die betreffende Person am Ende selbst opfern.⁶³ Zora Neale Hurstons Hinweis auf die Ähnlichkeit mit europäischen Teufelspakt-narrativen zeigt bereits, dass diese eben nicht nur als Teil einer lokalen Folklore zu verstehen sind, sondern in einen größeren Kontext gestellt werden müssen – und das heißt in diesem Fall: in den Kontext einer »atlantischen Moderne« im Sinne Stephan Palmiés.⁶⁴

Diesseits des Atlantiks, im heutigen Europa, ist das Narrativ vom Pakt zwischen einem Menschen und dem »personal gedachten Bösen«, meist einem Dämonen, erstmals in drei griechischen Texten der christlichen Spätantike belegt.⁶⁵ Der Pakt wird zur Erlangung irdischer Güter (Reichtum, Liebe, Macht, Wissen) abgeschlossen. Das Narrativ verbreitete sich zunächst durch Übersetzungen ins Lateinische, dann in die Vulgärsprachen. Es erfüllte im Laufe seiner unterschiedlichen Ausformungen über die Jahrhunderte die Funktion, nicht-christliche Diskurse und Praktiken, wie etwa den Liebeszauber, zu diffamieren.⁶⁶ In der Frühen Neuzeit und auch zur Zeit der Aufklärung wurde es dezidiert zur Kriminalisierung bestimmter Gruppen angewandt. In der jüngeren Forschung ist allerdings über diese Denunziationsfunktion hinaus auch auf eine andere Rolle der Dämonologie hingewiesen worden: So argumentiert Lyndal Roper, dass dämonologische Texte wie der *Malleus maleficarum* zwar die Glaubenssysteme der Inquisitoren zeigen, aber gleichzeitig auch eine unterhaltende Funktion erfüllten und an der Schwelle zur Entstehung

62 Vgl. Comaroff; Comaroff, *Alien-Nation*, S. 802. In Narrativen über die Karibik findet sich außerdem noch ein weiteres *gender*-Schema, dem zufolge die Frau des Magiers diesen hintergeht und als Retterin der zombifizierten Opfer auftritt. Vgl. dazu Hurbon, *Le barbare imaginaire*, S. 211.

63 Hurston, *Tell My Horse*, S. 184.

64 Vgl. dazu genauer den Abschnitt ARCHIVE DER VERGANGENHEIT.

65 Es handelt sich um Texte von Cyprianus, Theophilus und Helladius, die auf das 4. bzw. 5. Jahrhundert datiert werden. Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm et al. (2010 [2008]) (Hg.): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Berlin: De Gruyter, S. 448.

66 Ebd.

einer neuen Unterhaltungsliteratur stünden. Die Faust-Sage stellt dafür das wohl bekannteste Beispiel dar.⁶⁷

Wie die Zombie-Figuren verband auch europäische Teufelspaktmodellierungen über die Jahrhunderte der Rückgriff auf übergeordnete erzählerische Gerüste, die individuell ausgeformt wurden. Auch in diesem Fall zeigt sich also die Bedeutung von Erzählmechanismen. Der Hinweis auf die Ähnlichkeiten mit Teufelspakt-narrativen aus Europa scheint folglich nicht überraschend, sondern legt die Zirkulation von Erzählstrukturen zwischen Europa und der Karibik nahe. Dies zeigt sich auch angesichts des historischen Materials: So schrieb ein Forscher einem 1887 verschriftlichten kreolischen Zombie-Narrativ aus Louisiana europäische Herkunft zu.⁶⁸

Bedeutsamer als die Suche nach Ursprüngen ist aber in diesem Fall die in Zombie-Narrativen wiederkehrende strukturelle Ähnlichkeit. Diese lässt sich auch mit dem Sujet-Begriff des russischen Kultur- und Erzähltheoretikers Juri Lotman in Verbindung bringen.⁶⁹ Lotman zufolge werden sujethafte Texte durch die klare Trennung von unterschiedlich besetzten Ebenen innerhalb eines semantischen Feldes gekennzeichnet, hier: gutes Opfer vs. böser Magier. Ein Sujet entsteht durch das Überschreiten von Grenzen, die in diesem Fall zwischen Leben und Tod, Heirat und Nicht-Heirat, aber auch zwischen Religion und Magie verlaufen. Indem sich die zombifizierte (Anti-)Held*innenfigur der Grenze widersetzt, werden – je nach Ausformung – die Charakteristiken dieser Grenze und die damit verbundenen gesellschaftlichen Normen neu ausgehandelt, wobei die Konsequenz entweder eine Veränderung der Normen (und damit der Erfolg der Held*innenfigur, beispielsweise durch Bestrafung des Magiers) oder aber deren Bestätigung (und damit das Scheitern der betreffenden Person, etwa bei Zora Neale Hurston die Erbschaft) sein kann. Die wiederkehrenden Strukturen von Zombie-Narrativen lassen sich somit

67 Roper, Lyndal (2006): »Witchcraft and the Western Imagination«, in: *Transactions of the Royal Historical Society* 16, Sixth Series, S. 117-141, hier S. 119.

68 Alcée Fortier verschriftlichte in den *Transactions and Proceedings of the Modern Language Association of America* die Erzählung aus der Kreolsprache *patois* mit dem *patois*-Titel *Ein vie zombi malin*. Diese war ihm von einem älteren Mann erzählt worden, der sie wiederum als Bettgeschichte für Kinder einer Schwarzen Erzieherin kannte. Fortier zufolge ist diese Erzählung jedoch in Rollands *Faune populaire de la France* zu finden. In der kreolischen Version der Erzählung hat der Begriff *zombi* die auch heute noch in einigen Gebieten der Karibik gebräuchliche Bedeutung »Magier«. Fortier, Alcée (1887): »Bits of Louisiana Folk-Lore«, in: *Transactions and Proceedings of the Modern Language Association of America* 3, Transactions of the Modern Language Association of America 1887, S. 100-168, hier S. 137.

69 Lotman, Juri (2006): »Künstlerischer Raum, Sujet und Figur«, in: Dünne, Jörg; Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp, S. 529-545.

in einen größeren Kontext der erzählerischen Schemata von sujethaften Texten, wie Märchen oder Sagen, aber eben auch dämonologischer Literatur, einordnen.

Der haitianische, am französischen CNRS tätige Soziologe und Vodou-Forscher Laënnec Hurbon hat in *Le barbare imaginaire* argumentiert, dass Zombie-Narrative, die innerhalb und auch außerhalb Haitis zirkulierten, deshalb nicht als individuelle Erfahrungsberichte zu verstehen seien, sondern als kollektive Äußerungen.⁷⁰ Sie seien im Kontext der Philosophie des Vodou zu situieren, etwa dessen Personenkonzept oder auch der entsprechenden Vorstellungen über den Tod und die Rolle der Ahnen. Gleichzeitig seien sie nicht von stereotypisierten und exotisierenden Vorstellungen von Haiti zu trennen, die über Jahrhunderte hinweg nicht nur in Europa und den USA, sondern auch in Haiti selbst von unterschiedlichen Interessengruppen verbreitet wurden. Zombie-Narrative zeigen, Hurbons an Castoriadis angelehnte Argumentation weiter folgend, zudem die Verflechtung von gesellschaftlich Imaginärem und Realität auf. In diesem Imaginären ist es besonders die erzählerische Ausformung der Figur, die, wie argumentiert werden kann, äußerst gewaltvolle Effekte zeitigen kann – wie dies auch schon bei Hexerei-Narrativen im frühneuzeitlichen Europa der Fall war.⁷¹

Gleichzeitig zeigt diese Verflechtung auch eine weitere Untrennbarkeit auf, und zwar die von Mündlichkeit und Schriftlichkeit: Denn die Autor*innen von Zombie-Narrativen geben, ähnlich wie die von Luise White untersuchten Gerüchte über Vampire, in vielen Fällen mündliche Erzählungen als Ausgangspunkt an. Sie operieren dadurch mit der antiken rhetorischen Figur des Bescheidenheitstopos. Dies gilt beispielsweise für literarische oder wissenschaftliche Texte, die mündliche Erzählungen in das Medium der Schrift überführen (bzw. vorgeben, dies zu tun) und dort weiter ausformen. Die mündlichen Versionen stellen dabei allerdings nicht das ›originale‹ und unverfälschte Moment der Äußerung dar, sondern folgen ebenfalls bestimmten Erwartungen und Strukturen, die je nach erzählender Person und Publikum unterschiedlich ausgestaltet werden.

Diese wechselseitige Verflechtung von mündlicher Erzählung und schriftlichem Text bedeutet aber auch, dass das Aufgreifen dieser Narrative im Medium der Schrift keine ›Verfälschung‹ von in Wahrheit anders gelagerten Sachverhalten darstellt – auch wenn die schriftliche Fixierung in vielen Fällen katastrophale Auswirkungen hatte und die Rassisierung, Exotisierung, aber auch Repression karibischer Kulturen zur Folge hatte. Vielmehr greifen sie auf einen Pool von bereits existierenden ›Erzählformularen‹ zurück und tragen selbst mit einer weiteren Variante dazu bei. Zombie-Narrative sind in diesem Sinn weder wahr noch falsch;

70 Hurbon, *Le barbare imaginaire*, S. 209.

71 Vgl. dazu Parés; Sansi, *Sorcery in the Black Atlantic*, S. 12f.

es geht vielmehr darum, ihre Funktionsweisen offenzulegen und die historisch wie aktuell daraus resultierenden Folgen in den Blick zu nehmen.⁷²

In Anlehnung an *Speaking with Vampires*, Luise Whites Analyse von Vampirgerüchten in Afrika, lässt sich anmerken, dass es nicht ausschließlich die Stabilität des narrativen ›Formulars‹ ist, die die Langlebigkeit von Zombie-Narrativen sichert, sondern vor allem die »Elastizität« der Kategorie Zombie.⁷³ Diese Stabilität und gleichzeitige Elastizität bilden die zentralen Elemente für die mündliche Performance. Indem in diesen ›Formularen‹ von der erzählenden Person lokale Elemente eingespeist werden, ändert sich die Bedeutung desselben Narrativs an unterschiedlichen Orten. Diese lokale Interpretation der aktiven Geschichtenerzähler*innen verdeutlicht, dass Narrative sowohl sozial konstruiert als auch situiert sind.

Welcher Umgang ist nun mit den Bedeutungsebenen solcher Narrative möglich? In einer Richtung der Forschung hat es sich im Anschluss an die wegweisende Studie Evans-Pritchards über Magie im Norden Zentralafrikas durchgesetzt, die Bedeutung solcher symbolischer Praktiken und Diskurse in einem anderen Referenzbereich zu verorten.⁷⁴ Stephan Palmié hat in diesem Zusammenhang entschieden gegen die unablässige Suche nach Bedeutungen argumentiert und auf den ständigen Impuls hingewiesen, Geister- und Magie-Narrative von der ›tatsächlichen Realität‹ als ›irrational‹ oder ›falsch‹ abzugrenzen und als Bedeutungsträger für andere, stets zu decodierende soziale Funktionen einzustufen; eine Argumentation, die sich als komplementär zu jener Hurbons sehen lässt. Palmié schlägt vor, diese Narrative als Teil eines Geschichtsdiskurses zu sehen, die in einem anderen als dem erwartbaren Idiom codiert sind. Jede Form von ›Wissen‹, so Palmié weiter, treffe schließlich Aussagen über die Rolle der Toten in der Welt der Lebenden. Es stelle dadurch auch Ansprüche an die Vergangenheit im Verhältnis zur Gegenwart.⁷⁵ Ähnlich lässt sich auch mit Luise White argumentieren, dass die Versteifung auf nur eine Bedeutungsebene die Komplexität solcher Narrative letztlich unnötig reduziert.⁷⁶ Indem sie an lokale historische Zusammenhänge und Bedin-

72 White Luise (2000): *Speaking With Vampires, Rumor and History in Colonial Africa*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, S. 36.

73 White, *Speaking with Vampires*, S. 19. White spricht im Gegensatz zu Koschorke nicht im bürokratischen Jargon, sondern verwendet den aus der anthropologischen Forschung kommenden Begriff der Formel. Ebd., S. 8f.

74 Vgl. dazu etwa Comaroff; Comaroff, *Alien-Nation*, S. 796 sowie Habermas, Rebekka; Minkmar, Nils (1992): »Einleitung«, in: dies. (Hg.): *Das Schwein des Häuptlings. Sechs Aufsätze zur Historischen Anthropologie*, Berlin: Wagenbach, S. 7-19, hier S. 13.

75 Palmié, *Wizards and Scientists*, S. 3.

76 White, *Speaking with Vampires*, S. 5. Für filmische Zombies vgl. in diesem Kontext Robnik, Drehli (2010): »Kino im Zeichen der Untoten«, <http://www.untot.info/112-0-Drehli-Robnik-Kino-im-Zeichen-der-Zombies.html> (zuletzt abgerufen am 01.12.2021).

gungen rückgebunden werden, können sie als Teil einer »historical evidence« verstanden werden.⁷⁷

Im Anschluss an die Analyse des französischen Anthropologen Franck Degoul lässt sich auch die Zombie-Figur in diesen Kontext einordnen: Degoul hat gezeigt, wie mündlich überlieferte Zombie-Narrative in Haiti kulturelle Ordnungen des 1685 von der französischen Kolonialverwaltung implementierten *Code Noir* fortzuschreiben.⁷⁸ Denn die Figur des Zombie ist darin ähnlichen Repressalien unterworfen wie versklavte Menschen unter der Kolonialverwaltung: Wenn etwa in diesen Narrativen Zombie-Frauen und -Männer nicht nur wie in Zwingern gehalten werden, sondern auch getrennt voneinander leben müssen, um die vollkommene Kontrolle der Reproduktion abzusichern, so reflektieren sie die Reglementierungen des *Code Noir*.

Dennoch stellt diese Form der Anerkennung als »historical evidence« und die in ihr transportierten Bedeutungen nicht die einzig gültige oder historisch ursprüngliche Zombie-Version dar. Die Suche nach konkreten, lokalisierten Bedeutungsebenen und die Anerkennung als epistemologische Kategorien, so lässt sich abschließend in Anlehnung an Luise White festhalten, stellen keinen Widerspruch zueinander dar.⁷⁹ Die Multiplizität der Untoten ist schließlich eines ihrer unverkennbarsten Merkmale.

77 Ebd., S. 16.

78 Vgl. Degoul, *Du passé faisons table d'hôte*, S. 244f.

79 Vgl. White, *Speaking with Vampires*, S. 50.