



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die Rückgewinnung des eigenen Narrativs.

Der Wandel des mediatisierten Schwarzen Körpers in Jordan Peeles Hollywoodkino“

verfasst von / submitted by

Leon Landsberg, B.A.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1.	EINLEITENDE ÜBERLEGUNG.....	4
2.	THEMATISCHER ÜBERBLICK	10
2.1	NARRATIVE ENTITÄT UND DER WEIBE BLICK	12
2.2	DAS NARRATIV	16
2.3	DER MEDIATISIERTE SCHWARZE KÖRPER.	17
2.3.a	<i>Neue Sichtbarkeit. Blaxploitation.....</i>	<i>19</i>
2.4	KONTEMPORÄRE ENTWICKLUNG IM AMERIKANISCHEN KINO	22
2.4.a.	<i>Afrossurrealismus und Afrofuturism im Film</i>	<i>24</i>
2.3.a	<i>Kontemporäre Forschung zur Schwarzen Sichtbarkeit im Film</i>	<i>27</i>
3.	THEORETISCHER ÜBERBLICK.....	31
3.1	EINLEITUNG.....	31
3.2	HAUNTOLOGY	34
3.2.a	<i>Das Archiv</i>	<i>38</i>
3.3	NEGROMANCING.....	41
3.2.a	<i>Die Geister, die wir riefen.....</i>	<i>43</i>
4.	METHODIK	45
4.1	FILMSEMIOTIK	47
4.2	NARRATIONSANALYSE	49
4.3	DIE UHR DER FIGUR	51
5.	GEGENSTÄNDE.....	54
5.1	PEELE UND DIE ANEIGNUNG DER VERGANGENHEIT.....	57
6.	ANALYSE.....	59
6.1	ZUSAMMENFASSUNG.....	59
6.1.a	<i>Get Out</i>	<i>59</i>
6.1.b	<i>Us.....</i>	<i>61</i>
6.1.c	<i>Nope.....</i>	<i>62</i>
6.2	DER RUF DER AHNEN	64
6.3	DAS GESPENST IM BILD	71
7.	CONCLUSIO.....	77
ANHANG	81	
LITERATURVERZEICHNIS		81
FILMVERZEICHNIS		85
<i>Zitierte Filme/ Videos</i>		<i>85</i>
<i>Erwähnte Filme</i>		<i>85</i>
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....		87
ABSTRACT.....		88
<i>Deutsch</i>		<i>88</i>
<i>Englisch</i>		<i>89</i>

1. Einleitende Überlegung

Mit einem Beitrag von 7,7 Milliarden USD im Jahr 2022 leistet die amerikanische Filmindustrie einen großen Beitrag zum Bruttoinlandsprodukt des eigenen Landes.¹ Dies zeigt, dass dieser Industrie nicht nur eine besondere wirtschaftliche Bedeutung zu Teil wird, sondern, dass sie, auch und vor allem einen großen Einfluss auf die kulturelle und politische Entwicklung des Landes hat.² Seit den letzten Jahren zeigt sich, dass sich das Arbeitsfeld immer weiter diversifiziert. Der Anteil der nicht-Weißen Schauspieler*innen hat sich fast vervierfacht und macht nun einen Prozentsatz von 39% aus. Obwohl dies nach einem großen Zugewinn klingt, zeigen Studien, dass dies keineswegs die Ethnien-Verteilung der amerikanischen Gesellschaft widerspiegelt.³ Nicht-Weiße Filmschaffende sind somit also im filmischen Medium weiterhin nicht adäquat vertreten. Dennoch scheint es einen Wandel in der Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers im amerikanischen Film zu geben. Filme wie *Sorry to Bother You*⁴ oder *Candyman*⁵ schlagen hierbei in eine ganz eigene Nische, die einen neuen Blick auf Erzählungen nicht-Weißer Personen im Film kreieren und somit versuchen, gegen das Stereotyp zu arbeiten. In einer neuen afrossurealistischen Form, zeugen die Filme dabei oft von der Gegenwart einer gesellschaftlichen Alltäglichkeit, ein daraus resultierendes Ungleichgewicht und dem oft missachteten Horror einer Schwarzen Realität.

Jordan Peele, ein Schwarzer Regisseur, der durch seine Sketch-Comedy *Key & Peele*⁶ Bekanntheit in der amerikanischen Medienwelt erlangt hat, etablierte sich in der jüngsten Zeit des amerikanischen Kinos als wichtige Instanz und *Agency* für die Sichtbarkeit eines neuen mediatisierten Schwarzen Körpers, und der Etablierung eines eigenen neuen Narrativs desselbigen. Peele beschreibt in einem Interview auf die Frage nach der verhandelten Thematik seiner Filme antwortend, dass er in allererster Instanz Filme kreieren will, die dem zugrunde liegenden Genre treu bleiben. Dennoch versucht er im Horrorfilm seine eigenen Ängste zu

¹ Vgl. Statista, *Box office revenue in the United States and Canada from 1980 to 2022*, <https://www.statista.com/statistics/187069/north-american-box-office-gross-revenue-since-1980/>, 22.08.2023.

² Vgl. The Associated Press, „Hollywood, Creative Industries Add \$504 Billion to U.S GDP“, *Hollywood Reporter*, 05.12.2013 <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/hollywood-creative-industries-add-504-662691/>, 22. 08. 2023.

³ Vgl. Statista, „Film industry in the United States and Canada - statistics & facts, *Statista. Media*, <https://www.statista.com/topics/964/film/#topicOverview>, 22. 08. 2023.

⁴ *Sorry to Bother You*, R.: Boots Riley, US 2018.

⁵ *Candyman*, R.: Nia DaCosta, CA/US 2021.

⁶ *Key & Peele*, R. Peter Atencio/Payman Benz, US, 2012-2015.

hinterfragen und diese im Zuge des Films aufzuarbeiten.⁷ Die Frage nach seiner Angst scheint dabei dicht mit der gesellschaftlichen Realität einer Schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten verschlungen. Zudem lassen sie sich als Kommentar auf diese ungleichen Verhältnisse der Repräsentation des Schwarzen Körpers im filmischen Medium erkennen. Obwohl er zwar betont, dass er ein Verfechter neuer Rollenfiguren im Film ist und die kreierten Figuren in erster Linie innerhalb des Genres für sich stehen können und nicht in erster Instanz als gesellschaftlicher Kommentar dieser Rollenzuordnung geschrieben worden sind, so ist dies doch ein Aspekt, der, aufgrund des im amerikanischen Film bestehenden *Weißes Blicks*, rezipiert wird. Das, was diesen Gedanken weiter bestärkt ist Peeles Aussage, dass er im Kern seines erzählten Narrativs immer einen gesellschaftlichen Konflikt sieht. Eine Angst, die durch das soziale System bestärkt und aufrechterhalten wird.⁸ Die Verhandlung dessen konzentriert sich jedoch nicht auf das Leiden des Schwarzen Körpers innerhalb dieses Systems, sondern nutzt die Zuschreibungen der medialen Prägung und dreht den Blick um. Ein Aspekt, den nicht nur Peeles Filme, sondern auch weitere Filme des afrosurrealistischen oder afrofuturistischen Kinos, einer kontemporären Strömung des amerikanischen Kinos, gemeinsam haben. Zudem eint sie eine Verhandlung der alltäglichen Realität im Fantastischen. Dieser Moment scheint innerhalb der Spiegelung der eigenen Realität zu entstehen, durch welche der *Weißer Blick* konfrontiert wird.

Dieser *Weißer Blick* hat das Kino bis zum heutigen Tage geprägt. Dieser oppressive Blick einer Weißen Normativität definiert sich insbesondere durch die Praktiken von Überlegenheit, Privilegien, Anspruchsdenken, Annahmen von Universalität, Ethnozentrismus und kultureller Aneignung.⁹ Diese Strukturen haben auch das filmische Medium geprägt. Der Film wurde für die Vorlieben eines Weißen Publikums produziert und hat sich, auch durch den Zeitgeist der jeweiligen Epoche, immer wieder verändert. Dennoch wurden marginalisierte Gruppen und Kulturen oft stereotypisch und klischeehaft dargestellt und definieren dadurch das Bild der Unterschiede zwischen einer Weißen Gesellschaft und einer nicht-Weißen Gesellschaft.¹⁰ Somit wurde durch diesen Blick ihre Dominanz auf das filmische Medium weiter ausgeprägt und Zuschreibungen über gewisse Körper getätigt. Als Konsequenz dessen verstärkt dies ein

⁷ Vgl. „Us. Jordan Peeles Ganz Eigene Art von Horror“, R.: Universal Studios, 2019, Apple TV, 22. 08. 2023.

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Vgl. Omotayo O. Banjo, „The Paradox of Postracialism. Black Hollywood’s Voice in Post-Racial Discourse“, *The Myth of Colorblindness*, hg. v. S. Turner/ S. Nilsen, Polgrave Macmillan, 2019, S. 89-112, hier: S. 94.

¹⁰ Vgl. Wendy Sung, „Mainstream African American Cinema. The Struggle for Black Images in Hollywood“, *African Americans and Popular Culture*, hg. Todd Boyd, Westport, Conn. : Praeger, 2008, S. 245-271, hier: S. 247.

System, dass korrupt ist von Ungleichheit, Vorurteilen und dem Hoheitsgedanken einer gewissen sozialen Gruppe über die andere.

Diese Strukturen zeigen sich nicht nur auf Seiten der Rezeption, sondern auch auf Seiten der Produktion. Diese hielt die Sichtbarkeit einer Schwarzen Bevölkerung systematisch klein, indem sie, bspw. während der Ära der *Blackfacing-Filme*, Schwarze Figuren von weißen Darsteller*innen mit schwarz angemalten Gesichtern spielen ließen.

Nicht nur stellte dies eine Aneignung der Idee der Schwarzen Figur dar, sondern ist gleichwohl ein physischer Akt der Übernahme. Schwarz zu sein wird hierbei dem Anlegen einer Kostümierung gleichgestellt und somit denunziert. Dies wiederum resultiert nicht nur in der verzerrten Sichtbarkeit durch Schwarze Darsteller*innen sondern stellt auch ein Ungleichgewicht der erzählten Geschichten der Figuren dar. Hierbei ist festzustellen, dass die Geschichten im Film der Vergangenheit den Weißen Helden stark favorisierten. Der nicht-Weiße Charakter wurde dementsprechend oft als Nebenrolle oder Antagonist gefestigt. Im Laufe der Jahre hat sich dies zwar mit einem wachsenden Interesse an nicht-Weißen Geschichten gewandelt, in diesen Fällen jedoch weiterhin ein von Vorurteilen nicht losgesagtes Narrativ geprägt. Dadurch wurde das Narrativ und die Geschichten, die hätten erzählt werden können, von einem *Weißen Blick* angeeignet, verzerrt und in ihrer medialen Repräsentation übersättigt.¹¹

So ist es jedoch nicht nur das finale Produkt, sondern auch die Systeme im Hintergrund, welches von diesen oppressiven und rassistischen Strukturen besetzt ist. Schwarze Filmemacher*innen und Schauspieler*innen hatten in der Historie des Mediums oft viele Hürden zu überwinden, um gegen das dominante System anzukommen und eine kritische Masse für ihre eigenen Geschichten zu generieren. Sollten sie nicht bereits durch das Studiosystem finanziell diskriminiert worden sein, da Schwarze Geschichten als nicht massentauglich gesehen wurden, so lässt sich dieses Ungleichgewicht auch in der Inszenierung dieser Geschichten wiederfinden. Diese Geschichten wurden durch den *Weißen Blick* bereits annektiert.

Zunehmend ist jedoch ein Wandel zu erkennen. Dieser zeichnet sich, zum einen, durch eine Sensibilisierung der Gesellschaft für diese Problematik, sowie durch zunehmende Chancen für einen ungehörten Teil der Gesellschaft aus, die ihre eigene Version der Geschichte zu erzählen hat. Zudem ist auffällig, dass Filme innerhalb des afrosurrealistischen Kinos im

¹¹ Vgl. Jacqueline Najuma Stewart, *Migrating to the Movies. Cinema and Black Urban Modernity*, University of California Press, 2005, S. 26.

kontemporären Hollywoodkino innerhalb einer gesetzten Thematik die eigene Geschichte neu verhandeln.¹² Ein besonderer Fokus scheint im Zuge dessen auf dem verschwiegenen Teil der Geschichte zu liegen. Hierbei scheint einerseits eine neue Figur des Schwarzen medialisierten Körpers zu entstehen und andererseits die Zuschreibungen des *Weißes Blicks* kommentiert zu werden.

Im Zuge dessen fragt diese Arbeit nach einer neuen Sichtbarkeit des medial verhandelten Schwarzen Körpers im kontemporären Hollywoodkino und formuliert folgende Fragestellung:

1. *Entsteht durch die surrealistische und fantastische Neuverhandlung des stereotypen Narrativs und dem Kommentar auf den Weißen Blick durch Jordan Peeles Filme „Get Out“, „Us“, und „Nope“ ein Wandel der Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers im Film?*

a. *Inwiefern bedeutet dieser Wandel eine Rückgewinnung der Deutungshoheit über das eigene Narrativ?*

Um sich dieser Fragestellung zu nähern wird diese Arbeit in den ersten Kapiteln zunächst einen Überblick über die Definition des filmischen Narrativs des amerikanischen Kinos gegeben. Zudem wird in einem weiteren Kapitel die *Agency* des Schwarzen Körpers in der kontemporären Filmlandschaft verhandelt. Auf Grundlage dessen wird die Entwicklung der Sichtbarkeit dieses Körpers im Laufe der Jahre dargestellt, sowie verschiedene Strömungen innerhalb dieser Entwicklung, besprochen und erläutert. Durch diesen Vorbau wird dann ein Überblick der Hypothesen, sowie die theoretische Grundlage dieser Arbeit gegeben.

Die Hypothesen, die nun, im Zuge der hier gegebenen Fragestellungen, formuliert werden, basieren vor allem auf den Theorien Jacques Derridas, der innerhalb seiner Ausarbeitung zur *Hauntology* die Entität des *Specter*, einen metaphysische*n Beobachter*in, bespricht. Ein Wesen, dass sich innerhalb einer kulturellen Verhandlung mit in den Diskurs einschreibt, jedoch nicht direkt adressiert wird. Der *Specter* ist ungewolltes Nebenprodukt einer stereotypen Zuschreibung. Diese Entität ist jedoch gleichwohl Konsequenz als auch Impulsgeber einer neuen Verhandlung der gegebenen Thematik¹³. Dieser *Specter* schreibt sich

¹² Vgl. Sung, „Mainstream African American Cinema. The Struggle for Black Images in Hollywood“, S.267.

¹³ Vgl Jacques Derrida, *Specters of Marx*, Abingdon, Routledge, 1994, S. 6.

keiner Zeitlichkeit zu und ist somit immer präsent, gleichwohl Warnung für die Zukunft als auch das Archiv einer bereits passierten Vergangenheit.¹⁴

Diese Vergangenheit wird auch in der zweiten hier verhandelten Theorie besprochen. So beschreibt Professor Richard P. Powell eine künstlerische Handlungsanweisung des *Negromancing* als prominente Methode zur neuen Verhandlung der kulturellen Zuschreibungen des besetzten Narrativs.¹⁵ Hierbei verweist er auf die Aneignung der Geschichten einer oppressiven Gesellschaft, die die Geschichten über den Schwarzen Körper genutzt haben, um ihre eigene Angst vor diesem zu verschleiern. So wurde dieser Körper oft als magisch oder bössartig beschrieben.¹⁶ Das *Negromancing* ist in diesem Fall eine Praxis der Verweigerung und gleichwohl Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit. Der tote und besetzte Körper wird hierbei *wiederbelebt* und somit innerhalb der oppressiven Angst als Waffe gegen die eigenen *Schöpfer* genutzt. Die Zuschreibungen der Mehrheitsgesellschaft werden somit nicht mehr abgelehnt, sondern gegen diese Verwendet.

Durch diese theoretischen Grundlagen und dem beschriebenen Interesse der Fragestellung sollen folgende Hypothesen aufgearbeitet werden.

1. *Das Narrativ des Schwarzen Körpers im Film ist durch Zuschreibungen des Weißen Blicks besetzt und kulturell angeeignet.*
2. *Durch die Rückbesinnung auf diese Aneignung der Geschichte, durch die von Derrida beschriebene Entität des Specter und der Wiederbelebung der totgeglaubten Schwarzen Körper im Negromancing, wird eine neue Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers im amerikanischen Kino und ein neues, gegenläufiges Narrativ geprägt.*
3. *Diese Praxis der Verweigerung der oppressiven Strukturen des etablierten Systems ist eine Rückgewinnung der Macht über das eigenen Narrativs.*

¹⁴ Vgl. ebd. S. 7f.

¹⁵ Vgl. „Distinguished Scholar Session Honoring Richard Powell“, CAA, [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=bkrcfFQQiEg&t=1599s), 04.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=bkrcfFQQiEg&t=1599s>, TC: 00:32:45, 22. 08. 2023.

¹⁶ Vgl. Alexandra Boutros, „Gods on the Move. The mediatization of Vodou“, *Culture and Religion*, 12/2, S. 185-201, S. 191.

Um sich diesen Hypothesen innerhalb der verhandelten Theorien zu nähern, werden im weiteren Verlauf der Arbeit drei Filme von Regisseur Jordan Peele beispielhaft für diese neue Bewegung im amerikanischen Kino näher betrachtet.

Im Zuge einer filmischen Analyse auf Basis von Christian Metz' Filmsemiotik wird die Kodierung der Filme herausgearbeitet um somit die Signifikate der verhandelten Ebene herausgearbeitet. Die dadurch etablierte Struktur kann somit aufzeigen, wie Peele das Stereotyp im Narrativ neu verhandelt. Zudem soll Jens Eders *Uhr der Figur* einen Aufschluss über die Zuschreibungen der Protagonisten in Peeles Filmen geben, indem die Figur als Symptom und Symbol eines sozialen Gefüges analysiert werden kann. Als letztes wird durch einen neoformalistischen Ansatz auf die narrativen Strukturen geschaut, um zu sehen, inwiefern der Regisseur paratextuelle sowie filmische Kontexte bedient oder verweigert.

Um jedoch im späteren Verlauf in diese Analyse einsteigen zu können, soll in den kommenden Kapiteln zunächst eine Übersicht über den aktuellen Forschungsstand, und theoretischen Ansätze dieser Arbeit gegeben werden. Zunächst wird jedoch eine thematische Grundlage zum Schwarzen mediatisierten Körper geschaffen.

2. Thematischer Überblick

Der Schwarze Körper ist in visuellen Medien amerikanischer Popkultur durch verschiedene Einflüsse geprägt worden. Dieser Körper steht heute sinnbildlich für eine unterdrückte Gruppe und dient als Inspiration für neue Generationen. Gleichzeitig erzählt dieser mehr über die ihn schöpfende Gesellschaft als über die Personen, die er als mediatisiertes Simulacrum abbilden soll.

Dennoch prägt diese kulturelle Aneignung der Darstellung in der Erzählung eine kulturelle Wahrheit, die das allgemeine Verständnis über diesen Körper prägt und beeinflusst.¹⁷ Die Kontrolle über dieses Bild liegt indes nicht in der Hand des verhandelten Körpers, sondern in der historischen Verteilung der Macht über diesen annektierten Körper.¹⁸ Im Umkehrschluss wird diese vor allem von einer herrschenden Mehrheitsgesellschaft inskribiert. Anna Julia Cooper hat dieses Phänomen 1982 wie folgt beschrieben: „The devil is always painted black – by white painters“.¹⁹ Die Kultur, und das Bild dieses schwarzen Körpers ist nun also auf ein narratives Gefüge zurückzuführen²⁰, dass strukturell von einer weißen Mehrheitsgesellschaft geformt und geprägt wird. Jaquelin Najum Stewart führt diese Metapher weiter und sagt, dass für eine Umkehrung dieser Unterdrückung zunächst wichtig ist, dass sich, allegorisch gesprochen, der getötete Löwe aus dem Gemälde herauslösen muss, um selbst zum Maler zu werden.²¹ Indes ist dieser niedergehaltene metaphorische Körper wohl weniger Form von Macht als vielmehr Ausdruck einer seither bestehenden Angst der herrschenden Gesellschaft, ihre Hoheitsposition einer anderen gesellschaftlichen Schicht abtreten zu müssen. Fast einer Zähmung dieses Körpers gleichkommend, versuchen diese Bilder diesen Körper einzufangen und zu analysieren. Ralph Ellison beschreibt dies sogar als fälschlichen Umkehrschluss, sieht er doch das Stereotyp an sich weniger als schwerwiegende Attacke auf den Schwarzen Körper, als vielmehr die Konsolidierung einer weißen Mehrheitsgesellschaft, die sich nicht mit ihrer eigenen Kolonialgeschichte und der Schuld der Handlung vergangener Generationen

¹⁷ Vgl. Claudia Fahrenwald, *Erzählen im Kontext neuer Lernkulturen. Eine bildungstheoretische Analyse im Spannungsfeld von Wissen, Lernen und Subjekt*, Verlag für Sozialwissenschaften/ Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2011, S. 94.

¹⁸ Vgl. Fiza Asri Fauziah Habibah, „African Stereotypes in American Teen Movie Mean Girls“, *Jurnal Pujangga*, 8/1, 06.2022, S.89-98, hier S. 92.

¹⁹ Anna Julia Cooper, *A Voice from the South*, Oxford, Oxford University Press, 1892, S.25

²⁰ Vgl. Fahrenwald, *Erzählen im Kontext neuer Lernkulturen*, S.94.

²¹ Vgl. Stewart, *Migrating to the Movies*, S. 26.

auseinandersetzen will.²² Eine Schuld, die im Archiv vergessen und innerhalb der im amerikanischen Film verhafteten Stereotype verifiziert werden soll.²³ Die Auswirkungen dieser Erzählungen haben sich jedoch langsam in ein kollektives Gedächtnis eingebrannt und Wurzeln geschlagen. Umso wichtiger ist es den Blick auf die metaphorisch erzählende Person zu richten, um die Machtverhältnisse zu kontextualisieren und ein Bewusstsein für diese Aneignung zu schaffen. Dadurch lässt sich die angeführte kollektive Angst einer mit Scham und Schuld besetzten Generation entlarven.

Zunächst muss als Grundlage dessen jedoch geklärt werden, welche Form dieser Schwarze mediatisierte Körper annimmt und welche Zuschreibungen ihm zuteilwerden, mit welchen Mitteln er kreiert wurde und wie er so, durch das medial verhandelte Gefüge, unter Kontrolle gehalten wird. Durch diese strukturelle Unterdrückung eignet sich die Produzent*innenschaft das Narrativ über die Geschichte an und füttert diese Darstellungen, bis sie eine Übersättigung des Körpers und eine fälschlicherweise allgemeingültig geprägte Aussage konstruieren.²⁴ Diese Aneignung lässt hierbei sowohl auf der Ebene der Produktionsstrukturen, als auch auf inhaltlicher Ebene, wenig Raum für Schwarze Künstler*innen und ihre eigene Perspektive auf die verhandelte Thematik. Das kreierte Narrativ führt somit stets zu einer Form der Rechtfertigung des eigenen etablierten Systems. Die Darstellung scheint bereits annektiert und besetzt zu sein.

Neben diesen gesellschaftspolitischen Gründen gab es zudem zunächst auch zu Beginn des amerikanischen Studio-Kinos im frühen 20. Jahrhundert keinerlei wirtschaftliche Anreize, das Narrativ weiterzuentwickeln²⁵. Hierbei lässt sich zum Beispiel der *Blaxploitationfilm* anführen. Dieser zeigt, dass es erste valide ökonomische Anreize für die führenden Studios in Hollywood gibt, da sich die Zuschauer*innenschaft in den USA durch die gesellschaftlichen Entwicklungen wandelte. Nicht-Weiße Personen werden nun zu einem zahlenden Publikum, dass sich jedoch nach eigenen Helden im Kino sehnt. Dieser Trend scheint jedoch nicht von Dauer, da zunehmend Kritik laut wird, dass das *Blaxploitation-Kino* kein eigenes Narrativ etabliert, sondern das *Weiße Narrativ* einem Schwarzen Körper aufgezwungen wird.²⁶

²² Vgl. Ralph Ellison „Twentieth Century Fiction“, *Within the Circle*, New York, Duke University Press, 2020, S. 134-148, hier S.142.

²³ Vgl. Stewart, *Migrating to the Movies*, S. 27.

²⁴ Ebd.

²⁵ Vgl. Ed Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, *The Wiley-Blackwell History of American Film*, 3, 2012, S.1-35, hier S.30

²⁶ Vgl. Sung, „Mainstream African American Cinema“, S. 262

2.1 Narrative Entität und der Weiße Blick

Medientheoretische Ansätze haben hierbei immer wieder anschaulich gezeigt, dass es nicht nur um den Inhalt dieser Erzählung geht, sondern vor allem auch darum, wie dieser übermittelt wird.²⁷ Dabei ist nicht nur die rein medienhistorische Entwicklung der Form dieser Erzählung gemeint, sondern vor allem auch die Konnotation, bzw. die Agenda, des/der Erzählenden. Was für die hier zugrundeliegende Arbeit jedoch besonders wichtig ist, ist die Frage nach der Narrativen Entität selbst.²⁸ Wer erzählt die Geschichte, welche Position nimmt diese Person im Vorhinein ein, und warum erzählt genau diese Person exakt diese Geschichte.

Im amerikanischen Kino lässt sich diese Entität inmitten der Weißen Mehrheitsgesellschaft, ihre Interessen und antrainierten Sehgewohnheiten als der *Weiße Blick* beschreiben. Der Philosoph George Yancy beschreibt diesen Blick als hegemoniales Werkzeug und Nebenprodukt der oppressiven Strukturen einer Weißen Vorherrschaft, welches durch das politische und gesellschaftliche Ungleichgewicht in der Geschichte verankert wurde.²⁹ Dieser Blick ist ein Machtinstrument, dass den Schwarzen Körper als untergeordnete*n Arbeiter*in festschreiben soll.³⁰ Zudem hat sich dieser Blick auch innerhalb der Filmhistorie gebildet und diese im Umkehrschluss weiter geprägt. Vor allem soll dabei jedoch auch die Frage nach der Konstruktion eines nicht bedachten Nebenprodukts dieser erzählenden Entität gestellt werden.

Im amerikanischen Kino ist folgende Thematik besonders auffällig. Filme des frühen bis mittleren 20. Jahrhundert arbeiten die eigene amerikanische Geschichte der Sklaverei neu oder versuchen diese zu verarbeiten, oder besser gesagt, zu festigen. Große Filme dieses frühen Kinos wie, *Uncle Tom's Cabin*³¹ und *The Birth of a Nation*³², zeigen sowohl klassische stereotype Darstellungen von Sklaven, und versuchen die eigenen Positionen zu rechtfertigen.³³ Stewart kommentiert diese Darstellungen als erste Zuschreibung eines mediatisierten Schwarzen Körpers, welche sich durch die Filme kommender Jahre durchdrückt. „This body of

²⁷ Kristin Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden.“, *Montage/av*, 4/1, 1996, S. 23-63, hier S. 27f.

²⁸ Ebd. S., 37.

²⁹ Vgl. George Yancy, *Black Bodies, White Gazes. The Continuing Significance of Race*, Lanham, Rowman & Littlefield Print, 2008, S. xxxvi

³⁰ Vgl. James Junior Phiri, *The Hegemony of the White Gaze in America and Black Resistance as Counter-hegemony*, Masterarbeit, Vancouver, University of British Columbia, Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies, 2020, S. 2.

³¹ *Uncle Tom's Cabin*, R.: Edwin S. Porter, US, 1903

³² *The Birth of a Nation*, R.: D.W. Griffith, US, 1915

³³ Vgl. Brenda E. Stevenson, „Filming Black Voices and Stories: Slavery on America's Screens, *The Journal of the Civil War Era*, 8/3, 2018, S. 488-520, hier S. 492.

work tends to cast *Birth* as the film that coalesced and mythologized previous racist images, codifying racist representational practices for subsequent generations of classical Hollywood filmmaking”³⁴

Die Besetzung der Rollen, die hierbei meist noch von weißen Schauspieler*innen mit schwarz bemalten Gesichtern verkörpert wurden, zeigt zudem die Unterdrückung bzw. die Aneignung des Narrativs und eine ausgeübte Hoheitsposition über den Schwarzen Körper.³⁵ Die in diesem Beispiel verhandelten Thematik eines Schwarzseins und den gesellschaftlichen Strukturen in der Satire zeigen indes die weitere Festsetzung einer eigenen Begrifflichkeit dieses Schwarzen Körpers, den Stewart wie folgt beschreibt:

“By operating at the level of humor, satire, and caricature, these objects, along with the other images discussed here, support one fantasy of Blackness in the white imagination—that it is fixed, is visually familiar, and can be placed safely under white control.”³⁶

Nach dieser Festigung des Stereotyps im frühen Film durch den *Weißer Blick*, lässt sich jedoch auch in der Filmindustrie vermerken, dass sich die gesellschaftliche Ordnung verändert. Die Entwicklung des *Black Films*³⁷ bzw. einer neuen Schwarzen Sichtbarkeit führt im späteren Verlauf der amerikanischen Filmgeschichte zuerst zum *Blaxploitationfilm*, der darauf aufbauend in einer *Black New Wave* mündet³⁸. Obwohl bis zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Schwarze Darsteller*innen – Hattie McDaniel als beste Nebenrolle im amerikanischen Klassiker *Gone With The Wind* und, viele Jahre später, Whoopi Goldberg als beste Nebendarstellerin für ihre Rolle in *Ghost* mit einem Oscar ausgezeichnet worden sind, zeigt sich auch hier wiederum die Keimzelle dieses oppressiven Machtsystems.

Als Beispiel deutet Wendy Sung in ihrer Verhandlung des Schwarzen Körpers im amerikanischen Film darauf hin, dass Goldbergs Rolle, so emanzipiert sie auf den ersten Blick auch wirken mag, vor allem durch ihrer klassischen Rollenzuweisung hervorsteht. „Perhaps not surprisingly, Goldberg’s recognition was for a role common to African Americans in mainstream cinema, the magical Negro“³⁹. Ein Archetyp des amerikanischen Kinos, der das

³⁴ Stewart, *Migrating to the Movies*, S. 27.

³⁵ Vgl. ebd., S. 29f.

³⁶ Ebd., S.34.

³⁷ Vgl. Michael Boye Gillespie, *Film Blackness. American Cinema and the Idea of Black Film*, Georgia, Duke University Press, 2016, S. 2

³⁸ Vgl. Sung, „Mainstream African American Cinema.“, S. 264.

³⁹ Vgl. ebd., S. 265.

Stereotyp der Zauberei und des unerklärlichen und vor allem unheilvollen mit diesem Schwarzen Körper verknüpft. Diese magische Eigenschaft, kommend aus einer kulturellen und religiösen Praxis versklavter afrikanischer Einwohner*innen, zeugt von der weiterhin aktiven Verhandlung der eigenen Kolonialgeschichte.⁴⁰ Diese Zuschreibung lässt sich immer wieder in ihrer Binarität im Film erkennen, in welcher sie entweder als Nutzen für eine Weiße Oberschicht, wie im Falle von Whoopi Goldberg, oder als Schrecken, einer Angstvorstellung, der amerikanischen Gesellschaft wiederzufinden ist. Auch Sung beschreibt diese Verhandlung des Magischen innerhalb Whoopi Goldbergs Rollenzuweisung beispielhaft weiter:

„With her ability to speak to the dead, Oda Mae Brown serves as a conduit for the white heterosexual couple at the emotional and narrative center of the film and is ultimately put in service for the purpose of idealizing the lives of these upper-middle-class white people.“⁴¹

Auch hier wird ihre Rolle, trotz ihrer magischen Fähigkeiten, einer Weißen Gesellschaft untergeordnet. Diese Darstellung wird auch in einem später angeführten Beispiel nochmals sichtbar. Auffällig ist hierbei jedoch, dass die Aspekte *soziale Klasse*, *Aufstiegsgedanke*, *Schuld*, *magische Kraft* im filmischen Diskurs des amerikanischen Kinos im Zuge eines mediatisierten Schwarzen Körpers, und somit einer kulturellen Zuschreibung, verhandelt werden. Die Darstellungen einer führenden Weißen Vorherrschaft haben sich somit in das frühe Kino eingeschrieben und auch im kontemporären Kino stets weiterentwickelt. So bleibt dieser *Weiße Blick*, wissentlich oder unwissentlich, Teil dieses Systems. Ein System, dass das *Schwarzer Körper* gesellschaftlich und kulturell, vor allem jedoch, medial verhandelt und niederzuhalten scheint.⁴²

Dennoch ist zu Beginn dieses Wandels zu vermerken, dass in diesem Abschnitt der amerikanischen Filmgeschichte eine neue Sichtbarkeit geschaffen wird und weitere Arbeitsfelder, auch für eine nicht-Weißen Teil der Gesellschaft, aufgetan werden. Die dabei entstehenden Filme zeigen jedoch weiterhin eine Limitierung im Rollenverständnis und der Frage danach, was der Schwarze Körper darf, oder wie er auftreten soll. Michael Boyce Gillespie sieht hierbei das Problem, dass ein Schwarzer Körper im Film immer in Verbindung dazu stehen muss „of what one would credibly expect to experience in one’s life, or in other

⁴⁰ Vgl. Habibah, „African Stereotypes in American Teen Movie Mean Girls“, S.96.

⁴¹ Sung, „Mainstream African American Cinema“, S. 257.

⁴² Vgl. Stewart, *Migrating to the Movies*, S. 31.

words, that black film must correspond to reality itself.“⁴³ Das Narrativ ist also nicht nur bereits vorgeschrieben, sondern darf diesen Rahmen auch nicht überschreiten. Hierbei kommt es also zur gegenteiligen Deformierung der im *Blaxpoitation-Kino* beschriebenen Methodik, sodass der metaphysische Körper hierbei innerhalb seiner realen Möglichkeiten und der gesellschaftlichen Realität gefangen bleibt. Was dadurch dennoch weiters unbeantwortet bleibt ist die Suche nach einer *adäquaten* Darstellung, die sowohl das kulturelle Erbe, den eigenen Blick und auch Strukturen nicht einfach widerspiegelt, sondern das eigenen Narrativ mit Schwarzen Künstler*innen befreit. Michael Boye Gillespies Definition dessen legt eine interessante Attribution dieses Körpers und des Films nahe, die als begleitend zu dieser Arbeit, eine spannende Fragestellung aufwirft:

„What if black film could be something other than embodied? What if black film was immaterial and bodiless? What if black film could be speculative or just ambivalent? [...] What if black film is art or creative interpretation and not merely the visual transcription of the black lifeworlds.“⁴⁴

Gillespie spricht also von einem Narrativ, dass sich aus diesen Fesseln löst und nicht auf die gegenwärtige Realität verweisen muss. Hierbei beschreibt er eine Entität, die sich außerhalb des medial Dargestellten bezieht. Eine Aussage, die nicht durch die Filme der Vergangenheit intendiert waren. Ein Nebenprodukt, dass durch die Aneignung und Übersättigung des Narrativs und die Stereotypisierung des Schwarzen Körpers entstanden ist. Er beschreibt eine Stärke des Schwarzen Films, die genau in dieser Freiheit einer Ambivalenz, einer *nicht-Behauptung* stehen kann. Die Rückgewinnung dieses Narrativs muss hierbei also nicht in der Reformierung dieses Körpers liegen, sondern in einem Vertrauen auf dieses körperlose Phänomen, einer Immaterialität die nicht auf direktem Wege, nicht in einer ersten Rezeption zu sehen ist. Ein Körper, der das Stereotyp bedient, einen Kommentar auf die mediale Sichtbarkeit setzt, um sie dann dekonstruieren zu können.⁴⁵ Eine neue Perspektive kann dementsprechend nicht nur im Kampf gegen diese klassische Zuschreibung entstehen, sondern vor allem dann, wenn man diese bedient. Hierbei wird eine zunächst bekannte Rezeptionsebene genutzt, um mit Erwartungshaltungen zu spielen und das Gezeigte zu kommentieren. Das Spiel mit dem Bruch und der Entfremdung als Befreiung.

⁴³ Gillespie, *Film Blackness*, S. 4.

⁴⁴ Ebd., S. 17

⁴⁵ Ebd.

Im Zuge dessen ist es wichtig, dass sich das Kino nicht nur auf seine Zuschauerschaft besinnt, sondern einen reflektierten Blick auf die Inhalte wagt, die es produziert. Ähnlich feministischer Filmtheorien, muss der Fokus auf der Ausstellung des männlich geprägten, in diesem Beispiel, Weiß geprägten Blickes sein.⁴⁶ Die Entlarvung dessen würde den Fokus auf etwaige inhaltliche und systemische Probleme in der Darstellung lenken. Dabei sind vor allem im Vorangestellten genannte Methoden in der Rollenzuschreibung und Handlungen Schwarzer Charaktere gemeint, die zwar illusionistisch im Film anders verhandelt werden, letztendlich jedoch zu einer Reproduktion immer gleicher Zuweisungen führen. Das Narrativ ist hierbei bestimmend und wird von einem System getragen, das ein Bild eines Körpers zeichnet, der durch Angst vor einem Eingeständnis der eigenen Schuld geprägt worden ist.

2.2 Das Narrativ

Um im weiteren Verlauf dieser Arbeit über die Aneignung und Rückgewinnung des Narrativs sprechen zu können, muss zunächst eine grundlegende Definition dieser Begrifflichkeit eingeführt werden. Hierbei fokussiere ich mich auf ein soziokulturelles Verständnis dessen, in welchem das Narrativ sowohl auf Literatur, Kunst, Musik und Film zugeschrieben werden kann.

Jegliche kulturellen und systemischen Strukturen sind in ihrer Basis auf eine narrative Handlung zurückzuführen. Neben einer evolutionstheoretischen Bedingtheit der Wissensgenerierung, ist es hierbei vor allem jedoch die Identitätsschaffung des Erzählens und der Überbegriff auf das Narrativ auf den ich mich in dieser Ausarbeitung fokussieren werde. Claudia Faehrenwald zitiert in ihrem Buch zum Diskurs über Lernkulturen nach Neumano und führt hierbei an, dass die Formulierung von Identität im Zuge eines *narrative turn* in der Kultur- und Sozialwissenschaft davon ausgeht, dass „die Konstitution, Stabilisierung und Transformation individueller, wie kollektiver Identitäten prinzipiell auf Erzählen angewiesen ist.“⁴⁷ Diese Identitätsschaffung bietet zudem auch die Kontrolle einer gewissen Identität bzw. die Kontrolle über die Zuschreibungen dieser. In einem weiteren Abschnitt geht Faehrenwald genauer auf die Wichtigkeit des Narrativs ein, um zukünftige Ereignisse zu antizipieren, durchzuspielen und durch Planung zu beeinflussen.⁴⁸ Die damit benannte strukturelle Manipulation dessen lässt sich somit also bereits mitlesen. Spannend ist hierbei vor allem der Verweis auf die Temporalität der soziokulturellen Struktur des Erzählens. So sieht sie in ihr die

⁴⁶ Vgl. Stewart, *Migrating to the Movies*, S.26.

⁴⁷ Vgl. Faehrenwald, *Erzählen im Kontext neuer Lernkulturen*, S. 82

⁴⁸ Vgl. ebd. S. 85

Möglichkeit auf Bezugnahme der eigenen Geschichte, sowie die Neuverhandlung fiktiver Erzählstränge und somit die Schaffung einer „retrospektiven Deutungsvielfalt“.⁴⁹ Hierbei ist das Narrativ somit immer eine Verhandlungsgrundlage, die durch die dominierende Gesellschaft geprägt und beeinflusst wird. Sie benennt die Kraft der Erzählung, indem sie von einer Legitimation oder Explikation gesellschaftlicher Übereinkünfte spricht. Durch die Aneignung des Narrativs formuliert die Mehrheitsgesellschaft somit eine allgemeingültige Wahrheit über die Gegenwart sowie eine klare Selbstpositionierung der eigenen Vergangenheit.⁵⁰

Das Narrativ, dass in Bezug auf einen Schwarzen Körper, der innerhalb audiovisueller Medien verhandelt wird, ist also ein Moment der Identifikation, der die Attribution des Selbst formt, das eigene Selbstverständnis innerhalb der kulturellen Systeme festigt, gesellschaftliche Strukturen zeichnet und eine Verhandlung der eigenen Kolonialgeschichte fördern oder missachten kann. Wie sich dieses Bild des metaphysischen Körpers indes zeichnet, soll nun im weiteren Verlauf gezeigt werden. Zudem soll zunächst etabliert werden, in welchem Rahmen dieser Körper *mediatisiert* ist.

2.3 Der mediatisierte Schwarze Körper.

Dieser Körper, der sich innerhalb der Zeiten und verschiedenen Darstellungen im amerikanischen Film, als mediatisierter Körper von einem physischen Simulacrum als Metapher für diese Unterdrückung losgelöst hat, wurde geprägt von einer Weißen Mehrheitsgesellschaft, die das mediale Narrativ strukturell beherrscht.⁵¹ Die Vorherrschaft über die Sichtbarkeit dieses Körpers liegt bzw. lag somit lange Zeit nicht in der eigenen Darstellung. Die Erzählung dieser falschen Entität, dieser falschen Sichtbarkeit, einer Manipulation durch das Medium selbst, hat sich somit als Barriere gegen das eigene Narrativ gestellt. So kommt eine Studie von Robert M. Entman zum Entschluss, dass der Schwarze Körper im Kontext von Fernsehnachrichten im amerikanischen Fernsehen vermehrt als kriminell dargestellt wird.⁵² Arthur Jafa, ein Videokünstler, der sich vor allem mit dem Archiv der bewegten Bilder in der Schwarzen popkulturellen Darstellung beschäftigt, benennt die Sichtbarkeit in klaren Attributionen, die diese Sichtbarkeit begründen. Medial sieht er ihn entweder in seiner Stärke

⁴⁹ Fahrenwald, *Erzählen im Kontext neuer Lernkulturen*, S. 85

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 93

⁵¹ Vgl. bell hooks, *Black Looks*, S. 174.

⁵² Vgl. Robert M. Entman, „Modern Racism and the Images of Blacks in Local Television News“, *Critical Studies in Media Communication*, 12, 1990, S. 332-345, hier S. 337.

und Performativität oder im starken Gegenentwurf, in seinem eigenen Durchhaltevermögen und Schmerzresistenz repräsentiert.⁵³ In Jafas Arbeit *Love is the Message, the Message is Death*⁵⁴ arbeitet er mit einem Archiv an Bildern, die genau diese Entwicklung, diese Zuschreibungen zeigen. Der Körper wird in Anbetracht seiner eigenen Kriminalität, der Angst, der Schmerzresistenz, der herausragenden athletischen Leistung oder künstlerischen Performativität sichtbar. Nun ließe sich argumentieren, dass die Darstellung vor allem letzterer Kategorie eine positive Konnotation in den Erfolgen der gezeigten Personen darstellt. Vor allem in einem medialen Kontext soll hierbei jedoch im Speziellen der Fokus auf der Dualität liegen. Es gibt entweder die eine oder die andere Seite. Ein Entkommen dieser Dialektik ist zudem auch im narrativen Film schwer handzuhaben.

Fiktionale, narrative Filme des amerikanischen Kinos fokussieren sich auf eine Stärkung der Sichtbarkeit, bleiben jedoch in denselben Strukturen verhaftet, ohne die *Agency*⁵⁵ für den Schwarzen Körper aufzubauen. Dies führt dazu, dass die eigene Kolonialgeschichte zwar öfters verhandelt wird und Schwarze Schauspieler*innen tatsächlich öfter sichtbar sind. Beides zeigt dennoch keine größere Reflektion der eigenen Verantwortung, wodurch auch letztere stetig in dieselben stereotypen Rollenstrukturen gepresst werden. Ein gutes Beispiel zur Verdeutlichung dessen ist der Charakter des John Coffrey in Frank Darabonts Film *The Green Mile*⁵⁶. Schauspieler Michael Clarke Duncan spielt einen stämmigen Schwarzen Mann, der für das Verbrechen zwei Weiße Kinder vergewaltigt und getötet zu haben, nun in der Todeszelle sitzt. Der als naiver, infantiler, jedoch liebenswürdiger Charakter gezeichnete Insasse zeigt im weiteren Verlauf, dass er auch über eine wundervolle Fähigkeit der Heilung verfügt. Mit dieser Fähigkeit steht er von nun an in den Diensten seiner Weißen Aufseher und heilt ihre Wunden.

Diese Geschichte wirft einige problematische Themen auf und verweigert sich eines selbstreflexiven Blicks. Die klare hierarchische Struktur ist nur der Gipfel eines klaren Bildes, dass über den wundersamen, mit Voodoo-artigen Kräften gesegneten, jedoch gleichwohl aggressiven und gefährlichen Schwarzen Körper gezeichnet wird. Obwohl er unschuldig ist und fälschlicherweise zum Tode verurteilt wird opfert er sich letztendlich für das rassistische

⁵³ Vgl. „Artist Talk with Arthur Jafa. A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions“, American Academy Berlin, *youtube.com*, 03.04.2019, https://www.youtube.com/watch?v=xh_j1ahLzwI&t=1803s, TC: 00:40:23, 22. 08. 2023.

⁵⁴ *Love is the Message, the Message is Death*, R.: Arthur Jafa, US, 2016.

⁵⁵ Das Konzept der Agency wird hierbei als Sichtbarkeit und soziale Wirksamkeit bzw. Selbstwirksamkeit einer bestimmten gesellschaftlichen Gruppe gesehen.

⁵⁶ *The Green Mile*, R.: Frank Darabont, US, 1999.

System. Die hierbei entstehenden *Messias-esque* Aufopferung zeugt von einem stetig bestehenden Problem der amerikanischen Vergangenheitsbewältigung und dem Missverständnis der Bedeutung einer Schwarzen medialen Sichtbarkeit und *Agency*. Wendy Sung fasst das Problem wie folgt zusammen:

„Undoubtedly, the film sought to provide a statement about racism, but this does not prevent it from simultaneously upholding and reinforcing the structures of racism. In fact, the stereotypes within the film, mainly the magical Negro and the tom, only reinforce age-old racist notions of how whites feel African Americans should act.”⁵⁷

Diese Neuverhandlung der Repräsentation führt also zu einer weiteren Vertiefung der bestehenden Zuschreibungen.

Der Fokus dieser Arbeit soll das Gefängnis des Schwarzen mediatisierten Körpers und die inskribierten Stereotypen kritisch in ihrer Transformation weiter betrachten. Durch diese Muster hat es immer wieder neue kritische Formen des amerikanischen Kinos gegeben, die Bezug auf diese alten Zuschreibungen nehmen. Eine der spannendsten Entwicklungen war die Entstehung des *Blaxploitation-Kinos*, dass neue Formen der Sichtbarkeit schuf. Wichtig scheint hierbei vor allem zu sein, dass die mediale Repräsentation nun durch eigene Ideen Schwarzer Künstler*innen neu verhandelt wurden, um kritisch mit der Geschichte umzugehen und die eigene Stimme in der Gegenwart finden zu können.⁵⁸ Wie das rasche Ende der Entwicklung jedoch zeigt, war die Handschrift dieser Filme auch hierbei dem Diskurs nicht zuträglich. Der Name des *Blaxploitation-Kinos* zeigt zudem bereits die Fatalität dieser Ausnutzung des Schwarzen Körpers um das Hollywoodkino ökonomisch zu retten.

2.3.a Neue Sichtbarkeit. Blaxploitation

Um die Entwicklung des *Blaxploitationfilms* weiter zu betrachten, muss zunächst festgehalten werden, dass Hollywood in seiner eigenen Darstellung gefangen schien. Die hochzeiten, die mit Hitchcocks Genrefilmen erreicht sind, ließen indes nur sehr vereinzelt Schwarze Rollen zu.⁵⁹ Während der 1970er Jahre gab es in Hollywood eine Wende, die dazu führte, eine neue Sichtbarkeit auf die Schwarze Gesellschaft zu bringen. Hierbei lag der Fokus jedoch nicht auf dem Schwarzen Körper selbst, und die inhärente Sichtbarkeit dessen im soziopolitischen Diskurs eines neuen Kinos, sondern vielmehr auf der ökonomischen Repräsentation zur

⁵⁷ Sung, „Mainstream African American Cinema“, S. 262.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 267.

⁵⁹ Vgl. Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, S. 8.

Neugewinnung eines Schwarzen Publikums⁶⁰. Obwohl dieser Wandel einen neuen Aufschwung der Bekämpfung alter Strukturen ausmachte, scheint es in historischer Reflektion dieser Zeit als durchaus weniger Revolutionär. Es zeigt sich, dass sich das amerikanische Kino dem politischen Druck einer aufstrebenden Schwarzen Bevölkerung gebeugt hat um somit mehr Profit aus dieser, bisher nicht erschlossenen Zielgruppe zu erlangen. Positiv zu benennen ist im Zuge dessen vor allem die neue Sichtbarkeit Schwarzer Regisseur*innen und Künstler*innen im popkulturellen Kino Hollywoods der 60er und 70er Jahre. Prominente Filme dieser Zeit und dem hierbei begründeten neuen Genre des *Blaxploitationfilms* sind vor allem *Sweetback's Baadasssss Song*⁶¹, *Shaft*⁶² und *Blacula*⁶³. Eine Attribution, die all diesen Filmen grundsätzlich inhärent ist, ist der Kommentar auf ein bereits bestehendes Narrativ des *Weißes Blicks* und die Neuverhandlung einer Schwarzen Sichtbarkeit. Bereits bekannte Muster werden hierbei oftmals satirisch persifliert oder gar umgekehrt. Der verstärkte Fokus auf Genrefilme spielt indes weiters mit einer Entfremdung der bereits im Ausgangsfilm entfremdeten Entität. Der Rollenwechsel wird indes umso stärker ausgestellt. Durch die bereits etablierten Rezeptionsmuster, spielt der *Blaxploitationfilm* somit mit Erwartungshaltungen und beinhaltet im Umkehrschluss Möglichkeiten der radikalen Kritik am Ausgangsmaterial und der grundlegenden Problematik.⁶⁴ Der im vorangestellten Kapitel Beschriebene Pradigmenwechsel des Löwen, der zum Maler werden muss, wird weiters in der Geschichte des *Blaxploitation-Kinos* kommentiert:

„In this context, much critical history of cinema interprets the Hollywood horror as based on the fear of the Other, desperately trying to impose the discourse of normality and deviation. Black horrors complicated this by reversing the functions that representatives of certain races perform in the plot. Consequently, monsters become white and the victims black“⁶⁵

Diese beschriebene Umkehrung führte jedoch zu einer Gegenteiligen Auswirkung, sodass die Formel eines stereotypisierten Schwarzen Körpers zwar umgedreht, jedoch weiter propagiert wurde. Guerrero beschreibt es in der Analyse zum Fall des *Blaxploitation-Kinos* als *mind-genocide* der dieses falsche gesamtgesellschaftliche Bewusstsein über das Schwarzsein

⁶⁰ Vgl. Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, S. 10.

⁶¹ *Sweetback's Baadasssss Song*, R.: Melvin Van Peebles, US, 1971

⁶² *Shaft*, R.: Gordon Parks, US, 1971

⁶³ *Blacula*, R.: William Crain, US, 1972

⁶⁴ Vgl. Ewa Drygalska, „Space is the Place. Black Cinema in Search of Sepculative Fictions.“, *The Journal of Popular Culture*, 52/4, 2019, S. 910-930, hier S. 917.

⁶⁵ Ebd., S. 916.

weiter prägte und im kollektiven Gedächtnis festschreibt.⁶⁶ Zudem zeichnete sich dieses Kino durch eine falsche Perspektive aus. Die Umkehrung eines Weißen Kinos durch einen Austausch des/der Protagonist*in zeigt nun eine/n Schwarzen Mittelstandsbürger*in der/die auf dem Weg zum ökonomischen Aufstieg den grundsätzlichen Regeln des amerikanischen Traums folgen muss. Die hier aufgezeigte Fabel des Aufstiegs einer arbeitsamen Person, die nur allein die Chance ergreifen muss, die ihr das Leben durch harte Arbeit ermöglicht, richtet sich in dem Falle nicht nur an eine Minderheit einer Schwarzen amerikanischen Bevölkerung, die diese Chancengleichheit im amerikanischen System tatsächlich so erfahren können, sondern, so Guerrero, etabliert in Kohärenz dessen eine systemische Fokussierung eines rassistischen Konflikts, der alleine auf einer Relevanz von Hautfarbe begründet ist. Die systematische Unterdrückung durch ein korruptiertes System wird also außen vor gelassen. Vor allem die hierbei klar außer Acht gelassene eigene Geschichte, sowie das ökonomische und kulturelle Vermächtnis und eine Verantwortung, die mit diesem einhergeht, prangert Guerrero am *Blaxploitation-Kino* Hollywoods an.⁶⁷

Ein Ergebnis dessen war dann, der Versuch einer schwarzen Bevölkerung den sozialen Aufstieg durch die Anpassung an den Weißen Körper zu schaffen und ihr Verhalten zu adaptieren. Guerrero spricht hier von einem „noble Negro“⁶⁸ der sich außerhalb der stereotypen sozialen Schicht einen Platz in diesem System zu erarbeiten versucht. Dieses System funktioniert jedoch nur auf Grundlage der Adaptionfähigkeit des Individuums. Dies scheint ein Abbild der im amerikanischen Kino vollzogenen Entwicklung der neuverhandelten Schwarzen Sichtbarkeit zu sein, in dem die eigene Kultur, durch diesen forcierten Konsens über den eigenen Körper, nun immer mehr vergessen wird, und eine Assimilation der einzige Weg für einen Aufstieg zu sein scheint.⁶⁹ Das Paradigma, das hier geschaffen wird, setzt sich indes weiter in den Filmen durch, in dem das Schema des Ausbruchs aus dem eigenen Körper in einer Umschreibung der vorherrschenden Narrative besteht und der/die ausgetauschte Protagonist*in dadurch ihre Welt um sich herum verändern kann. Das Problem ist also nicht das System und Narrativ an sich, sondern vielmehr die handelnden Personen innerhalb dessen, die sich nicht ordnungsgemäß verhalten. Diese Chancengleichheit, die nur darauf basiert, wie sich das Individuum selbst als Schwarzer Körper verhalte, ist somit eine toxische falsche Behauptung, die oftmals didaktisch zu zeigen versucht, dass der Fehler im eigenen Handeln liegt. Solange

⁶⁶ Vgl. Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, S.31.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 7.

⁶⁸ Ebd., S. 16.

⁶⁹ Vgl. ebd.

dies zu einer Katharsis des/der Rezipient*in führt und als allgemeines System anerkannt wird, verhindert es eine wahre mögliche Revolution und das Aufbegehren gegen die vorherrschenden Verhältnisse.⁷⁰

Letztendlich endet das *Blaxploitation-Kino* durch weitere ökonomische Aspekte bereits 1976. So konnten wirtschaftlichen Analysen zufolge bereits schnell erkannt werden, dass auch die klassischen Narrative, mit weniger Schnittstellen der vermeintlichen Identifikation, wie zum Beispiel *The Godfather*⁷¹ oder auch *The Exorcist*⁷², auch in der Schwarzen Bevölkerung beliebt war. Die Entwicklung des Kinos hin zu klassischen *Blockbusterfilmen*, die Entwicklung hin zu einem Event, zeigt hierbei also klare Auswirkung.

Neben diesen wirtschaftlichen Aspekten ist aber auch vor allem die Kritik aus den eigenen Reihen, die das neue Kino in ihren Fokus setzen. Dadurch, dass die Filme oftmals ein gewisses Genre bedienten, waren sie stets von viel Gewalt und Exzess geprägt. Eine kritische Zuschauerschaft hat sich bereits früh damit auseinandergesetzt und sah hierbei eine weitere Ausnutzung des Schwarzen Images, die diese in einem niederen Milieu, zwischen Gewalt, Sex und Drogen festzuschreiben schien. Nach der Lockerung der starken Zensur des amerikanischen Films boten sich hierbei neu gewonnene Möglichkeiten, die Regisseur*innen der damaligen Zeit ausprobierten, hatten jedoch auch einen großen Einfluss auf dieses Kino.⁷³

Trotz dieser Kritik ist das *Blaxploitation-Kino* ein wichtiger Schritt in der Verhandlung einer neuen Schwarzen Sichtbarkeit im amerikanischen populären Film. Wie Stuart Hall beschreibt, bot diese Entwicklung vielen Schwarzen Filmschaffenden eine Möglichkeit Aufmerksamkeit in einem Weiß dominierten Arbeitsbereich zu finden.⁷⁴ Zudem schuf dies eine neue Sichtbarkeit für junge, aufstrebende Regisseur*innen die weitergehend ein neues Schwarzes Kino, neue Helden die zu einer veränderten Sichtbarkeit des Schwarzseins führte und die *Black New Wave* und den Afrosurreal- sowie Afrofuturismus des amerikanischen Kinos prägen sollten.

2.4 Kontemporäre Entwicklung im amerikanischen Kino

Der Schwarze Körper ist im kontemporären Kino diverser in seiner Sichtbarkeit als jemals zuvor. Neue Subgenres erforschen das Bild dieses Körpers erneut und schaffen so eine

⁷⁰ Vgl. Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, S. 20.

⁷¹ *The Godfather*, R. Francis Ford Coppola, US, 1972

⁷² *The Exorcist*, R.: William Friedkin, US, 1973

⁷³ Vgl. Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, S. 26.

⁷⁴ Vgl. Hall, „The Spectacle of the 'Other'“, S. 270.

neue Sichtbarkeit. Im Genre des Afrofuturismus oder auch Afrosurrealismus wird durch die Methodik der *Counter-History*, einer Gegendarstellung einer gesellschaftshistorischen Entwicklung neue Iterationen der Gegenwart durchgespielt. Obwohl dieses Subgenre eher aus der Literatur, durch Romane wie Ralph Ellisons *Invisible Man*, entsprungen ist, hat dieser Paradigmenwechsel auch im amerikanischen Film einen großen Einfluss.⁷⁵ Ein technologisierter, eigenständiger Schwarzer Körper im Film. Ein Schwarzer Körper, der nicht an soziale Realitäten gebunden ist, sondern eine eigene Form erproben kann. Ein Körper, der eine *Agency* im modernen amerikanischen Kino und durch eine neue Generation an Schwarzen Künstlerinnen und Künstlern definiert wird. Die sich diesem Moment annehmen wollen, oder auch nicht. Die Gegen das aktuelle System rebellieren oder sich eben genau auf dieses stützen.⁷⁶

Seit 2012 lässt sich somit eine neue Aufmerksamkeit für ein anderes Narrativ im amerikanischen Film erforschen. Dieser Einfluss des Afrofuturismus und Afrosurrealismus auf den Film zeigt das Verlangen nach neu gedachten Narrativen, der Rebellion gegen die herrschenden Machtverhältnisse als Praxis der Verweigerung. Die Verbindung eines neuen Zeitstrahls der eigenen Geschichte mit dem technologischen Fortschritt, surrealen und fantastischen Iterationen der Gegenwart führt indes zu einer Erforschung der eigenen Schwarzen Identität und den soziopolitischen Gegebenheiten. Diese spekulative Fiktion ermöglicht zudem einen Raum der Freiheit. Terri Frances beschreibt vor allem den Moment des Zusammentreffens zweier Genres mit der eigenen Realität als eine Dialektik, die die klassische Lesart aufbricht und den Moment des Bruchs nutzt, um diese Freiheit dieser neuen Form des Körpers zu verhandeln.

„Surrealism here, the Afro-surreal, [...], is actually a realism so real, so contrary to the norms of publicized blackness, that it represents a rupture, a radical break from ordinary understanding such that the old feels new—because it was never known. When what seemed real is revealed to be a farce that disjuncture, this sudden crash with a reality realer than accepted truths forces a total reorientation to self and society.“⁷⁷

⁷⁵ Vgl. Lisa Yaszek, „Afrofuturism. Science Fiction, and the History of the Future“, *Socialism and Democracy Online*, <http://sdonline.org/42/afrofuturism-science-fiction-and-the-history-of-the-future/>, 22. 02. 2023.

⁷⁶ Vgl. Terri Francis, „Introduction. The No-Theory Chant of Afrosurrealism“, *Black Camera*, 5/1, 2023, S. 99-112, hier S. 101.

⁷⁷ Ebd.

Die Identität des eigenen Selbst im Diskurs der eigenen soziokulturellen und soziopolitischen Situation ist ein Moment der Reflektion dieses Schwarzen Körpers, die innerhalb der Filme ins Zentrum rücken. Doch auch hier ist eine Entwicklung zu erkennen.

2.4.a. Afrossurrealismus und Afrofuturism im Film

In einem Artikel über das Afrosurrealistische Manifest umschreibt D. Scot Miller das Konzept der beiden Subgenres, und die Ideologie, derer sich beider bedienen. In Zehn Punkten baut er hierbei das Fundament vor allem des Afrosurrealismus auf. Um die beiden Strömungen voneinander zu trennen, benennt er hierbei vor allem die zeitliche Verortung als besonders ausschlaggebend. Der Afrofuturismus setzt sich im Zuge dessen mit einer Neuverhandlung Vergangenheit auseinander, um somit die Zukunft umzuschreiben. Hierbei beschreibt er eine alternative sozialhistorische Entwicklung im technologischen Sektor. Somit manifestiert diese Strömung einen neuen Ausgang der Zukunft. Die Kunst des Afrosurrealismus konzentriert sich im Gegensatz dazu auf die Gegenwart.⁷⁸ Sie bedient sich keiner Vergangenheitsbewältigung, oder der Aufforderung der vergessenen Schuld im Archiv, sondern fordert zur Reflektion der eigenen Verantwortung der Handlungen in der Gegenwart⁷⁹. Neben der Temporalität gibt es jedoch auch inhaltliche Verschnidungen, die man im modernen afro-amerikanischen Kino wiederfinden kann, die diese beiden Genres miteinander verbinden. Die Frage nach einer alternativen Zukunft ist vor allem eine Frage nach der ästhetischen Prägung. Eine Verhandlung der Götzen der eigenen Gegenwart. Filme wie *Blade*⁸⁰ oder im moderneren Superhelden-Kino *Black Panther*⁸¹ zeigen dabei eine Rückbesinnung auf kulturelle Strömungen. Dies gilt vor allem im Afrossurrealismus als oft verhandelte Struktur. Interessant ist indes die Ausrichtung des Surrealismus Begriffs, den Leopold Senghor bereits in europäischen und afrikanischen Surrealismus differenziert hat. Hierbei schreibt er Ersterem einen eher imperialistischen Blick zu, und kategorisiert Letzteren als metaphorisch und mystisch⁸². Auch Elisha Tawe benennt diese Strukturen: „Afro-Surreal encompasses a dance between the fantastical, the earthly, the whimsical and beyond. It is widely viewed as an aesthetic with immense symbolic power and

⁷⁸ Vgl. D. Scot Miller, „Afrossurreal Manifesto. Black ist he New black – a 21st-Century Manifesto“, *Black Camera*, 5/1, 2013, S. 113-117, hier S. 114.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ *Blade*, R.: Stephen Norrington, US, 1998

⁸¹ *Black Panther*, R.: Ryan Coogler, US, 2018

⁸² Vgl. D. Scot Miller, „Afrossurreal Manifesto“, S. 114.

potential“.⁸³ Dieser Symbolismus bricht mit der Realität der Gegenwart, um auf eine neue Wirklichkeit zu verweisen. Ähnlich wie der Afrofuturismus wird hierbei eine Realität angesprochen, die jedoch bereits existiert. In der eigenen Kultur. Einem Körper, der medial nicht verhandelt wird. Terri Francis spricht hierbei von einer Gradwanderung zwischen einer reell verhandelten Gegenwart und dem nicht realen, sodass die Grenze zwischen den beiden verschwimmt und eine klare Distinguieren dieser beiden Welten zu erschweren.⁸⁴ Diese Verzerrung führt zu neuen Lesarten und einer Freiheit, die klassischen Muster nicht zu bespielen. Zudem ist es eine Rückbesinnung auf die eigenen kulturellen Strömungen und eine Praxis der Verweigerung gegenüber des *Weißes Blicks*, in welchen sie durch das anhaltende Narrativ hineingepresst worden sind. Die künstlerische Handlung und ist eine Bestärkung des eigenen narrativ verhandelten Körpers und zeigt eine klare Rebellion gegen die Realität:

„Thus, far from contradicting, diluting, or diverting our revolutionary attitude toward life, surrealism strengthens it. It nourishes an impatient strength within us, endlessly reinforcing the massive army of refusals“⁸⁵

Dieser Ansatz ist im aktuellen Kino, neben den eben beschriebenen Filmen auch in Boots Rileys 2018 erschienen Film *Sorry to Bother You*⁸⁶ zu erkennen. In dieser Komödie verfolgt der/die Rezipient*in Cassius Greene, welcher in einem Telemarketing Unternehmen zwischen einem Klassenkampf und rassistischen Strukturen gefangen, eine Aufstiegschance sieht, indem er sich dem Weißen System anpasst. Die letztendliche Offenbarung in einem weiteren systematischen Gefängnis angekommen zu sein, dass versucht durch Genmanipulation den perfekten Arbeiter herzustellen, der übermenschliche Stärke und Schmerzresistenz zu besitzen scheint, schafft eine neue Form der Sklaverei. Der Film besticht dabei durch afrofuturistische ästhetische Ansätze, die durch die Form des surrealen und einer surrealistischen Filmsprache mit prägnantem Symbolismus, einer alternativen Realität, der Verzerrung der Grenzen zwischen Real und Surreal und dem mythischen Zaubenhaften, eine hybride Form zwischen den beiden Genres konstituiert. Hierbei ist diese künstlerische

⁸³ Elisha Tawe, „Introspection & Afro-surrealist Cinema. A Study of African Filmmakers Ousmane Sembene, Fanta Regina Nacro and Nuotama Frances Bodmo. But First, an Introduction to Afro-Surrealism and African Film“, *darklight-art*, <https://www.darklight-art.com/blogs/news/afro-surrealist-cinema>, 22. 08. 2023

⁸⁴ Vgl. Francis, „Introduction. The No-Theory Chant of Afrosurrealism“, S. 96f.

⁸⁵ Suzanne Césaire, „1943: Surrealism and Us,“ in *Surrealist Women: An International Anthology*, ed. Penelope Rosemont, trans. Erin Gibson (Austin: University of Texas Press, 1998), 136-137

⁸⁶ *Sorry to Bother You*, R.: Boots Riley, US, 2018

Handlungsanweisung, die zu einer Abstraktion des/der Rezipient*in führt, eine Aufforderung zur Reflektion, die eine neue Lesart und Emotionalität im Afrosurrealismus prägt.⁸⁷

Was Filme und Serien in der jüngeren amerikanischen Popkultur wie zum Beispiel *Random Acts of Flyness*⁸⁸ oder *Atlanta*⁸⁹ zeigen, ist dass es keine Verpflichtung eines Schwarzen Narrativs gibt, sich den Normen und Geschichten des Hollywood Kinos zu beugen, sondern sich dieser neue Film vielmehr sich das Recht eingestehen muss, dass es eigenen Geschichten zu erzählen gibt, die auch außerhalb dieser liegen können. Man muss sich nicht dauerhaft mit der immer gleichen Geschichte auseinandersetzen um sichtbar zu sein. Hierbei entsteht eine allegorische Verzerrung des Narrativs, dass gleich einer Schwarzen gesellschaftlichen Sichtbarkeit, eine Verzerrung des Körpers im kulturellen Diskurs widerspiegelt.⁹⁰

Das magische, was im späteren Verlauf in den Konzepten des *Negromancings* und Derridas Konzept der *Hauntology* weiter besprochen werden soll, lässt sich auch bereits im Manifest des Afrosurrealismus wiederfinden. So wird hierbei nicht nur die Rückbesinnung auf künstlerische und kulturelle Einflüsse benannt, sondern vor allem auch die Stärkung des eigenen magischen Körpers. D. Scot führt es wie folgt in seinem Manifest weiter an:

„We appropriate nineteenth century slavery symbols like Kara Walker, and eighteenth century colonial ones like Yinka Shonibare. We reintroduce “madness” as visitations from the gods, and acknowledge the possibility of magic. We take up the obsessions of the ancients and kindle the disease, clearing the murk of the collective unconsciousness as it manifests in these dreams called culture.“⁹¹

Der Afrosurrealismus zeigt hierbei also eine klare Form in der Stärkung der eigenen Vergangenheit. Im Manifest zum Afrosurrealismus heißt es zudem weiter: „Afrosurrealists create sensous gods to hunt down beautiful collapsed icons.“⁹² Neben den hier auch benannten magischen Aspekten zeigt sich eine Fokussierung auf eine ikonoklastische Metaphorik. So lässt es sich als Rebellion gegen die und Dekonstruktion der anerzogenen und indoktrinierten Systeme werten. Auch im Afrofuturismus lässt sich diese Form im Negieren der entstehenden

⁸⁷ Vgl. D. Scot Miller, „Afrosurreal Manifesto“, S. 116.

⁸⁸ *Random Acts of Flyness*, R.: Terence Nance, US, 2018-heute

⁸⁹ *Atlanta*, R.: Donald Glover, US, 2016-2022

⁹⁰ Vgl. Eric Forthun, „We should be addressing whiteness less, and affirming blackness more“. *Random Acts of Flyness, Afrosurrealism, and Quality Programming*, *Communication, Culture & Critique*, 2022, S.4-19, hier S. 5.

⁹¹ D. Scot Miller, „Afrosurreal Manifesto“, S. 116

⁹² Tawe, „Introspection & Afro-surrealist Cinema“, 22. 08. 23.

Zukunft durch Rückbesinnung auf die eigene Gegenwart wiederfinden. Sie kämpfen gegen die propagierte dystopische Zukunft des vorangegangenen filmischen Narrativs⁹³. Da dieses Genre sich jedoch vor allem in seiner Temporalität versteift, befragt D. Scot Miller die Relevanz der beschriebenen Zukunft. Dennoch ist die Besinnung auf eine neue Zukunft durch die Erschaffung einer *Counter-History* ein wichtiger Schritt. Lisa Yaszek sieht dies als weiteren Aspekt zur Verweigerung der Gegenwart an, indem eine neue Zukunftsvision geschaffen wird, die die kommenden sozialen, politischen und wirtschaftlichen Diskriminierungen negiert. Diese Erschaffung einer neuen Zukunft zeigt also eine ästhetische Ausdrucksform, die einen Wandel erfordert und die Auswegslosigkeit einer zukünftigen Realität verweigert.⁹⁴ Elisha Tawe führt zudem weiter aus, dass es vor allem die Introvertierte Rückbesinnung ist, die das Erleben dieser hypothetischen Geschichten zu einer neuen Erfahrung macht. Sie repräsentieren eine Perspektive und Wahrheit über die Erfahrung darüber, was es wirklich bedeutet als Schwarze Person in politischen Systemen zu leben, die von einer Weißen Mehrheitsgesellschaft geschaffen worden sind, ohne es nur auf die eigene Leidensgeschichte zu fokussieren.⁹⁵

Im Zuge dieser Arbeit soll herausgestellt werden, wie diese Veränderungen auch des Schwarzen Kinos in Hollywood in Verhandlung der zugrundeliegenden Theorien zu einer Rückbesinnung des eigenen Narrativs führen. Somit wird eine neue Form der Sichtbarkeit für den Schwarzen mediatisierten Körper geschaffen.

2.3.a Kontemporäre Forschung zur Schwarzen Sichtbarkeit im Film

Die Aktuelle Forschung fokussiert sich vor allem auf die Sichtbarkeit dieses Körpers. Ana Kocics Vergleich zwischen Filmen wie *Django* und *Shaft* und ihren Neuverfilmungen zeigt einen exemplarischen Paradigmenwechsel im amerikanischen Kino.⁹⁶ Zudem exponieren diese Arbeiten die immer noch stereotypisierte filmische Medienwelt des zeitgenössischen Kinos. Auch hierbei weist sie bereits auf Unterschiede zwischen einer neuen Sichtbarkeit Schwarzer Schauspieler*innen und Regisseur*innen und der tatsächlichen Veränderung der Narrative hin. Deutlich wird, dass es eine Verzerrung der aufgebauten Stereotype zu geben scheint. Diese werden hierbei nicht nur nicht länger verschwiegen, sondern es wird aktiv eine aktive Gegenposition eingenommen. Stuart Hall beschreibt hierbei die Fokussierung des aufgebauten

⁹³ Vgl. Yaszek, „Afrofuturism. Science Fiction, and the History of the Future“, 22. 08. 2023.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Vgl. Tawe, „Introspection & Afro-surrealist Cinema.“, 22. 08. 23.

⁹⁶ Vgl. Ana Kocic, From The Violent „Black Buck“ Stereotype to The „Black Hero“. Representations of African American and Black Masculinity in American Cinema.

Stereotyps, um es von innen heraus zu dekonstruieren.⁹⁷ Zudem gibt es einen Wandel der Einstellung gegenüber der eigenen Sichtbarkeit innerhalb einer überdurchschnittlich Weiß geprägten Medienwelt. Die Annahme, sich dieser Medienwelt anpassen zu wollen, um möglichst nicht aufzufallen, wird nun negiert. Schwarze Sichtbarkeit bedeutet, wie Saidiya Hartman und bell hooks benannt haben, eine eigene Praxis der Verweigerung zu etablieren. Ein Verlangen danach, nicht hinein passen zu wollen.⁹⁸ Dies zeigt sich auch in den Filmen des amerikanischen Kinos.

Viele der aktuellen wissenschaftlichen Arbeiten konzentrieren sich auf quantitative Veränderungen im filmischen Bereich. So fokussiert sich die Arbeit von Omotayo O. Banjo auf die Anzahl Schwarzer Schauspieler*innen im popkulturellen amerikanischen Filmen und Serien, sowie die Nominierung und Auszeichnungen dieser bei Preisverleihungen.⁹⁹ Hierbei sieht er oberflächlich zwar eine Veränderung, weist jedoch darauf hin, dass eine Studie aus dem Jahr 2016 benennt, dass die Entscheider in Hollywood weiterhin Weiß und männlich sind.¹⁰⁰ Zusätzlich dazu hinterfragt Banjo die jüngste Entwicklung des *Black-Context Cinema*, und die Frage nach der Farbblindheit dieses Weißen Hollywoods. Wie im vorangestellten Abschnitt bereits beschrieben, lässt sich hierbei erkennen, dass bestehende Systeme mit Schwarzen Akteur*innen bestückt werden, um somit den Umstand eines Ungleichgewichtes und den grundlegenden Rassismus zu verschleiern: „It suggests that societally we have moved beyond racial constructions such that we are blind to “color” and we presume a universality that is void of race“¹⁰¹. Auf der anderen Seite führt diese Blindheit dazu, dass Kunst von Schwarzen Künstler*innen von diesem Diskurs über das Ungleichgewicht und *Rasse* geprägt wird, da diese kein Thema mehr darstellen sollten. Omotayo fokussiert sich hierbei also auf die paradoxen Auswirkungen eines post-rassistischen Filmes, der immer noch auf Strukturen des alten Kinos aufbaut. Gleichmaßen führt Keetley in seiner Arbeit folgendes an:

„Keetley’s collection insightfully illuminates how, and why, *Get Out* revolutionised the gothic and horror tradition through dramatising the tentacular reach and immutable ‘persistence of slavery-by-other-means’ in modern ‘progressive’

⁹⁷ Vgl. Stuart Hall, “The Spectacle of the ‘Other’”, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, hg. v. Stuart Hall, 1997, S. 223-276, hier S. 270.

⁹⁸ Vgl. bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Routledge, 2015, S. 20.

⁹⁹ Vgl. Banjo, „The Paradox of Postracialism.“, S. 2.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 3.

¹⁰¹ Ebd., S. 4

America. Indeed, calling specific attention to Peele's directorial desire to 'expose "the lie" of a so-called post-racial America'¹⁰²

In einer weiteren Studie von Alison Landsberg, die sich vor allem auf einen der hier verhandelten Filme konzentriert, bespricht sie Peeles Film als eine neue Form des *Cinéma Vérité*, dem von ihr neu definierten *Horror Vérité*¹⁰³. Der Fokus auf dieser Arbeit liegt auf einem ideologiekritischen Ansatz, der sich damit auseinandersetzt zu hinterfragen, inwiefern Peele in seinen Filmen mit der Wirklichkeit bricht, um, ähnlich des Brecht'schen *epischen Theaters*, den Zuschauer aus der Immersion zu befreien und mit dem wahren Horror, dem immer noch rassistischen System, dass weiterhin in ihren Köpfen vorhanden ist, zu konfrontieren.¹⁰⁴ Dieser Ansatz ist in Bezug auf diese Arbeit sehr wichtig, da sie auch hier von einer allegorischen Erzählung und dem Bruch des Narrativs ausgeht.

Simensons zeigt indes in seiner Arbeit einen weiteren interessanten Ansatz, indem er bereits einen Schwarzen mediatisierten Körper impliziert und ihn als Darstellung einer Weißen Angst sieht. Hierbei ist es vor allem der Prozess der *Otherness*, den er in Jordan Peeles Filmen durch die Ansätze des Body Horrors verhandelt sieht und somit gleichwohl eine filmhistorische Entwicklung vom Monsterfilm während der *Blaxploitation*-Bewegung hin zum Body Horror verarbeitet¹⁰⁵. Ähnlich dieser nun beschriebenen Weißen Angst führt Kevin Lawrence Henry Jr. dies in seinem Review zu *Get Out* noch stärker aus und beschreibt diese nicht als Angst, sondern gar als Terrorisierung, die eine Weiße Mehrheitsgesellschaft auf den Schwarzen Körper ausübt.¹⁰⁶ Der Fokus liegt zudem ebenfalls auf einer Aneignung dieses Körpers, den sie befallen haben. Er vergleicht die im Film etablierte Art der Hypnose und letztendlichen Kontrolle über den Körper mit dem amerikanischen Schulsystem, dass strukturell versucht afroamerikanische Personen an ein Weiße System anzupassen.¹⁰⁷

Diese Studien über die Verhandlung des Schwarzen Körpers im aktuellen Hollywoodkino und Rezensionen, sowie Bearbeitungen der beispielhaften Filme von Jordan

¹⁰² Harriet Stille, „Jordan Peele's ‚Get Out‘. Political Horror, Dawn Keetley (Editor)“, *Death and the Screen*, 8, S. 433-436, hier S. 433.

¹⁰³ Vgl. Alison Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele's *Get Out*“, *Continuum*, 32/5, 2018, S. 629-642, hier S. 631f.

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 632.

¹⁰⁵ Vgl. Brady Simensons, *Get Out (2017), „Us (2019), and Jordan Peele's New Black Body Horror“*, Masterarbeit, Northern Illinois University, Department of English, 2020, S. 2.

¹⁰⁶ Vgl. Kevin Lawrence Henry Jr., „A Review of *Get Out*. On white Terror and the Black Body“, *Equity & Excellence in Education*, 50/3, 2017, S. 333-335, hier S. 333.

¹⁰⁷ Vgl. Ebd. 334

Peele fokussieren sich somit auf quantitative Entwicklungen im Produktionsumfeld, sowie die numerische Repräsentation innerhalb der Filme, und eine qualitative Genreanalyse über den Vergleich des Horrors mit der Realität, einem Verweis auf afrossurrealistische und afrofuturistische Konventionen und der Unterdrückung der eigenen Deutungshoheit. Ein Aspekt, der dabei immer wieder hervorgehoben wird, ist die Verklärung dessen, dass alte rassistische Systeme nicht mehr vorhanden sind und somit eine Gegenwart projiziert wird, die nicht auf Grundlage der Hautfarbe oder Nationalität urteilt. Gleichwohl, dass diese Entwicklungen allesamt innerhalb der hier verhandelten Hypothesen ausschlaggebend sind, verklären sie jedoch auch die historische Referenz, derer sich Peele und ein modernes amerikanisches Kino bedient.

Diese Arbeit soll sich aufgrund dessen darauf fokussieren, wie die Vermittlung einer alternativen Historie und eine Praxis der Verweigerung, sowie die Besinnung auf die eigene kulturelle Geschichte und die aktive Bejahung des Stereotyps, die Rückgewinnung des eigenen Narrativs hervorbringen kann. Die Arbeiten Jordan Peeles eignen sich dabei als sehr gute Beispiele dieser Rückgewinnung, da sie eine Zäsur in der jüngsten Geschichte des amerikanischen Kinos darstellen. Peele nutzt eine Verkapslung der inhaltlichen Ebene hinter den Stützen des Genres und setzt allegorische Übersetzungen in eine Brecht'sches Erleben um.

Diese Arbeit behauptet, dass diese Brüche immer auf den Schwarzen stereotypisierten Körper verweisen, um sie nicht zu verhandeln, sondern sich genau auf diese Zuschreibungen zu stützen. Diese Bejahung des Stereotyps ist der Aspekt, der den wahren Horror in seinen Filmen ausmacht und sich gegen die Aneignung des Weißen Hollywoods stellt. Aufbauend auf soziologischen sowie kunsthistorischen Theorien, wird in dieser Arbeit verhandelt, wie sich die angewandte Praxis durch das immer wieder auferlegte Stereotyp mit in die Filmgeschichte eingeschrieben hat und somit als Nebenprodukt dieser Erzählungen und des propagierten Narrativs ungewollt sichtbar wurde. Zudem zeigt diese Arbeit die Rebellion Schwarzer Künstler*innen gegen den magischen Körper, weil sie sich genau dieses magischen Körpers bedienen. Das ungewollt eingeschriebene Nebenprodukt, dass durch die immer wieder unterdrückte Verhandlung der amerikanischen Kolonialgeschichte und der dadurch missachteten Schuld mit eingeschrieben worden ist, wird zu einem Gespenst, das seine Erzeuger nun heimsucht. Der Weißen Angst, die versucht hat, den Schwarzen Körper zu kontrollieren, wird nun eine Berechtigung gegeben.

3. Theoretischer Überblick

Um die Fragestellung nach der Entwicklung einer eigenen Form der Filme Jordan Peeles und der daraus entstehenden neuen Sichtbarkeit sowie einer Rückgewinnung des eigenen Narrativs zu erarbeiten, soll in dieser Arbeit Jacques Derridas Theorie der *Hauntology*, sowie Richard P. Powells künstlerische Handlungsanweisung des *Negromancings* besprochen werden.

Im Zuge Derridas Ausarbeitung der *Hauntology* soll gezeigt werden, wie die aufrechterhaltenen narrativen Strukturen, sowie die Verweigerung der wahrhaftigen Erzählung, einen *Specter*, eine beobachtende Entität, innerhalb der Rezeption geschaffen hat, die sich nun aktiv im neuen Film zeigt und selbst kommentiert. Im Weiteren soll zudem auf das Konzept des *Negromancings* als künstlerische Handlungsanweisung eingegangen werden, die die stereotype Zuweisung durch die filmische Darstellung des Schwarzen Körpers nicht negiert, sondern sich selbstbewusst mit diesen stärkt und als totgeglaubter Geist, nun in den Kunstwerken der Schwarzen Künstler*innen und Filmen der Regisseur*innen wiederkehrt.

3.1 Einleitung

Die Sichtbarkeit und Darstellung des Schwarzen Körpers in der Filmgeschichte des amerikanischen Kinos ist in einem System gefangen, das von einer Weißen Mehrheitsgesellschaft verwaltet und durch den *Weißen Blick* geprägt wurde, indem Aneignung, falsche Projektion und paradox emanzipierte Narrative aufgebaut und fokussiert worden sind. Die Geschichten und Erzählungen der vergangenen filmischen Werke formulieren einen Körper, der dem Bild vergangener Zuschreibungen entstammt und erhalten somit eine Sichtbarkeit, die das System weiter verschleiern, anstatt es zu dekonstruieren. Jaqueline Stewart beschreibt hierbei, dass die Repräsentation des Schwarzen Körpers durch „racist ideologies“¹⁰⁸ geformt wird und somit auch die Möglichkeiten der Entwicklung Schwarzer Filmemacher*innen limitiert. Die Dabei angesprochene Visualisierung dieses konstruierten Körpers liegt jedoch nicht nur in der reinen ästhetischen Darstellung dessen, sondern vor allem auch in der zugrundeliegenden Formulierung des Narrativs. Die Übersättigung des Bildes führt zu einer Manifestierung stereotyper Darstellungen im gesellschaftlichen Gedächtnis und im Zuge dessen zu einer Rollenzuschreibung, die durch rassistische Strukturen gefestigt werden. Zudem füllt sie den gegebenen Raum zur Rezeption dieser Narrative aus und lässt wenig Platz für eine Dekonstruktion und Neuerzählung dieser Geschichten. Die Visuelle Übersättigung

¹⁰⁸ Stewart, *Migrating to the Movies*, S. XIII.

entsteht jedoch auch in Bezug auf eine narrative Übersättigung. Klassiker des amerikanischen Kinos wie *Gone With the Wind*¹⁰⁹ oder *Mandingo*¹¹⁰ zeigen hierbei zwar bereits Fortschritte in der Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers im Bezug auf die eigene Kolonialgeschichte, füttern jedoch auch das immer gleiche Verständnis dieses Körpers. So sehen wir in *Mandingo* zwar bereits eine emanzipiertere Schwarze Figur, die selbst in einem Narrativ über Sklaverei mehr Stärke zugeschrieben bekommt, schauen jedoch den immer gleichen Darstellungen von Unterdrückung, Gewalt, physischen und emotionalen Missbrauchs sowie „frequent pronouncement[s] that black people have no souls“¹¹¹ dabei zu, wie sie immer wieder reproduziert werden. Dem kollektiven Gedächtnis werden hierbei also bereits Zuschreibungen dieses Körpers inskribiert. Das paradoxe Phänomen der gewollt emanzipierten Charaktere ist gleichwohl in Quentin Tarantinos Film *Django Unchained*¹¹² zu sehen, welcher die Geschichte eines, von einem Weißen Kopfgeldjäger befreiten Sklaven erzählt, der nun mit ihm gemeinsam, die Revolution gegen die Sklavenhalter anführt. Ana Kocic zeigt in ihrer Ausarbeitung, dass hierbei ein klarer Wandel der Schwarzen Heldenfigur zu erkennen ist. Django, der in diesem Remake Schwarz ist, ist nicht nur Kommentar gegen die Zuschreibungen des eingeschriebenen Stereotyps, sondern führt laut Kocic zu einer neuen Form des Schwarzen Helden.¹¹³ Dennoch entspringt, neben der auch hier prominenten Gewaltdarstellung und visuellen Ausführung der Sklavenhaltung, diese Geschichte aufgrund einer äußeren, anführenden Macht, des gewieften Weißen Protagonisten, der den Schwarzen befreiten Sklaven nun den Moment der Rache und Freiheit schenkt und nebenbei noch als moralische Leitfigur dient. Zudem mahnt Stevenson in ihrer Ausarbeitung die sarkastische Darstellung der Rebellion der Sklaven und Sklavinnen an und spricht vor allem im Vergleich zu anderen Filmen dieser Thematik, wie zum Beispiel Steven Spielbergs *Amistad*, von einer Inferiorität von Tarantinos *Django Unchained*.

„Likewise it is superior to Quentin Tarantino’s blaxploitation mockery of slave resistance/ revolt, *Django Unchained* and Timur Bekmambetov’s action-packed horror film from the same year, *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*, in which slaves are, literally, passive victims of their vampire masters.“¹¹⁴

¹⁰⁹ *Gone With the Wind*, R.: Victor Fleming, US, 1953

¹¹⁰ *Mandingo*, R.: Richard Fleischer, US, 1975

¹¹¹ Vgl. Stevenson, „Filming Black Voices and Stories.“, S. 502.

¹¹² *Django Unchained*, R.: Quentin Tarantino, US, 2012

¹¹³ Vgl. Ana Kocic S. 94

¹¹⁴ Stevenson, „Filming Black Voices and Stories.“, S. 508.

Obwohl hierbei also ein neues Bild des Schwarzen Helden geprägt wird, zeigt sich einer weiterhin anhaltende Kontroverse in der Deutung und Bestimmung des Narrativs.

Die Filme, die hier als Beispiel angeführt sind, gewähren einen kurzen Einblick in eine Entwicklung des amerikanischen Kinos, die die Aufmerksamkeit und den Fokus des Narrativs und der dargestellten Körper und Figuren grundsätzlich als positiv erahnen lässt und sich immer weiter von den Zuschreibungen einer vergangenen Zeit zu emanzipieren versucht. Dennoch scheint dieses Narrativ immer noch von klaren strukturellen Problemen geprägt zu sein, die gewisse stereotype Darstellungen und Handlungsweisen stärker fokussieren. Letztendlich wirkt es weiterhin so, als ob die Rechtfertigung einer Darstellung des Schwarzen Körpers im amerikanischen Kino eine Referenz zur Kolonialgeschichte oder sozialen Rolle im gesamtgesellschaftlichen Gefüge beibehalten muss. Es wirkt wie ein Archetyp, der sich als psychologisches Trauma durch diese Geschichten etabliert und dem Gezeigten eine Berechtigung verschafft. So wird dieses Trauma in immer wieder neuen Szenarien durchgespielt und einem *Weißer Blick* unterworfen. Ein *Weißer Blick*, der von den Qualen einer Schwarzen Realität zu sprechen versucht. Stewart verweist hier darauf, dass durch dieses Bedienen des leidenden Körpers, die Geschichte immer wieder verifiziert wird. Doch liegt das Potential vor allem in der Lücke. Die Kraft liegt in dem, was nicht erzählt wird. Die kreative Arbeit mit dem Archiv als Material, einer Rekonstruktion und Füllung der Lücken um die Geschichte, wie sie von einer afroamerikanischen Gesellschaft erzählt wird, ist das Potential dieses neuen Narrativs¹¹⁵.

Die dieser Arbeit zugrundeliegenden Filme Jordan Peeles zeigen hierbei eine andere Form des medial geformten Schwarzen Körpers, die sich dieser stereotypen Darstellungen und Zuschreibungen bedienen, um sie zu kommentieren und radikal umzuformen. Im Zentrum dieser Filme steht eine Rückgewinnung des Narrativs, die gegen die Übersättigung der immer gleichen Erzählungen angeht und sowohl formell wie auch inhaltlich, neue Formen der Rezeption ermöglicht. Dabei zeigt sich indes immer wieder, dass der Horror, den der *Weißer Blick* in die Geschichten über die Sklaverei zu verhandeln versucht, kein Relikt der Vergangenheit, sondern oftmals weiterhin gesellschaftliche Realität ist.

Diese Realität ist ein Gespenst, dass sich neben dem visuell sichtbaren Narrativen in das kulturelle Gedächtnis eingepägt hat. Um sich dieses definieren zu können, soll der Fokus zunächst auf Derridas Theorie der *Hauntology* gelegt werden.

¹¹⁵ Vgl. Stewart, *Migrating to the Movies*, S. XVIII.

3.2 Hauntology

Jacques Derridas theoretisches Konzept der *Hauntology*, sowie das Konzept des *Negromancings* sind zwei Theorien, die sich durch ihre inhärente Eigenschaft, eine zeitlose *nicht-Präsenz* zu manifestieren ähneln und sich daher in vielen Attributionen überschneiden. Wo die *Hauntology* nach Jacques Derrida auf einen soziopolitischen Ansatz zurückzuführen ist, lässt sich der Begriff des *Negromancings* eher in der Kunsttheorie verorten. Im Folgenden werde ich beide Theorien zunächst erläutern, um den gemeinsamen Kern in meinem analytischen Ansatz zu konzentrieren.

Hauntology ist eine Wortneuschöpfung, die aus einem *haunting*, dem Heimsuchen, und der *onotology*, also die philosophische Lehre des Seins entstanden ist, um somit einen Begriff zu finden, der die generationsübergreifende Erinnerungskultur, das Verlangen nach einem Erinnern, eines *Nicht-Ruhen-Lassens*, zusammenfasst. In Derridas Fall ist die Ontologie vor allem auf die situative Vergegenwärtigung eines *Nicht-Seins* zurückzuführen, was sich im späteren Verlauf noch stärker zeigen wird.

Jacques Derrida führt diesen Begriff in seinem Werk *Specters of Marx* ein, und beschreibt hierbei eine, durch den Marxismus‘ entstandene, geisterhafte Entität. Genauer spricht er von einer kulturellen Erinnerung als eine Art geisterhafte*r Beobachter*in, die/der immer noch in einem kollektiven Gedächtnis, in einem Zeitgeist, in der Gesellschaft der heutigen Zeit aktiv vorhanden ist.¹¹⁶ Obwohl er hierbei einen sozialwissenschaftlichen Ansatz geschaffen hat, benennt er in einem Interview mit Antoine de Baecque und Thierry Jousse, dass das Kino einem inhärentem *Hauntologismus* verfällt. Einem Vergleich zu Freuds Gedanken des Unheimlichen führend, benennt er die Beziehung der Zuschauenden im Kinosaal als eine Begegnung mit dem Unbewussten. Diese Verbindung sieht er selbst als *Hauntology*, einer Begegnung mit einer kollektiven gesellschaftlichen Entität, die sich durch das entstehende kollektive Gedächtnis durch die Manipulation des Films formt und sich dadurch innerhalb eines Zwischenspiels des Unbewussten und des Films selbst manifestiert.¹¹⁷ Dieser Transformationsprozess durchbricht eine lineare Zeitlichkeit und benennt hierbei das Konzept des *Specter* oder der *apparitions* als eine Form der gesellschaftlichen Erfahrung und des eigenen Selbst in Relation mit dem

¹¹⁶ Vgl. Paul McGuinness/Alex Simpson, “Hauntological cinema. Resisting epistemic erasure and temporal slippage with Sorry to Bother You”, *The Sociological Review*, 70/1, 2022, S. 178-198, hier S. 182.

¹¹⁷ Vgl. Antoine de Baecque/Thierry Jousse, “Cinema and Its Ghosts. An Interview with Jacques Derrida”, *Discourse*, 31/1, 2015, S. 22-39, hier S. 26.

Gesehenen.¹¹⁸ „It lets one see new specters appear while remembering (and then projecting them in turn onto the screen) the ghosts haunting films already seen.“¹¹⁹.

Obwohl dies eine sehr individuelle Auseinandersetzung zwischen Film und den Zuschauenden ist, addieren sich die persönlichen „Geister“¹²⁰ zu einer kollektiven Repräsentation der gemeinsamen Erinnerung. Carrie Clanton spricht hierbei sogar davon, dass nicht der Inhalt des Films, sondern die Erfahrung des Kinos selbst, das Schauen des gleichwohl tot jedoch allzeit lebendigen Bildes, eine eigene geisterhafte Erfahrung in sich selbst ist.¹²¹ Das dabei entstehende Konstrukt lässt sich des Weiteren im Begriff des *Archivs* wiederfinden. Auch dies ist im Afrosurrealismus, sowie dem kollektiven Gedächtnis und der medialisierten Erinnerungskultur im Kino ein wichtiger Faktor, auf dem im späteren Verlauf dieser Arbeit weiters eingegangen wird.

Paul McGuiness und Alex Simpson beschreiben den Kern Derridas Wortneuschöpfung in einem ungelösten Trauma, das nun seinen Weg zurück in die Gegenwart findet bzw. diese niemals verlassen hat.¹²² Spannend ist dabei vor allem, dass immer von einer Zeitlichkeit gesprochen wird, die es in der *Hauntology* zunächst nicht gibt. Es ist ein Paradox in sich. Es besteht zwischen den Zeiten und hat keine Zeitlichkeit, da es nicht ist. Mark Fisher fasst es wie folgt zusammen: „It has no being in itself but marks a relation to what is no longer or not yet“¹²³ Es setzt sich also lediglich in Referenz zu zwei bestehenden Punkten, ohne selbst manifestiert zu sein. Zum einen spricht er hier von einer Virtualität eines Ereignisses, dass bereits stattgefunden hat, jedoch immer noch als das eigene Echo, innerhalb eines gesellschaftlichen Erinnerns vorhanden ist. Es ist eine Struktur, die sich durch sich selbst wiederholt. Somit erlangt es eine Allgemeingegenwärtigkeit.

In der *Hauntology* ist dieses Ereignis jedoch gleichwohl auch noch nicht passiert, und hat dennoch bereits Auswirkungen auf die Handlung der Akteure der Gegenwart. Hierbei ist es also ein Gedanke, der durch die Virtualität des Ausgangs dessen, also der Erwartungshaltung eines Ergebnisses in der Zukunft, bereits jetzt eine Auswirkung in der Gegenwart hervorbringt.¹²⁴ Derrida nimmt sich hierbei dem zeitlichen Paradox des Geistes an, der, wenn er das erste Mal

¹¹⁸ Vgl. Baecque/Jousse, „Cinema and Its Ghosts“, S. 27.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd. S. 29.

¹²¹ Vgl. Carrie Clanton, „Hauntology Beyond the Cinema. The Technological Uncanny“, *manycinemas*, 3, 2012, S. 66-77, hier S. 67.

¹²² Vgl. McGuiness/Simpson, „Hauntological cinema.“, S. 193.

¹²³ Mark Fisher, „What is Hauntology?“, *Film Quarterly*, 66/1, 2012, S. 16-24, hier S. 18.

¹²⁴ Vgl. Fisher, „What is Hauntology?“ S. 19.

erscheint, bereits dort gewesen ist, weil er dies bereits seither tut und in dem Fall auch das letzte Mal getan haben wird.¹²⁵ Dennoch unterscheidet er jedoch zwischen dem Geist und dem *Specter*, dem Gespenst. Wo Erster in Erscheinung treten kann, ist der Letztere ein *nicht-Körper*. Dieser besteht in seiner Allgegenwärtigkeit: „This spectral someone looks at us, we feel ourselves being looked at by it, outside of any synchrony even before and beyond any look on our part“¹²⁶ Als Beispiel dessen zieht er William Shakespeares *Hamlet* heran, um genauer auf die paradoxe Temporalität des Konzepts einzugehen und dies vorzuführen. Der Geist seines Vaters erscheint Hamlet zu Beginn des Stücks das erste Mal und sucht ihn heim. In seinem Auftreten durchbricht er jedoch die Linearität seines Seins. Die Wiederkehr des Geistes ist gleichwohl ein Debüt des Auftretens.¹²⁷ Der Gedanke, das allgemeine Ereignis über den Tod und Wiederkehr des Vaters ist dementsprechend das allgegenwärtige spektrale Ereignis. Somit ist auch der *Specter* im Derridas Ausführung und bezogen auf den Gegenstand des Films gleichwohl im Debüt seines Auftretens bereits dort gewesen. Dieses Auftreten entsteht also nur in einem bereits gegebenen Gedanken. Es besteht in der Heimsuchung selbst. Somit lässt sich zusammenfassen, dass der Film an sich keinen *Specter* definiert, sondern der *Specter* zwischen den Filmen manifestiert wird und als gesamtgesellschaftlicher Gedanke in der Rezeption mit eingeschrieben wird.

Diese Heimsuchung liegt in der zunächst verdrängten Vergangenheit. Dieses Phänomen ist auch wichtiger Faktor der *Hauntology* in Anwendung auf das amerikanische Kino, dass dieser Arbeit zugrunde liegt. Die hierbei angesprochene verlassene kohärente Zeitlichkeit und die Manifestierung einer metaphysischen Gedankenkonstrukts veranschaulicht somit die Idee der *Hauntology* durch das Heranziehen dieses Beispiels. Obwohl dieses Beispiel sich auf eine individuelle Tragödie bezieht sowie psychologische Strukturen verhandelt, ist es quo Derrida auf ein gesamtgesellschaftliches Bewusstsein in seiner historischen, medialen Prägung übertragbar.¹²⁸ Diese dadurch neu entstehende Entität, das Gespenst, ist der/die Beobachtende, ein psychoanalytischer Richter unserer Reflektion des Gesehenen. Derrida setzt im Zuge dessen die Attribution und die Erfahrung einer Filmvorführung (*Screening*) mit einer *Séance* gleich, indem er sie beide als Event der Hypnose, Faszination und Identifikation beschreibt.¹²⁹ Dieser Transformationsprozess prägt unser kulturelles Gedächtnis, die Rezeption von Filmen und, was

¹²⁵ Vgl. Jacques Derrida, *Specters of Marx*, S. 10.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 11.

¹²⁷ Vgl. Clanton, „Hauntology Beyond the Cinema.“, S. 69.

¹²⁸ Vgl. Derrida, *Specters of Marx*, S. 7.

¹²⁹ Vgl. ebd., S.124f.

vor allem innerhalb der hier besprochenen Gegenstände gezeigt werden soll, die Produktion von Filmen innerhalb einer Rückgewinnung des eigenen Narrativs.

Diese Arbeit fokussiert sich nunmehr darauf zu zeigen, dass diese Unabwendbarkeit dieser Geschichte als Grundlage für das Narrativ der behandelten Filme genutzt wird. Derridas *Hauntology* als Heimsuchung, ein, durch die Erzählungen einer Weißen Mehrheitsgesellschaft vergiftetes Narrativ, welches gewisse Geschichten erzählt, geprägt und andere verschwiegen hat. Die Unterdrückung dieser Erzählungen zur Erhaltung einer Weißen Vorherrschaft ist somit nicht vergessen, sondern lauert als *ungreifbarer Körper* in den Geschichten eines neuen Schwarzen Kinos.¹³⁰ Chantelle Gray beschreibt dieses Narrativ als Heimsuchung der Weißen Schuld. Hierbei ist es jedoch nicht implizit der/die Filmemacher*in, die eine Weiße Gesellschaft durch ihre Schuld heimsucht, sondern die Schuld selbst, die sich innerhalb dieser Erzählungen manifestiert: „Hauntology upsets the histories and presents of the ‚truths‘ and ‚facts‘ [...] white guilt, does not remain trapped in the past“¹³¹. Auch hier scheint es also ein manifestiertes Phänomen zu sein, dass innerhalb dieser filmischen Strukturen begraben liegt.

Für den Schwarzen mediatisierten Körper schafft die Umkehr und Vergegenwärtigung dieses *Specters* eine Legitimierung der Trauer. Die Trauer über das Trauma, über das *Nicht-Gehört-Werden*. Über die Geschichten, die sie haben verschweigen müssen, den Übergriff auf das eigene Narrativ.¹³² Die Hauntology bietet hierbei einen Ansatz, fiktionale Erzählstränge über die Lücken der von außen angeeigneten Geschichte zu artikulieren, die ihrer Existenz beraubt wurden, die über das Sprechen, was unterdrückt wurde um gar als Katharsis gelesen werden zu können, um mit einem neuen Blick auf die Zukunft zu schauen¹³³. Diese Temporalität in der *Hauntology* zerbricht die Zeitlichkeit der Gegenwart und lässt das Trauma somit nicht verstreichen, und die Schuld nicht verjähren. Die Vergangenheit schwingt als Echo durch unsere Gegenwart. Sie beeinflusst und formt die Handlungen der heutigen Zeit.¹³⁴ Die Zuschreibungen des Schwarzen mediatisierten Körpers sind nicht fest, sondern archiviert, um sie erneut zu erforschen.

¹³⁰ Vgl. Chantelle Gray, „The spectre-image. A hauntology of *Skoonheid* and *Kanarie*“, *Image & Text*, 35, 2021, S. 1-21, hier S. 5.

¹³¹ Gray, „The spectre-image“, S. 7.

¹³² Vgl. Carla Freccero, „Queer spectrality. Haunting the past.“, *The spectralities reader: Ghosts and haunting in contemporary Culutral Theory*, hg. v. M. del Pilar Blanco/E. Peeren, London and New York, Bloomsbury Press, 2013, S. 335-360, hier S. 333.

¹³³ Vgl. McGuinness/Simpson, „Hauntological cinema.“ S. 195.

¹³⁴ Vgl. Mark Fisher, „Metaphysics of Crackle. Afrofuturism and Hauntology.“, *Dancecult of Electronic Dance Music Culture*, 5/2, 2013, S. 42-55, hier S. 49.

3.2.a Das Archiv

Der Bezug zur Brechung dieser Linearität lässt sich auch in Formen in Derridas Definition des Archivs wiederfinden. Er kritisiert das Archiv als objektive Quelle und fordert eine lebhaftere Auseinandersetzung mit dieser Ressource. Es ist keine objektive Quelle der Wissensbeschaffung, da es immer durch den Blick der produzierenden, zu jenem Zeitpunkt vorherrschenden Gesellschaft geprägt und gezeichnet worden ist.¹³⁵ In Kombination mit der Begrifflichkeit des *Specters* in der *Hauntology* führt er in der Definition des Archivs *traces* mit ein, die als Nebenprodukt im Archiv mit eingeschrieben worden sind.¹³⁶ Hierbei ist es wichtig, das Archiv nicht als passive Aufzeichnung zu sehen, sondern die Lücken herauszufiltern und hervorzuheben um eine aktive Form der Ablehnung gesellschaftlicher Strukturen zu schaffen und die Stimmen der unterdrückten und vergessenen Geschichte neu zu erforschen.¹³⁷

Auch Saidiya Hartman spricht in ihrer Arbeit *Venus in Two Acts* über die Wertigkeit des Archivs, und dass dieses nicht nur als Grab, sondern als lebendige Geschichte gesehen werden muss.¹³⁸ Weiters versucht sie die Leerstellen, die innerhalb dieser Geschichten durch die Überlieferungen der Geschichte durch eine klare Weiße Prägung missachtet worden sind, besondere Aufmerksamkeit zu verschaffen und zu füllen. Im Zuge einer *Counter-History*, einer Gegendarstellung und fast schon Herausforderung der Geschichte, versucht sie gegen die Zuschreibungen der damaligen Zeit anzugehen. Sie hinterfragt die Darstellungen bzw. sucht nach einem Weg der Darstellbarkeit des Nichtexistenten. Sie beschreibt das Archiv in ihrer als Beispiel angeführten Geschichte *Venus in Two Acts* wie folgt:

„The archive is, in this case, a death sentence, a tomb, a display of the violated body, an inventory of property, a medical treatise on gonorrhea, a few lines about a whore’s life, an asterisk in the grand narrative of history.“¹³⁹

Diese Praxis der *Counter-History* sieht sie als Befreiung des Narrativs an.¹⁴⁰ Auch hierbei lässt sich auf die *Hauntology* Derridas rückschließen. Innerhalb eines bestehenden Systems an Erzählungen oder präziser gesagt, Überlieferungen eines Archivs, werden die dabei kreierte Gespenster wiederbelebt und erweckt. Genauer spricht Hartman von einem metaphorischen Hunger nach einer Schließung der Lücken der Erzählungen im Archiv, die bis jetzt verschleiert

¹³⁵ Vgl. Derrida, „Archive Fever. A Freudian Impression“, *Diacritics*, 25/2, 1995, S. 9-63, hier S. 10f.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 26.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 16.

¹³⁸ Vgl. Saidiya Hartman, „Venus in Two Acts“, *Small Axe*, 12/2, 2008, S. 1-14, hier S. 5.

¹³⁹ Ebd., S. 2.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 3.

geblieben sind.¹⁴¹ Um eine Möglichkeit zu schaffen, die Figuren innerhalb dieser neuen Erzählungen trauern zu lassen, ihnen eine Möglichkeit des Ausdrucks zu schaffen.¹⁴² Die Geschichte erschafft ein transzendentes Gegengewicht zur eigenen Erzählung. In Anbetracht der eigenen Verantwortung bzgl. dieser Methodik verweist sie vor allem auch auf die Reflektion des Nutzens dieser. Wenn wir uns das Gesicht eines Toten im offenen Sarg anschauen, dann sollte es im besten Fall einen guten Grund dafür geben außer dem, dass wir uns unsere eigenen voyeuristischen Bedürfnisse zu befriedigen ersuchen. Ähnlich ist es in ihrer Erzählung der *Venus in Two Acts* innerhalb derer sie genau versucht das Vergessenwerden, im Angesicht des Todes, als eine Erinnerung zu deuten.¹⁴³

Dieses Archiv ist indes bereits auch durch den *Weißten Blick* behaftet. Rückbesinnend auf die im vorangestellten Kapitel angeführten filmischen Beispiel der amerikanischen Filmgeschichte ist es wichtig zu unterscheiden, dass es diverse Filme gibt, die in ihrer Thematik die Traumata der Vergangenheit verhandeln, jedoch stets den Blick einer Weißen Gesellschaft auf diese Thematik aufrechterhalten haben. Arthur Jafa, dessen Videoessays und -collagen sich aus popkulturellen Archivsammlungen professioneller und amateurhafter bewegter Bilder zusammensetzen, erklärt in einem Interview über sein Werk *The White Album*, dass die Kamera seither durch eine *Weißer Linse* verfälscht wird, das Narrativ somit von genau dieser Weißen Vorherrschaft annektiert wird.¹⁴⁴ Die so entstanden Bildwelten sind im Ergebnis dessen dann das verbleibende Archiv. Dieses Archiv ist nicht nur eine Erinnerung, sondern gleichwohl das Gespenst einer entstehenden Zukunft. Es formt diese Zukunft und beeinflusst sie. Es ist radikal in seinem Auftreten und besitzt somit eine große Kraft. Gleichwohl beinhaltet dieses Archiv eine Schuld und vergräbt diese, ist die Schuld selbst und reproduziert sie immer wieder.¹⁴⁵ Dieses Archiv wiederzubeleben, die Bilder zu hinterfragen, sie in einen neuen Kontext setzen und Geschichten zu erzählen bedeutet so also die Gespenster der Vergangenheit zu rufen. Diese Erzählungen eröffnen den Raum des Wiederkehrens.¹⁴⁶ Wo Hartman eine Rückbesinnung auf die eigene Verantwortung im Umgang mit dieser Wiederkehr benennt, formuliert Jafa tatsächlich einen kritischeren Diskurs. So sagt er, dass diese Verhandlung des Archivs die Gefahr birgt, genau die vorherrschenden Stereotype weiter zu bedienen und zu

¹⁴¹ Vgl. Hartman, „Venus in Two Acts“, S. 7.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 8.

¹⁴³ Vgl. ebd., S. 10.

¹⁴⁴ Vgl. „Artist Talk with Arthur Jafa“

¹⁴⁵ Vgl. Baecque/Jousse, „Cinema and Its Ghosts“, S. 39.

¹⁴⁶ Vgl. Clanton, „Hauntology Beyond the Cinema“, S. 68

reproduzieren.¹⁴⁷ In einem Interview beschreibt er das bediente Narrativ, dass er innerhalb des Diskurses eines Schwarzen Körpers entstehen sieht wie folgt:

„When you talk about the black narrative you’re talking about the human character even though people try to separate the things out. So we’re always walking around haunted and black bodies being on the duress is not new. There’s nothing new about it. Black bodies have always been under duress.“¹⁴⁸

Dieser Diskurs führt nun zu einer zweiten theoretischen Grundlage, die diese Arbeit anhand des gegebenen Beispiels der Werke Jordan Peeles zu erforschen gilt. Die benannte Wiederkehr bzw. das allgegenwärtige Gespenst, die beobachtenden und reflektierende Entität ist gleichwohl in einem kunsttheoretischen benannten Begriff von Richard P. Powell wiederzufinden. Eine künstlerische Praxis, die die Wiederkehr innerhalb der beschriebenen *Counter-History* als Rückbesinnung auf die kulturelle Vergangenheit Schwarzer Künstler*innen und die nicht erzählten Geschichten des unterdrückten mediatisierten Schwarzen Körpers formt.

¹⁴⁷ Vgl. Afrovisualism, „Arthur Jafa: Visualizing a Continuum of Black Visual-Culture Image Production“, Arthur Jafa, 03.06.2019, <https://afrovisualism.medium.com/arthur-jafa-visualizing-a-continuum-of-black-visual-cultural-image-production-e9d38ef44de0>, 22. 08. 2023.

¹⁴⁸ Vgl. „Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2023. Shortlisted artist Arthur Jafa“, The Photographer’s Gallery, [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=uObzJ6KGkjE), 25.04.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=uObzJ6KGkjE>, 22. 08. 2023.

3.3 Negromancing

Die Zuschreibungen des *Weißes Blicks* bestimmen so gleichwohl welche Geschichten erzählt werden und welche nicht. Wie bell hooks beschreibt, führt dies, innerhalb der Ausübung dieser Macht über das Narrativ, zu einem „historical erasure“¹⁴⁹ Der Kunsthistoriker Richard P. Powell benennt den Begriff des *Negromancings* in einer Vorlesung als Gegenentwurf einer kulturellen Aneignung der Weißen Mehrheitsgesellschaft durch die Mittel der Massenmedien. So wird hierbei ein Bild geprägt, ein Schwarzer mediatisierter Körper geschaffen, der durch stereotype Darstellungsweisen ausgenutzt wurde, um dadurch die gesellschaftlichen Verhältnisse weiter zu manifestieren, und die koloniale Geschichte nicht zu hinterfragen, sondern aufrecht zu erhalten.¹⁵⁰ Hierbei geht es jedoch nicht nur um radikale Stereotype Darstellungen in Filmen, sondern vor allem auch die thematische Behandlung und Rollenfestschreibungen des Schwarzen Körpers im Film. Diese stereotypen Darstellungen festigen ein Bild, dass diesen Schwarzen Körper als einfach, als vergiftet und als Gefahr darstellt, oder in seiner Geschichte unterdrückt, oder unter Schmerzen darstellt. Er scheint gleichwohl das verlockende Andere, als auch die Manipulation und der Virus zu sein. Hierbei werden somit immer wieder Narrative bedient, die durch die koloniale Geschichte bereits lange bestehen und im Zuge dieser Ausnutzung und Aneignung kultureller Begebenheiten zu einem Fremdzweck und mittels eines Unverständnisses für die Thematik, weiter aufrechterhalten werden.

Obwohl der Begriff des *Negromancings* vor allem auf diese Exploitation einer afroamerikanischen Geschichte hinweist, ist es gleichwohl, wie in seiner Vorlesung beschrieben eine Handlungsanweisung für zeitgenössische Kunst, Künstler und Künstlerinnen, die nun in einen transformativen Prozess mit dieser, der medialen sowie der eigenen, Geschichte treten.¹⁵¹ Hierbei bezieht er sich vor allem auf den Ursprung dieser Wortneuschöpfung, die im *Necromancing*, also der Nekromantie liegt. Jene Zauberkunst, etwas Totes wieder auf erleben zu lassen, verbildlicht somit die Macht, genau diese Darstellungsweisen nun so nutzen zu können, dass sie, in dieser Handlungsweise, der von einer Weißen Mehrheitsgesellschaft ausgebeuteten kulturellen Darstellung einer Angst liegt, die sie sich zu Nutzen machen können. Eine Angst, sich die eigene Verantwortung für die koloniale Historie eingestehen zu müssen. Ein Niederhalten, dass die Gesellschaft weiter in ihren Rollenverteilungen einzäunen soll. Die Nekromantie manifestiert sich kulturell somit im Schwarzen Körper selbst, in verschiedenen

¹⁴⁹ bell hooks, *Black Looks*, S. 182.

¹⁵⁰ Vgl. „Distinguished Scholar Session Honoring Richard Powell“, TC: 00:39:12.

¹⁵¹ Vgl. ebd., TC: 00:42:03.

Zuschreibungen und die Rückbesinnung auf die Kunst der Ahnen. Zum einen zeigt es die überspitzte Verbindung zu einer schwarzen Magie, dem Voodoo, einer Anrufung jener Ahnen, als auch zugleich den primitiven Glauben an die Existenz dieser übernatürlichen Instanz.

Im Umkehrschluss dieser Annektierung des eigenen Narrativs, der eigenen Geschichte, muss dieses Archiv nun genutzt und strapaziert werden. Der Aufruf, den Powell indirekt in seinem Begriff mit inskribiert, ist ein Heimsuchen durch das aufgebaute Narrativ. Sie nutzen die Geschichten, die über Jahrzehnte erzählt worden sind und versuchen nicht mehr vor ihnen zu fliehen, sondern sie zu verifizieren. Die Benennung des Schwarzen Körpers als Zauber ist wahr! Und jetzt, da sie ihre eigene Macht wiedergefunden haben, werden sie sie nutzen. Zudem ermöglicht die Begegnung im *Negromancings* einen Moment des Trauerns. Es ist ein Prozess, der die Rückbesinnung auf die eigene Identität zulässt. Wie bereits im Zuge der Verhandlung von Derridas *Hauntology* angeschnitten, benennt Saidiya Hartmann, diesen Moment als Raum, in dem die kulturelle Trauer endlich ermöglicht wird.¹⁵² Es gibt die Nekromantie, den Voodoo-Kult, das *Negromancing*. Voodoo, als das Ritual und die Begegnung mit dem toten Körper. Die Zuschreibungen, die von einer Weißen Mehrheitsgesellschaft über den Schwarzen magischen Körper gemacht worden sind, sind wahr. Schwarze Künstler*innen nutzen das Archiv und dessen Zwischenräume¹⁵³, und lassen die totgeglaubten Ahnen wieder zum Leben erwachen, um das Narrativ selbst wieder in die Hand zu nehmen. Um die versprochene Zukunft, die niemals eingetreten ist, einzufordern. Auch dieser Aspekt lässt sich mit Derridas *Hauntology* vergleichen. Das Gespenst einer vergessenen Erzählung besteht weiter durch die Zeit, prägt die gegenwärtigen Handlungen, die ein Ergebnis in einer etwaigen Zukunft hervorbringen soll. Das Gespenst der Ahnen, die durch die Kolonialmacht niemals Ruhen gelassen worden ist, fordert nun die Rache.

Nun ist diese Formulierung sehr drastisch und besonders bildhaft. In der Theorie ist es eine Rückgewinnung der eigenen Geschichte durch das Besinnen auf die kolonial geprägte eigene Identität, die nun, in einer neuen Iteration, durch das Füllen etwaiger historischer Lücken, eine neue Perspektive eröffnet. Hierbei gibt es beispielhafte filmische Arbeiten anhand derer sich die Theorie des *Negromancings*, eine neue Aneignung des Archivs und die Rückgewinnung des eigenen Narrativs erfassen lassen. Ein Beispiel, dass hierbei Aufschluss über diese künstlerische Praxis verschafft, ist ein Film der Künstlerin Shirley Bruno, in welchem sie das behaftete Narrativ umkehrt und die *Weißer Angst*, die durch die Zuschreibungen

¹⁵² Vgl. Vgl. Hartman, „Venus in Two Acts“, S. 8.

¹⁵³ Saidiya Hartman nutzt die Leerstellen zwischen dem Archiv und der Geschichte als Spielraum für eine Neuerzählung der vergessenen Geschichten.

einer Kolonialmacht manifestiert wurde, nutzt, um ihre Peiniger heimzusuchen. Hierbei soll verdeutlicht werden, wie Bruno die Lücken der Geschichte nutzt, um durch eine Art des *Negromancings* neue Sichtbarkeit für den misshandelten Körper schafft.

3.2.a Die Geister, die wir riefen.

Shirley Brunos *An Excavation of Us*¹⁵⁴ deutet diesen Rückverweis auf das totgeglaubte Archiv bereits im Titel der Arbeit an. Die namensgebende Ausgrabung bezieht sich nicht nur auf die vergangene Geschichte, die nun wieder in das kollektive Gedächtnis der gegenwärtigen Erinnerungskultur hervorgebracht wird, sondern gleichwohl auf den tatsächlichen Körper der Erzählerin, der aus ihrem Grab, im Sinne des *Negromancings*, wieder hervorgebracht wird.¹⁵⁵

Hierbei handelt es sich um einen Kurzfilm, in dem ein Mythos der haitianischen Kolonialgeschichte durch die Augen der Widerstandskämpferin *Marie Jeanne* erzählt wird. Dieser Mythos, über den verdorbenen, besessenen Fleisch der haitianischen Einwohner*innen, der von den Eindringlingen geschrieben wurde, wird hier im Zuge einer *Counter-History* neu erzählt und umgeschrieben.¹⁵⁶ Marie Jeanne, deren Name seit der Entstehung dieser Geschichte, die verwunschene Höhle, das Zentrum dieser Erzählung, trägt, wird innerhalb dieses Films nicht versuchen, ihren Namen von diesen Zuschreibungen loszusagen. Vielmehr nutzt Bruno dieses Archiv und bestätigt diese Angstvorstellung. Dennoch lässt sie sie nicht unkommentiert und zeigt die Misshandlung, sowie die Ausbeutung Marie Jeanne durch die Eindringlinge.¹⁵⁷ Sie spielt mit dem Mythos, fordert die Geschichte auf, sich selbst zu hinterfragen, und gibt dem geschundenen Charakter der Marie Jeanne eine neue Stärke. Sie ist die Heimsuchung. Bruno lässt das totgeglaubte wieder auferstehen und die Geister, die von den kolonialen Mächten gerufen worden sind, diesem Ruf folgen. Die gleichnamige Höhle wird hierbei Abbild des verführerischen und geschundenen Körpers.¹⁵⁸ Die stereotype Darstellung der Körper der Weißen Soldaten durch den Scherenschnitt wirken hier als weiterer Kommentar und Ummünzung der gegebenen Zuschreibungen. Die Schatten an den Wänden werden zu Projektionen der Vergangenheit. Einer Vergangenheit, die nun aus Respekt und nicht aus Angst erzählt wird.

¹⁵⁴ Vgl. *An Excavation of Us*, R.: Shirley Bruno, FR/IT/HA, 2017.

¹⁵⁵ Vgl. Ellen C. Scott/ Shelleen Greene, „Editors Introduction. Excavations: Linger in History’s Hollows”, *Feminist Media Histories*, 6/3, 2020, S. 1-20. hier S. 1.

¹⁵⁶ Vgl. ebd.,

¹⁵⁷ Vgl. *An Excavation of Us*, TC: 00:13:43

¹⁵⁸ Vgl. Scott/Greene, „Editors Introduction”, S. 2.

Ein wichtiger Punkt, der sich aus diesem Film weiter schließen lässt, ist die Stärke, endlich die eigene Existenz dieses Archivs und die Verantwortung anzuerkennen. bell hooks sowie Saidiya Hartman benennen in ihren Ausarbeitungen vor allem die Möglichkeit das Schwarzsein und die Sichtbarkeit dieses Körpers als Eigenkomplex anzusehen und nicht als Zuschreibung, derer man sich unterwerfen muss¹⁵⁹. Das aktive Praxis der Verweigerung der bestehenden Darstellungen beschreibt hooks als einen Gegenentwurf des Versuchs, immer stärker in eine Weiße Gesellschaft hinein passen zu wollen, möglichst unsichtbar in der Masse zu verschwinden und das eigene Schicksal, sowie die eigene mediale Darstellung hinzunehmen.¹⁶⁰ Denn das Einzige, was der Schwarze Körper medial sowohl in gesellschaftlichen Strukturen nicht sein kann, ist unsichtbar.¹⁶¹

¹⁵⁹ Vgl. bell hooks, *Black Looks*, S. 172.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 1.

¹⁶¹ Vgl. Guerrero, „The Rise and Fall of Blaxploitation“, S. 31.

4. Methodik

Um sich der strukturellen Auseinandersetzung mit der Verhandlung der Hypothese weiter zu nähern und die Entwicklung hin zu einer, in der Theorie beschriebenen Wandlung der Schwarzen Sichtbarkeit weiter zu erörtern, setzt diese Arbeit verschiedenen filmanalytische Methoden an, die ein fokussiertes Spektrum über diesen neuen Körper und somit die neue Verankerung des Narrativs nachvollziehen lassen können. Es ist hierbei wichtig zu benennen, dass die Eingrenzung des zu untersuchenden Systems eine Herausforderung der Fokussierung darstellt, da das zu erforschende Objekt, der Film, zwar zunächst greifbar scheint, die Analyse jedoch weit gestreut sein kann. Somit soll zunächst ein System benannt werden, mit dem dieser mediatisierte Schwarze Körper innerhalb der gegebenen filmischen Gegenstände auf einer analytischen Ebene erfasst werden kann, um somit zu zeigen, dass eine Neuverhandlung dessen, in Hinblick auf die Theorie des *Negromancings* und Derridas *Hauntology*, zu einer Rückgewinnung des Narrativs führt. Hervorzuheben ist dabei, dass ein Film ein System ist, dass immer als Aufforderung der Analyse, der tieferen Betrachtung und Decodierung gesehen werden will. Thomas Elsaesser und Malte Hagener schreiben in ihrem Grundlegenden Buch zur Filmtheorie über dieses Phänomen wie folgt:

„Filme sind darauf aus, konventionelle Verfahren des Erzählens, der Ideologie, des Stils und des Genres zu verfremden. Da die alltägliche Wahrnehmung effizient und leicht ist, versucht der künstlerische Film, das Erlebnis zu verlängern und aufzurauen - er versucht, uns dazu zu bewegen, uns auf die perzeptiven und kognitiven Prozesse, um ihrer selbst willen zu konzentrieren und nicht zu einem praktischen Zweck.“¹⁶²

Innerhalb dieses Gedankens muss im Zuge einer Analyse zunächst eine Dominante herausgearbeitet werden, die die Struktur der darauffolgenden Arbeitsweise definiert.¹⁶³ Die Dominante bestimmt welche Verfahren und Funktionen sich als wichtige verfremdende Merkmale ausweisen und welche weniger wichtig sein dürfen. In Anbetracht der zahlreichen Betrachtungsweisen eines filmischen Materials und der, dieses Konstrukt umschließenden, Markt- und Metastrukturen, versucht sich diese Arbeit auf einen fokussierten Rahmen der Gegenstände zu konzentrieren.

Um sich den Gegenständen somit methodisch zu nähern, setzt diese Arbeit einen filmsemiotischen Ansatz nach Christian Metz an. Wie auch er bereits in seiner Ausarbeitung

¹⁶² Thomas Elsaesser/ Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg, Junius-Verlag, 2011, S. 54

¹⁶³ Vgl. Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse“, S. 60.

beschreibt, ist der Begriff des Kinos und Films so weit gefasst, dass es stets wichtig ist, eine klare Eingrenzung durch die methodische Arbeit im Vorhinein zu treffen.¹⁶⁴ Wie im späteren Verlauf noch weiter ausgearbeitet wird, soll hierbei der Film als Text in Kontext eines Diskurses gesehen werden.¹⁶⁵ Dieser Teil der Analyse nach nach Christian Metz soll hierbei den Film als Sequenz aufbrechen und greifbarer machen.

Als eine erste Fokussierung werden die Gegenstände im Folgenden aus einer narrationstheoretischen Forschungsperspektive betrachtet. Hierbei soll erläutert werden, inwiefern sich die Erzählung, die Geschichte an sich, verändert hat. Mit welchen dramaturgischen Mitteln werden Figuren in welchen Rahmen zueinander in Beziehung gesetzt. In welchen Genres werden den Figuren welche Rolle zuteil? Wie viel Macht besitzen sie, über die eigene Geschichte? Dieser Ansatz schließt, gleichwohl eine Figurenanalyse mit ein, die hierbei auch mit in den Fokus genommen werden soll. So soll vor allem der Körper und die Repräsentation dessen innerhalb der bestehenden Rollenzuschreibung betrachtet werden, um eine genauere Perspektive auf die Eigenschaften und ihre semiotische, symbolische und ästhetische Position innerhalb des Narrativs zu verfolgen. Dabei soll zudem vor allem herausgestellt werden, wie die analysierten Aspekte der filmischen Gegenstände zu einem im Theorieteil beschriebenen Wandeln führen.

Neben diesen klar auf das filmische Mittel selbst konstruierten Methoden, soll jedoch auch die paratextuelle Ebene mit in Betracht gezogen werden. Hierbei soll dementsprechend beobachtet werden, wie auf der Produktionsebene außerhalb des Films, in Werbe- und Informationsmaterial, mit den Erwartungen der Zuschauenden gespielt werden. Die dadurch angesprochenen Identifikationsangebote können vor allem im Bezug auf die Interkontextualität der hier betrachteten Werke Aufschluss auf die Frage nach der Aneignung des eigenen Narrativs geben und eine Stringenz bzw. Gemeinsamkeit innerhalb dieser aufdecken.¹⁶⁶ Auch der russische Literatur- und Kulturwissenschaftler Michael Bachtin beschreibt dies weiter und beschreibt wie folgt, dass jede Äußerung des künstlerischen Werks eine vorherige Äußerung voraussetzt um eine weitere zu antizipieren. Hierbei beobachtet das Kunstwerk im Moment der Rezeption durch die Zuschauenden seine eigene Kontextualität. Diese verweist weiterhin auf Werke der Vergangenheit und dient als Form für weitere Arbeiten der Zukunft.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Vgl. Christian Metz, *Language and Cinema*, Den Haag/Paris, Mouton, 1974, S. 12.

¹⁶⁵ Vgl. ebd. S. 13

¹⁶⁶ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 57.

¹⁶⁷ Vgl. ebd., S. 66.

Dementsprechend wichtig ist die Betrachtung des filmischen Werks innerhalb des Dialoges, den dieses innerhalb der eigenen Kontextualisierung vornimmt.¹⁶⁸

Um sich dieses Monologs zu nähern, soll jedoch zunächst eine Einführung der angewandten Decodierung des filmischen Materials vorgenommen werden.

4.1 Filmsemiotik

Der Semiotiker und Filmtheoretiker Christian Metz sieht das Kino als eine komplex verwobene Institution, die durch viele kulturelle und politisch, sowie soziale Aspekte geprägt wird und gleichwohl, in ihrer starken Wechselwirkung, eben diese beeinflussen kann:

„the fact that cinema is an industry it influences the films in every detail, including their formal characteristics, and this also has ideological consequences. To ‘think cinema within history’ means to explore the ‘comprehensive and partly unconscious apparatus’ – which ‘to a degree is the same for all films’ – and to conceive of cinema ‘as a social entity’.“¹⁶⁹

Metz spricht hier nicht mehr nur von einem komplexen Gefüge, sondern von einer *sozialen Entität*, die innerhalb der Struktur des Films und im Zusammenhang mit einer Außenwelt entsteht. Ähnlich einem linguistischen System ist der Film codiert, und kann infolge seiner Rezeption decodiert werden. Was er hierbei ergründet, ist die Tatsache, dass die filmische Struktur, mit der einer literarischen Semiotik gleichsetzbar ist. Zudem sieht er den Diskurs innerhalb der Verhandlung dieser Codes, die für den/die Rezipierende erkennbar und verhandelbar sind, und somit innerhalb des Films – dem Text (Material) – als Grundlage dieser Sprachlichkeit dient.¹⁷⁰

Dieser Vergleich lässt somit eine Analyse des Films als codiertes System zu, dass in Anbetracht einer filmsemiotischen Analyse decodiert und innerhalb des angewandten Schlüssels neu gelesen werden kann. Dem russischen Literatur- und Kulturwissenschaftler Michail Bachtin zur Folge sind diese Codierungen, gleich einer medialen Prägung durch das Stereotyp, ein Werkzeug, dass der/ die Filmschaffende nutzen kann, um auf einer semiotischen Ebene ein neues Kunstwerk zu schaffen.¹⁷¹ Somit wird den Rezipierenden ein neues Werkzeug

¹⁶⁸ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S.67.

¹⁶⁹ Dana Polan, „Semiotics, Science, and Cinephilia Christian Metz’s Last Book, L’énonciation impersonnelle“, Christian Metz and the Codes of Cinema, hg. v. Margrit Tröhler/Guido Kirsten, Amsterdam University Press, 2018, S. 30.

¹⁷⁰ Vgl. Metz, *Language and Cinema*, S. 13.

¹⁷¹ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 66.

mitgegeben, dass das Repertoire ihrer Sehfähigkeiten erweitert.¹⁷² Dementsprechend lässt sich durch die Betrachtung des Werks aus einer filmsemiotischen Ebene, eine neue polyphone Qualität des Kunstwerks erarbeiten, die den ersten Rezeptionsansatz weiter prägt.¹⁷³ Nach Metz lässt sich im Zuge dieses Werkzeugs bzw. des angewandten Codes jedoch weiters festhalten, dass der Code selbst keinen Diskurs darstellt, sondern ein abstraktes Prinzip, das als Basis für einen Diskurs angeführt wird.¹⁷⁴ Innerhalb dieser Arbeit lässt sich der *Specter* als die Entität zwischen Zuschauenden und Film betiteln. Richard P. Powell kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise des *Negromancings* ist somit der Code, der zur Decodierung der filmischen Gegenstände angewandt werden kann. Somit lässt sich in einer filmsemiotischen Analysemethode, weiters ergründen, inwiefern die angewandte Codierung Jordan Peeles eine Rückgewinnung des Narrativs des Schwarzen mediatisierten Körpers bedeuten kann.

Nun gilt es herauszustellen, wie sich diese Entität in Peeles Filmen manifestiert. Gibt es zudem eine Entität, die sich zwischen den drei hierbei betrachteten Filmen Jordan Peeles entwickelt? Im Anbetracht der theoretischen Grundlage der *Hauntology* und des *Negromancings* gilt es hierbei herauszuarbeiten, inwiefern sich diese Entität in einer Praxis der Verweigerung, dem bis dato etablierten Stereotyps widersetzt. Die Anwendung dieser filmanalytischen Methode hilft hierbei vor allem die genutzten Symbole und visuellen sowie auditiven Zeichen zu dekonstruieren und analysieren.

Metz' Übersetzung der literaturwissenschaftlichen Methode fokussiert hierbei die Entstehung der Bedeutung und Bedeutungssysteme sowie den Austausch zwischen diesen Systemen. Im Zuge dessen sieht er das filmische Zeichensystem, abgeleitet von einer literarischen Semiotik, als syntagmatisches Phänomen. Das Einzelbild spiegelt dabei ungleich der Literatur kein Wort, sondern eine ganze Phrase wider und kann innerhalb einer Sequenz in einer übergeordneten Bedeutung gesehen werden.¹⁷⁵ In der Analyse soll dementsprechend herausgestellt werden, wie diese syntagmatischen Verbindungen strukturiert sind und unter welcher Codierung sie zu lesen sind.¹⁷⁶ So lässt sich nach Metz vor allem der psychologische und soziale Aspekt innerhalb eines filmischen Codierungssystems entschlüsseln.

Innerhalb dessen liegt auch die Zuschreibung eines stereotypen Figurenmodells, das in der Analyse einen Großteil der Deutung ausmachen wird. Um dabei näher auf die Abwandlung

¹⁷² Vgl. Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse.“, S. 52.

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. Metz, *Language and Cinema*, S. 162.

¹⁷⁵ Vgl. ebd., S. 165.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

dessen einzugehen, wird zunächst eine Definition dieser stereotypen Darstellung vorausgesetzt. So schreibt Fiza Asri Fauziah Habibah:

„In social psychology, a stereotype is a fixed, over generalized belief about a particular group or class of people. By stereotyping we infer that a person has a whole range of characteristics and abilities that we assume all members of that group have“¹⁷⁷

Gezeigt werden soll hierbei vor allem, wie Peele den Code seiner filmischen Sprache nutzt um die Erwartungshaltung vor allem bezüglich des aufgebauten Stereotyps, gleich einer Sprache, neu zusammenzusetzen. Dies geschieht vor allem aufgrund der syntagmatischen Attribution, innerhalb derer das Bild nicht lexikalisch als Begriff gesehen werden kann, sondern immer als Tatsache der Fokussierung des Blicks. Es ist eher eines *Zeigens* als eines *Darstellens* gleichzusetzen. Jedes Bild innerhalb einer Sequenz deutet also nicht nur auf den Gegenstand, sondern die Bedeutung des Zeigens dieses Gegenstands hin. Es ist eine Aufforderung auf dieses Bild zu schauen, um es zu decodieren. Peele ist darauf aus das besetzte Narrativ, das durch die politische Wirklichkeit und vor allem die mediale Repräsentation geprägt ist neu zu verhandeln und versucht es deswegen zu entfremden. Ein Fokus wird hierbei vor allem auf syntagmatische Sequenzen eines neuen magischen Realismus liegen, der innerhalb eines traumhaften, non-linearen Erzählens, eine neue Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers darstellt. Wichtig zu beachten ist im Zuge dessen, dass Filme immer artifizielle Konstrukte sind, die eine spezifische ästhetische Art der Wahrnehmung voraussetzen.¹⁷⁸

Um diese Strukturen weiters zu analysieren, setzt diese Arbeit innerhalb des gegebenen filmsemiotischen Ansatzes einen speziellen Fokus auf die Narration, die innerhalb einer Analyse der Erzählung methodisch dekonstruiert werden soll.

4.2 Narrationsanalyse

Die Narrationsanalyse fokussiert hierbei die Erzählstruktur der Filme. Somit rücken Dramaturgie, die Strukturierung der Akte, Plotpoints und Handlungen der Figuren in den Vordergrund. Gefragt wird nach der grundlegenden Weise, was eine Erzählung oder Geschichte konstituiert, vor allem aber, ob es hinter der Vielfalt der verschiedenen Erzählungen innerhalb

¹⁷⁷ Habibah, „African Stereotypes in American Teen Movie Mean Girls“, S. 91.

¹⁷⁸ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 52.

des Filmes eine wiederkehrende Struktur gibt, die auf eine Metastruktur zurückverweist.¹⁷⁹ Als einen bedeutenden Teil der narrativen Struktur wird hierbei vor allem der Beginn des Films hervorgehoben, der in seiner Codierung bereits Aufschluss über die gesamte inhaltliche Struktur sowie den thematischen Unterboden des filmischen Diskurses geben kann.¹⁸⁰

Betrachtet man nun die Filmgeschichte eines mediatisierten Körpers im Zusammenhang der hier verhandelten Gegenstände, so eröffnet sich ein weitaus größerer Kontext, der auch hier Kommentar auf die allgemeine Entwicklung des Kinos und der politischen Realität Bezug nimmt. Im Ansatz einer Neoformalistischen und kognitiven Narrationstheorie, derer hierbei der Fokus gelten soll, steht die Wirkung im aktiven Austausch zwischen Subjekt und Zuschauenden. Das Subjekt, was hierbei betrachtet den gesamten Film widerspiegelt, wird somit, gleich der Figur, auf ein Metakonstrukt, im Ereignis, konstruiert und analysiert. Zudem spricht der Neoformalismus von *Cues*, die eine gewisse Seherfahrung im Rezipierenden auslöst und somit mit der Erfahrung dessen spielt.¹⁸¹ Im Zuge dieser Arbeit verweist dies auf das Spiel mit dem Stereotyp, der Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers im medialen Kontext und dem Archiv.

Die Erfahrungen des/der Rezipient*in sind also gleichbedeutend des Informationsflusses auf der Leinwand, der eigenen Erfahrungen und dem Paratext, der außerhalb des Films, durch Werbung, Interviews und mediale Auftritte vermittelt wird.¹⁸² Aufgrund dessen bezieht sich diese Narrationsanalyse nicht nur auf den inhärenten Ablauf der filmischen Gegenstände, sondern auch auf eine Wirkung, die innerhalb des Filmgefüges, und als Kommentar auf den verhandelten Körper der Vergangenheit Bezug nehmen soll. In dieser Hinsicht gleicht diese Methode der Analyse der Figurenanalyse nach Eder, sodass hierbei der Film als symbolische Instanz in den Mittelpunkt rückt. Gleich der Figur des Filmes auf diegetischer Ebene, ist die Erzählung des Films, als auch die metadiegetische Ebene der voyeuristischen Perspektive der Zuschauenden, ein wichtiger Bestandteil des Narrativs.

Weiter sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass, sofern von einem Erwartungshorizont gesprochen wird auch das Spiel mit dem vorgegebenen Genre ein ausschlaggebender Faktor der Analyse sein kann, um somit Bezug auf die verhandelte Thematik geben zu können. Spannend ist in einem Genrediskurs dementsprechend auch, in welcher Weise das Stereotyp der Figur bedient bzw. negiert wird. Die Frage nach den narrativen Strukturen ist sollte somit

¹⁷⁹ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 195.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., S. 58.

¹⁸¹ Vgl. Thompson, „Neoformalistische Filmanalyse.“, S. 49f.

¹⁸² Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 57.

auch eine Frage nach der Erzählstruktur der Figur sein. Dementsprechend soll der letzte Fokus innerhalb dieser Analyse auf der Figur nach Jens Eder gelegt werden.

4.3 Die Uhr der Figur

Um nun herauszustellen, wie sich die Figur im Gesamtkontext des Filmes verhält, und wie sie gelesen werden kann, lässt sich hierbei Jens Eders Modell der Uhr der Figur heranziehen. Dadurch, dass eine Figur eine Identifikationsform der Zuschauerschaft darstellt, kann sie in verschiedenen intersubjektiven Prozessen gelesen und interpretiert werden.¹⁸³ Interessant für die Forschung in dieser Arbeit ist vor allem die Kontextualisierung der Figur innerhalb der subjektiven Rezeption der Zusehenden in Bezug auf die Formulierung der Figur durch den Produzenten. Letzteres steht im besten Fall in Beziehung zu einem kulturellen Kommentar, der im externen Kontext des Films eine Auswirkung hat. Somit würde in dieser Betrachtungsweise die Figur als Symptom und Symbol des Filmes eine weitaus größere Rolle als nur die einer innerdiegetischen Form besitzen.

Eder unterteilt die Figur im Film, oder auch weiteren literarischen oder audiovisuellen Medien, in vier verschiedene Ebenen, die sich gegenseitig bedingen, aufeinander beziehen oder auch voneinander getrennt betrachtet werden können. Er benennt die Figur als Artefakt, fiktives Wesen, Symbol oder Symptom.¹⁸⁴ Diese Bezeichnungen sieht er sowohl als Reihenfolge der Rezeptionsmuster, als auch isoliert zu betrachtenden Ebenen.¹⁸⁵ Zudem benennt er auch, dass die Figur, ähnlich der Beschreibung der Codierung nach Metz, nur ein Teil eines Films ist, und sie eine Auswirkung sowie im Zusammenhang mit dem Film zu betrachten ist:

„Figuren sind jeweils Elemente eines umfassenderen Systems. So sind die audiovisuellen Mittel und Strukturen, die zur Darstellung der Figur dienen, Teil eines Gesamtsystems der Film-Form und führen zu Wahrnehmungseindrücken, die ihrerseits Teil eines größeren Wahrnehmungsstroms sind.“¹⁸⁶

Gleichwohl zeigt diese Aussage jedoch auch, welche Auswirkungen die Figuren auf die Rezeption eines Gesamtbildes haben können. So ist es hierbei vor allem der Schwarze Körper, die Rolle einer stereotypisierten Figur, die innerhalb des Films neu vermittelt wird.

¹⁸³ Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg, Schüren Verlag, 2014, S. 132.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 141.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 143.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 147.

Neben der ästhetischen Ebene der Figur als Artefakt, und der diegetischen Eben der Figur als fiktives Wesen, wird die Figur im Film innerhalb dieser Arbeit hauptsächlich auf der Ebene des Symptoms und des Symbols analysiert.¹⁸⁷ Während sich die ersten beiden Ebenen eher auf eine konstruktivistische Ebene der Figurenanalyse beziehen, stehen Letztere eher in einem kulturellen und psychoanalytischen Diskurs. Eder selbst beschreibt den Fokus der einzelnen Ebenen in verschiedenen Kinoformen und sieht den Artefakt-Aspekt eher in postmodernen Filmen, im *Arthouse-Film* eher den Symbol-Aspekt und im Kult- oder Propagandafilm den Symptom-Aspekt im Vordergrund der Analyse.¹⁸⁸

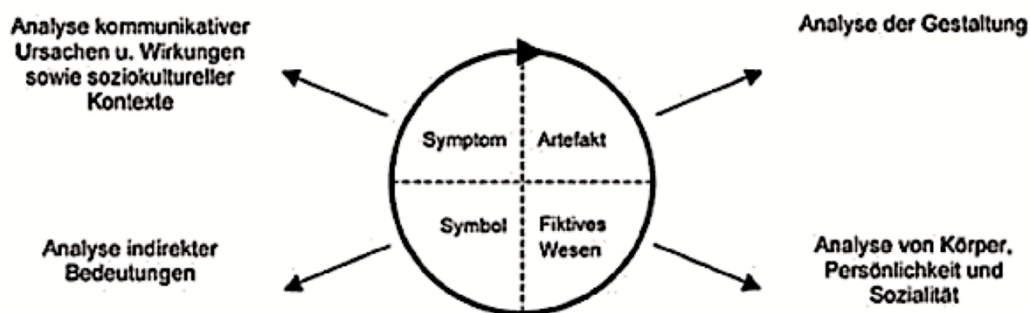


Abbildung 1: Das Grundmodell: Die Uhr der Figur,¹⁸⁹

Für die hier zugrundeliegende Hypothese zu einer neuen Schwarzen Sichtbarkeit in den Arbeiten von Jordan Peele ist der Symbol- und Symptom-Aspekt wichtig, da er sich auf ein kulturelles Rezeptionsgefüge stützt. Hierbei sei zu bedenken, dass Figuren nicht per se durch ihre Präsenz im Film gegeben sind, sondern „vielmehr Produkte kommunikativer Aushandlungsprozesse.“¹⁹⁰ sind. Die dadurch beschriebenen Prozesse laufen jedoch nicht nur zwischen den Figuren, sondern im größten Teil zwischen den Zuschauenden und den Figuren im Film ab. Die Figur somit also als Symbol zu analysieren ist die Fokussierung auf das komplexe Zeichen, die dieses Symbol im Kontext des Films und der Rezeption durch das Publikum, entstehen lässt. Somit kann die Figur die Diegese des Films verlassen und eine Aussage außerhalb dessen, einen Kommentar auf politische oder soziale Gegebenheiten treffen. Eder beschreibt dies nach van Dijk als eine Makroposition, die die Figur somit einnimmt.¹⁹¹

¹⁸⁷ Vgl. Abb. 1.

¹⁸⁸ Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 147.

¹⁸⁹ Ebd., S. 141.

¹⁹⁰ Ebd., S. 134.

¹⁹¹ Vgl. ebd., S. 137.

Auf einer symptomatischen Ebene lässt sich die Figur sowohl von der Produktions-, als auch von einer Rezeptionsseite analysieren. Wenn die im vorherigen Schritt benannte symbolische Ebene einen Kommentar auf kulturelle Einflüsse und soziopolitische Gegebenheiten darstellt, so ist die Figur auf einer symptomatischen Ebene die Auswirkung dieser Einflüsse. Im Zuge dessen lässt sich die Figur eher noch als Spiegel, oder gar Konsequenz der Außenwelt bezeichnen.¹⁹² Die Frage ist hierbei also, warum diese Figur genau so entsteht, welche Handlungsanweisung durch die Figur, im Zuge einer Aussage der Produktionsebene, ausgesprochen wird.

Durch diese Methode lässt sich also ein Bild darüber zeichnen, welche Absichten der verhandelte Körper in den Filmen Jordan Peeles versucht zu verfolgen. Interessant ist dabei immer den Kontrast zum stereotypisierten Figurenbild des, durch den *Weißten Blick* geprägte, amerikanischen Kinos im Hinterkopf zu behalten, sowie die Geschichte und Entwicklung innerhalb sich wandelnder Medienwelten zu hinterfragen.

Im Zuge des filmsemiotischen Ansatzes, der den Gegenstand Film als Text und somit syntagmatisches linguistisches System anerkennt, lässt sich somit innerhalb eines Fokus‘ auf die Narrations- sowie Figurenanalyse herausstellen, wie Jacques Derridas Theorie der *Hauntology* und die künstlerische Handlungsanweisung des *Negromancings* als grundlegende Aspekte wiedergefunden werden können, die Jordan Peele nutzt, um innerhalb einer *Praxis der Verweigerung* gegen das stereotype Narrativ anzugehen um Konstruktion eine neuen mediatisierten Schwarzen Körpers zu prägen.

¹⁹² Vgl. Eder, *Die Figur im Film*, S. 139.

5. Gegenstände

Um im Folgenden näher darauf einzugehen warum die Filme Jordan Peeles ein passender Gegenstand für diese Analyse und so wichtig für die Schwarze Sichtbarkeit in Hollywood sind, ist dieser Kommentar des amerikanischen Filmkritikers David Ehrlich sehr treffend:

„When Hollywood wants to talk about race, it’s usually an inspirational film, set at some point in the past, that sparks discussion. It doesn’t matter if that setting is the 19th century, the civil rights movement, or even sometime last week; it’s any time that isn’t right this moment. Stories of injustice are always more comfortable being watched over your shoulder, so these films bring a wedge of distance so that (white) audiences don’t feel implicated in the on-screen suffering“.¹⁹³

Hierbei stellt er bereits zwei Dinge klar, die die Kontroverse der Filme verdeutlicht. Zum einen, dass Peele einen neuen Blick auf Rassismus in Amerika wagt und zum anderen, dass dieser sehr ungemütlich für viele werden kann. Peele geht gegen die Erwartungen des/der bereits herangezüchteten Kinzuschauer*in an. Die Filme Jordan Peeles definieren seit seinem Debutfilm *Get Out* aus dem Jahre 2017 ein neues Hollywood Kino. Die Auseinandersetzung mit seinen filmischen Werken ist im Zuge dieser Arbeit und als grundlegende Basis einer neuen filmischen Epoche Hollywoods interessant, da Peele seine Wurzeln eigentlich in der Comedy hat. Zunächst aufsteigend über eine Sketchcomedy *Key und Peele*¹⁹⁴, zeigt er sich in seinen Filmen deutlich unnahbarer. Dennoch spielt die Erwartungshaltung an seinen Namen keine kleine Rolle in der Frage nach der grundlegenden Rezeptionsebene seiner Filme. Obwohl er seine Filme eher in einem Horrorgenre ansiedelt, werden sie dennoch zunächst, wie bei Peele gewohnt, als eine Karikatur der Realität rezipiert. Er selbst antwortete sarkastisch auf die Nominierung seines Films bei den Golden Globes als beste Komödie mit einem sarkastischen Hinweis darauf, dass er es eher als Dokumentation ansieht.¹⁹⁵ So steckt in dieser Aussage eine besondere Aufrichtigkeit. Überdreht und sarkastisch, stellt er seine Langspielfilme in einem Horrorgenre aus, die durch die Groteske die Rezipierenden in Verlegenheit bringen. Bei genauerem Hinsehen soll das überdrehte und vielleicht auch sarkastische Element in seinen Filmen keineswegs zum lachen anregen. Vielmehr bietet er den Zusehenden eine Möglichkeit

¹⁹³ Vgl. David Ehrlich, „‘Get Out’ Review: Jordan Peele’s Directorial Debut Is A Horror Movie Unafraid To Call Out Racist Bullshit. Sundance 2017“, <https://www.indiewire.com/features/general/get-out-review-jordan-peele-sundance-2017-1201772958/>, *IndieWire*, 2017, 22. 08. 2023.

¹⁹⁴ *Key & Peele*, R. Peter Atencio/Payman Benz, US, 2012-2015.

¹⁹⁵ Vgl. Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, S. 629.

zwischen dem klar sichtbaren, jedoch auch versteckten, Horror, ihrer Scham vor der eigenen Reflektion, eine Möglichkeit der Entlastung zu geben. Die vermeintlich witzigen Momente seiner Filme sind jedoch keineswegs einer Inferiorität der thematischen Verhandlung von Rassismus zu sehen, sondern gleichwohl der Horror selbst, der die Banalität dieses Bösen, der rassistischen Strukturen betont real macht.¹⁹⁶ Sophie Mager sieht hierbei im Wechsel und der damit einhergehenden Gegenüberstellung von humoristischen und explizit brutalen Szenen noch eine klarere Aussage. Peele zeigt die Realität einer Schwarzen Gesellschaft, die sich plötzlich und unerwartet in eine Realität des Grauens verwandeln kann.¹⁹⁷ Die Kunst, so Alison Landsberg, liegt dabei darin, die Massen, durch die Fokussierung auf die filmische Realität darauf aufmerksam zu machen, wie stark soziale Gegebenheiten immer von Ideologie maskiert sind. Darin liegt das Grauen der Filme von Jordan Peele.¹⁹⁸

Hierbei nutzt er das bereits stark stereotypisierte Genre des Horrorfilms und dreht es zu seinen politischen Zwecken um. Alison Landsberg beschreibt in ihrer Analyse zu Peeles Filmen, dass er durch die Codierung des Horrorfilms den eigentlich sehr sichtbaren, durch die Überflutung von visuellem Content und dem behafteten Narrativ aber dennoch unsichtbaren, Alltagshorror, dem Schwarzer Personen ausgesetzt sind, greifbar und sichtbar macht.¹⁹⁹ Entsprechend der theoretischen Auseinandersetzung mit der Semiotik des Films, nutzt er eine Sprache, die den Menschen bekannt ist, um sie mit ihrer eigenen Ignoranz zu konfrontieren. Hierbei nutzt er in all seinen Filmen die oppressive Praxis des *Othering*, die den Schwarzen Körper in einer fremden und gefährlichen Welt wiederauferstehen lässt. Diese macht sie nicht nur zu Außenseitern, sondern auch zu einem Objekt der Begierde. Seine filmische Praxis die Körper der diegetischen Welt in eine für den Zuschauenden bekannte Umgebung zu verschließen, in der sich wundersame Vorkommnisse ereignen, dient als Katalysator seines Bruchs. Sophia Mager, die sich innerhalb ihrer Analyse vor allem mit Peeles zweiten Werk *US* beschäftigt, beobachtet, dass Schwarze Künstler*innen in ihrer Arbeit, wie auch Peele in seinen Filmen, einen Zugang gefunden haben, diesen Blick der Mehrheitsgesellschaft auf den mystifizierten und als *das Andere* definierten Schwarzen Körper, umzuwandeln in eine Konfrontation der eigenen rassistischen Systeme, die diesen Körper so lange haben

¹⁹⁶ Vgl. Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, S. 629.

¹⁹⁷ Vgl. Sophia Mager, „The Girl Had a Shadow“. *Us* (2019) as a Modern Black Gothic“, *zenith! The undergraduate research journal für the humanities*. 5/1, 2021, S. 25-34, hier S. 27.

¹⁹⁸ Vgl. Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, S. 630.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 632.

verstummen lassen. Er leitet den Blick auf das System und dessen oppressive Strukturen, die innerhalb der Gesellschaft weiter bestehen.²⁰⁰ So benennt Mager weiter:

„Peele uses horror as a means to confront his audience with the intense realities of racism experienced by Black people and the oppression experienced by impoverished communities, realities that very much still exist in the contemporary United States.“²⁰¹

Dies ist ein interessant in Anbetracht dessen, warum die Arbeiten Peeles für die hier vorgelegte Hypothese so wichtig sind. Er schafft es durch seine Filme einen neuen Ansatz der Mediatisierung einer Schwarzen Realität im Alltäglichen zu verankern. Hierbei zeigt er wie dieses Schwarze Leben immer noch mit einer enormen Brutalität verknüpft ist.²⁰² Diese Verhandlung einer gelebten Realität in einer übertriebenen oder gar unrealistischen Realität innerhalb des Filmes setzt diese Horrorvorstellung in einen neuen Kontext. Das Groteske bringt durch die Abstraktion der Realität eine neue Sichtweise auf genau diesen Horror der Realität.²⁰³ Die Zuschauenden können einen Zugang zu diesem Horror finden, ohne sich selbst zunächst in den Kontext mit einzubinden. Dadurch, dass die erste Instanz der Rezeption eine rein fiktive zu sein scheint, ist der Moment der Identifikation eine zunächst sehr viel Einfachere. Wir können Mitleid mit einer Person fühlen, ohne das Grauen einer realen Welt zu hinterfragen. Dieser Schritt kommt innerhalb Peeles Filmen erst im nächsten Teil, indem er die Zuschauenden mit der eigenen Realität konfrontiert. Landsberg benennt dieses filmische Phänomen als „horror vérité“²⁰⁴ in dem der wirkliche Albtraum nicht das Gesehene, dass sich innerhalb einer abgeschlossenen Welt des diegetischen Raumes weit weg vom Rezipierenden abspielt, sondern das alltägliche Leben selbst ist.

So lässt sich festhalten, dass der Umgang der thematischen Grundlage innerhalb seiner drei Filme eine neue Sichtbarkeit eines niedergehaltenen Schwarzen Körpers ist. Somit können Peeles Filme exemplarisch für die hier angesetzte Forschung zur Neuverhandlung des Narrativs über den Schwarzen Körper genutzt werden. Weiters ist es spannend zu betrachten, warum diese Gegenstände vor allem in Anbetracht des Archivs und der Verhandlung der eigenen Zeitlichkeit, Derridas *Hauntology* und des *Specters* interessant sein kann.

²⁰⁰ Vgl. Mager, „The Girl Had a Shadow“, S. 26.

²⁰¹ Ebd. S. 66.

²⁰² Vgl. ebd.

²⁰³ Vgl. Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, S. 633

²⁰⁴ Ebd., S. 632.

5.1 Peele und die Aneignung der Vergangenheit

Nicht nur auf der Ebene der Sichtbarmachung einer gegenwärtigen Problemstellung eines weiterhin Weißen rassistischen Systems konfrontiert Peele mit seinen Filmen. Gleichwohl nutzt der das Archiv, um die Gegenwart mit der Vergangenheit aufeinander treffen zu lassen.²⁰⁵ Hierbei zeigt er die Vergangenheit in seinen Filmen nicht als abgeschlossenes Werk, dass bereits hinter uns liegt, und verweist demnach nicht auf eine Zukunft, in der die Gesellschaft aus ihren Fehlern gelernt haben wird. Er lässt die Gegenwart mit beiden zeitlichen Strängen aufeinanderprallen, um die Verhandlung der Probleme in eine kontemporäre Zeitlichkeit zu bringen. Zudem lässt er die Gegenwart mit einer unerwarteten Vergangenheit zusammentreffen, dass bei den Zuschauenden einen Moment des Bruchs heraufbeschwören kann: „History is only ever a product of the present, a dialectic between what was with what is, and as such possesses the capacity to expose the crisis of the present.“²⁰⁶

Die Verschiebung in der zeitlichen Zuschreibung des Problems kann Derridas Konzept weiter verdeutlichen und hinterfragen. Durch die Neuverhandlung der eigenen Geschichte und ihre Auswirkungen in der Gegenwart bzw. die Sichtbarmachung dessen kann zudem als *Praxis der Verweigerung* als Schaffung einer *Counter-History* gesehen werden. Diese Handlung fordert die Zuschauenden auf, die oppressiven Systeme und den niedergehaltenen und verstummten Schwarzen Körper im Film, wie auch im sozialen Gefüge der Vereinigten Staaten zu reflektieren.²⁰⁷ Sie werden damit konfrontiert, dass diese Gegebenheiten immer noch passieren.

Diese *Counter-History* führt zudem zu einer weiteren künstlerischen Freiheit, derer sich Peele in seinen Filmen bedient. Er schreibt die stereotypen Zuschreibungen neu, versucht nicht gegen diese Anzugehen, sondern setzt den Horror genau in diese Systeme mit ein. Somit wird der Horror eine Heimsuchung, die die Grenzen der Leinwand überschreitet. Er nutzt die Form als ein Sprachsystem innerhalb welchem sie mit den Zuschauenden kommunizieren können. Er bedient sich der bereits vollzogenen Manipulation des Bildes durch die vorherrschende Gesellschaft, um weiter zu manipulieren. Um den Blick für das Alltägliche zu sensibilisieren und neu zu schärfen. Um dem besetzten Narrativ eine neue Richtung zu geben und es sich selbst

²⁰⁵ Vgl. Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, S. 640.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Vgl. Mager, „The Girl Had a Shadow“, S. 25.

wieder anzueignen. Wie Brecht es beschreibt, ist die Verfremdung der Repräsentation eine, die uns das Subjekt neu sehen lässt.²⁰⁸

In der folgenden Analyse soll deutlich gemacht werden inwiefern diese beschriebene Schaffung einer *Counter-History* durch Derridas Theorie und der des *Negromancings*, dieses Narrativ neu formt, um gegen die deformierte Darstellung des mediatisierten Schwarzen Körpers anzugehen und eine Rebellion gegen den Körper zu schaffen, der „historically overarticulated and manipulated“²⁰⁹ wurde um ihn als *das Andere* und nur als *das Andere* darzustellen.

²⁰⁸ Vgl. Berthold Brecht, *Brecht on Theater: The Developement of an Aesthetic*, hg. v. Steve Giles/Marc Silberman/ Tom Kuhn, New York, Hill and Wang, 1964, S. 192.

²⁰⁹ Mager, „The Girl Had a Shadow“, S. 26.

6. Analyse

Um Innerhalb der Analyse einen Überblick zu bekommen, wie die hier zu betrachtenden Filme strukturiert sind und den Rezipierenden dieser Arbeit eine Übersicht über die verhandelten Themen der Filme zu geben, wird hier zunächst der Inhalt aller Film kurz zusammengefasst. Dies schafft nicht nur eine gleiche Ausgangslage, sondern lässt die ersten Überschneidungen und Zusammenhänge zwischen den Filmen deutlich werden.

6.1 Zusammenfassung

6.1.a Get Out

Jordan Peeles erstes Werk scheint noch die deutlichste Repräsentation des bereits im Vorhinein beschriebenen Vergegenwärtigung eines Alltags einer Schwarzen Bevölkerung zu sein, der sich von einer auf die andere Sekunde von einem harmlosen Treffen in eine Horrorvorstellung verwandelt. Sie beginnt bereits mit einer Entführung. Ein Schwarzer Mann wird des Nachts von einem weißen Sportwagen verfolgt, der am Straßenrand anhält, bevor eine maskierte Person ihn überwältigt. Dann setzt der eigentliche Hauptplot des Filmes an. Der Regisseur erzählt hierbei die Geschichte von Chris, einem aufstrebenden Fotografen, der kurz davor steht die Familie seiner Freundin Rose das erste Mal kennenzulernen. Das Problem, dass Chris hierbei sieht, ist seine Hautfarbe. Obwohl diese in seiner Beziehung zu Rose, einer Weißen Frau, kein Thema ist, hat er Angst vor der Reaktion der Familie. Er eröffnet seinem Freund Rod seine Pläne, der ihn ausdrücklich vor dem Vorhaben warnt. Seinen anfänglichen Bedenken zum Trotz begibt er sich versucht gelassen mit Rose auf die Reise.

Während sie auf dem Weg in einen Autounfall verwickelt werden, kehrt seine Angst vor einer rassistischen Auseinandersetzung wieder, als der zuständige Polizist bei der Unfallaufnahme nicht nur den Führerschein seiner Freundin, die die Fahrerin des Autos war, sehen will, sondern vor allem auch seinen. Nachdem Rose ihm durch seine schützende Reaktion gegen diesen klar rassistisch konnotierten Übergriff erneut ihre Haltung gegenüber jeglicher Form dieser Handlung deutlich macht, fühlt sich Chris bestätigt, ihre Familie kennenlernen zu wollen.

Am Haus der Familie angekommen, bemerkt Chris bereits den Gärtner und die Haushaltshilfe der Familie, die beide Schwarz sind und deren Arbeit für eine Weiße Familie, zusätzlich durch die Ästhetik des übergroßen südstaatlichen Herrenhauses an die Zeiten der Sklaverei erinnern. Die Bewohner des Hauses zeigen sich hierbei besonders auffällig in ihrem Verhalten möglichst nicht rassistisch auf Chris zu wirken. Seinem Misstrauen zum Trotz lässt

er sich zunächst darauf ein. Wiedererweckt wird dieses erst, als er das erste Mal näher mit der Haushälterin und dem Gärtner in Kontakt tritt. Hierbei bemerkt er, dass sie sehr apathisch und seiner Meinung nach zu Weiß in ihrem Verhalten sind. Dieser Verdacht verhärtet sich, als zu einer alljährlichen Festivität neben den vorrangig Weißen Gästen ein weiterer Schwarzer Mann geladen ist, der ebenfalls das eben benannte auffällige Verhalten aufweist. Als Chris dieses Verhalten festhalten will, und ihn mit der Kamera seines Handys fotografiert, scheint er aus einer Art Trance zu erwachen. Seine Maske fällt ab und für einen kurzen Moment scheint er Chris mit den Worten „Get Out“ warnen zu wollen.

Obwohl dieser Zwischenfall von Roses Mutter als ein epileptischer Anfall bewertet und durch ihre psychotherapeutische Behandlung wieder geheilt worden ist, lässt Chris dieses Ereignis nicht mehr los. In einem Gespräch mit Rose offenbart er ihr, dass er das Haus noch in derselben Nacht verlassen wird. Was er indes nicht weiß. Während seines klärenden Gesprächs wird er als Objekt der Begierde im Kreis der elitären Festgesellschaft versteigert. Zudem findet er über seinen Freund Rod heraus, dass der Schwarze Gast auf der Party ein vermisst geglaubter Bekannter sei, der Mann vom Beginn des Films.

Wieder bei der Familie angekommen versucht er das Haus mit Rose zu verlassen, entdeckt jedoch durch die Bilder einer Erinnerungsbox, dass er, wider ihrer zuvor getätigten Aussage, nicht der erste Schwarze Freund von Rose ist. Als er daraufhin seine Koffer packt, um endgültig zu gehen, wird er von der gesamten Familie abgefangen, durch die Mutter in einen Trancezustand versetzt und in den Keller verschleppt. Hier eröffnet sich Chris nun die gesamte Wahrheit. Roses Familie ist durch ihre operativen Eingriffe, die es ermöglichen die Seele eines Menschen in den Körper eines anderen zu transplantieren, das Oberhaupt einer elitären Gesellschaft. In dieser ersteigern Weiße alte Männer, die hier als physisch überlegen angesehenen Schwarzen Körper, um von nun an ihr Leben mit ungekannten Fähigkeiten weiterleben zu können. So wird ihm jetzt bewusst, dass das auch der Grund ist, warum sich all die anderen Schwarzen Personen ungewohnt verhalten haben und er das Objekt der Begierde der Party war.

Zunächst geschockt, schafft Chris es, sich aus der Gefangenschaft seiner Peiniger zu befreien und, nach einigen physischen Kämpfen, zu fliehen. Als er als letztem Endgegner Rose gegenübertritt, wird sie vom, aus seiner Trance erwachten Gärtner niedergestreckt, bevor er sich, in Angesicht seines nun erkannten Schicksals, selbst erschießt. In diesem Moment fährt ein Polizeiwagen vor. An die Situation des Autounfalls zurückgeworfen glaubt Chris, dass das Augenscheinliche Bild der ermordeten Körper auf der Straße nun gegen ihn verwendet wird und er fälschlicherweise die Schuld tragen wird. Nun stellt sich jedoch heraus, dass kein

Polizist, sondern sein Kumpel Rod aus dem Auto steigt. Gemeinsam können sie so das Grauen hinter sich lassen.

6.1.b Us

Wo Jordan Peeles erster Film auf die Schwarze Erfahrung und den Wandel dieser in einer durchaus weiterhin systemisch rassistischen Welt verweist, ist sein zweites Werk *US* eine Geschichte der politischen sowie sozialen Klassenunterschiede in den Vereinigten Staaten. Nicht aus Zufall, lässt sich der Name des Films auch als Akronym der United States lesen.

In diesem Film erzählt die Geschichte von Adelaide, die zusammen mit ihrer Familie, bestehend aus ihrem Mann und zwei Kindern, in den Urlaub am Strand fährt. Dort angekommen, lernen die Zuschauenden, dass es nicht Adelaides erster Besuch an diesem Strand ist, sondern sie als Kind bereits eine traumatische Erfahrung hier gehabt hat. Zurück in ihre Kindheit versetzt, wird sie von einem unguten Gefühl getrieben, welches sich durch das überfallartige Eindringen einer Familie, die exakte Doppelgänger ihrer eigenen Familie sind, bewahrheitet. Die hierbei sich als *Tethered* bezeichnenden Spiegelbilder Adelaides Familie, sind eine düstere und weitaus gefährlichere Version ihrer menschlichen Originale. Mit ihrem Eindringen versuchen sie Adelaides Familie in ihrem eigenen Haus gefangen zu halten. Sie scheinen die Familie zunächst wahllos zu terrorisieren und zu peinigen, während sich die Mitglieder der echten Familie versuchen, jeweils gegen ihre eigenen Doppelgänger zur Wehr zu setzen. Dadurch, dass sie sich nur vereinzelt und gebrochen Artikulieren können, bleibt zudem das Motiv lange unbekannt.

Nach langen Kämpfen offenbart sich der Familie die Wahrheit über ihre Doppelgänger, die als Produkt eines gescheiterten Regierungsprojekts der Vereinigten Staaten in einem unterirdischen Tunnelsystem gehalten und vor der Menschheit verborgen werden. Dieses Projekt war zu Beginn dazu gedacht, die Menschen durch den technologischen Fortschritt des Klonens zu kontrollieren und zu manipulieren. Nach Scheitern des Projekts wurden die Klone jedoch weiterhin vor der Öffentlichkeit dort versteckt.

Durch Adelaides alpträumhafte Visionen, der sie weiter verfällt, lernen die Zuschauenden im weiteren Verlauf des Films, dass die Erinnerung aus ihrer Kindheit nicht ihre eigenen Erinnerungen sind. Das Kind, was damals im Spiegelkabinett verschwunden ist, und ihrem Doppelgänger begegnet ist, ist nicht dasselbe Kind, was nachher wieder herauskam. Adelaide, die ihr Leben nun an der Oberfläche leben durfte, ist eigentlich eine *Tethered*-Version von sich, die Adelaide der eindringenden Familie somit die originale Version. Dadurch, dass die menschliche Version durch ihre Fähigkeit zu sprechen und zu tanzen einen menschlichen

Teil besitzt, den die *Tethered* nicht haben, ist sie etwas besonderes im Untergrund. Ihre dadurch zugeschriebene Rolle einer spirituellen Person gibt ihr den Antrieb und die Macht, um gegen die bestehenden Verhältnisse anzukämpfen und ihr Leben von der falschen Adelaide zurück zu erobern.

In einem Kampf um die Vorherrschaft der Wahrheit über die Originale Version gewinnt Adelaide und tötet ihr einst menschliches Spiegelbild. Dadurch kann sie ihre Scharade weiterhin aufrecht halten und zusammen mit ihrer Familie fliehen, bemerkt jedoch, dass ihr Sohn die Wahrheit kennt. Nun aus dem Tunnelsystem geflohen, haben die *Tethered* ihren Platz an der Oberfläche eingenommen, sodass dem Zuschauenden offenbart wird, dass es mehr als nur diese Familie gibt, die geklont ist, sondern eine Masse an Menschen, die nun ihrerseits ihr Recht auf ein besseres Leben einfordern.

6.1.c Nope

Neben dem Horrorgenre nimmt sich Peele in seinem jüngsten Film einem weiteren Genrefilm, dem Science-Fiction Genre an. Hierbei spielt er nicht nur mit dem System der Traumfabrik Hollywood, sondern bleibt gleichwohl interessiert an der Manipulation und Kraft des Films als Material. Zudem lässt sich festhalten, dass dies nicht nur Peeles längster, sondern vor allem auch sein komplexester Film ist, in welchem er diverse Handlungsstränge und Themen miteinander vereint.

Die Haywood-Familie trainiert Pferde für Filmproduktionen. Seit Jahren schon bleibt dieses Business in allen Generationen aufrecht. Zudem ist die Legende ihrer Urahnen eingeschrieben in die Filmgeschichte, welche bei all ihren Arbeiten mit vorangestellt wird. Ihr Ur-Ur-Ur-Großvater ist bereits auf der ersten Fotografischen Bewegtbildaufnahme²¹⁰ als Reiter des Pferdes zu sehen, dass für diesen Zweck das erste Mal in der Geschichte eingefangen worden ist. Somit wird stets betont, dass der Pionier und erste Hollywoodstar ein Schwarzer Mann, der Ahne der Haywood-Familie, war.

Als eines Tages auf ihrer Pferderanch metallene Gegenstände vom Himmel herunterfallen, tötet eines dieser Objekte Otis Haywood Sr. Das Phänomen, dass zunächst als Konsequenz eines zerstörten Flugzeugs gewertet wird, tritt auch im späteren Verlauf wieder ins Licht. Nach dem Tod des Vaters, werden nun Otis Junior und seine Schwester Emerald Leiter*innen dieses Unternehmens. Durch einen Unfall am Set eines Werbedrehes mit einem Pferd, dass durch das Entdecken seines eigenen Spiegelbildes wild wird und Menschen verletzt,

²¹⁰ Hierbei handelt es sich um Eadweard Muybridge's „Animal Locomotion“

verliert das Unternehmen an weiteren Jobs. Dies zwingt sie dazu, das Pferd an Ricky „Jupe“ Park, einen Besitzer eines Westernparks, zu verkaufen. Wie die Zuschauenden im weiteren Verlauf lernen, hat dieser eine eigenen traumatische Vergangenheit als Kinderstar einer Serie, in welcher sich ein trainierter Affe gegen die anderen Schauspieler*innen gewendet und diese angegriffen hat. Hierbei wurde er jedoch als einziger verschont weshalb er sich selbst als als auserwählt ansieht.

Nach Verkauf des Pferdes passieren jedoch weiterhin merkwürdige Dinge auf der Ranch. Neben immer wieder auftretenden Stromausfällen, scheinen auch die Pferde auf etwas zu reagieren. Zudem fallen erneut, und scheinbar aus unerklärlichen Gründen, Gegenstände aus dem Himmel. Durch ihr dadurch entfacht Interesse an genau diesem, fällt ihnen ein nicht identifiziertes Flugobjekt auf. Dieses, scheint auch für das Verschwinden ihrer Pferde verantwortlich zu sein. Um es weiter zu beobachten, stellen sie ein System an Überwachungskameras und eine Pferde-Attrappe auf, um es mit den Kameras einzufangen.

Nachdem dieser Plan zunächst scheitert, da die Stromversorgung der Kameras durch das Auftreten des Flugobjekts gekappt wurde und somit keine Aufnahmen gemacht worden sind, beschließen die Geschwister einen berühmten Kameramann Antlers Holst für ihr Unterfangen zu gewinnen. Nachdem er zunächst absagt, wird sein Interesse durch die Enthüllung, dass das UFO ein wildes, territorial denkendes Tier ist, dass alle lebenden Organismen als Beute sieht, letztendlich doch noch geweckt. Als erfahrener Dokumentarfilmer, der immer auf der Suche nach neuen Tieren ist, die er durch seine Kamera einfangen kann, will er sich das nicht entgehen lassen. Zudem stellt sich heraus, dass Jupe dieses Wesen stets durch seine Opfergaben, die verkauften Pferde der Ranch, für ein Publikum versucht hat zu zähmen. In einem letzten Zusammentreffen geht dieses Unterfangen schief, sodass Jupe, zusammen mit den anderen Zuschauenden von der Entität gefressen wird.

Nachdem die Geschwister, zusammen mit Antlers Holst, herausgefunden haben, wie sich das Tier verhält, was es reizt und wie es Jagd, entwickeln sie einen Plan, um es zu filmisch einfangen zu können. Durch den Stromausfall, den das Wesen immer wieder auslöst, wenn es in Erscheinung tritt, sind sie dazu gezwungen eine Analoge Filmkamera zu verwenden. Angetrieben von seinem Verlangen die *unmögliche Aufnahme* zu bekommen, lässt sich Holst von dem unbekannten Wesen fressen und stirbt.

Um das Wesen von der Ranch wegzulocken, schaut O.J. ihm nun direkt in die Augen und provoziert somit seinen Jagdinstinkt. In Jupiters Ranch wartet seine Schwester bereits darauf das Wesen durch einen letzten Köder, eine aufblasbare Attrappe, die ein Simulacrum Jupes ist, anzulocken. Nachdem dieser Trick tatsächlich funktioniert und die Attrappe vom

Wesen gefressen wird, schafft es Emerald ein analoges Foto von der Kreatur zu schießen. Durch das Helium, was sich nun innerhalb des Wesens ausbreitet, explodiert es. Mit dem Foto als Beweis für die Existenz der Kreatur und Reporter, die in der Nähe eintreffen, sieht Emerald einen unverletzten O.J. und Lucky vor Jupiter's Claim stehen.

6.2 Der Ruf der Ahnen

Das Narrativ der Figuren scheint innerhalb der drei Werke immer mit einem Ungleichgewicht zwischen einem/r Schwarzen Protagonist*in zu spielen. Jordan Peele schmückt dieses in seinen Filmen oftmals auf jeder Rezeptionsebene aus, um ein von Symbolik angereichertes Bild zu zeichnen.²¹¹ Neben dem Aspekt, dass Jordan Peele als Autor und Regisseur das Narrativ auf diegetischer Ebene führt, erzählen die Filme auch viel über das Narrativ des Schwarzen Körpers in einer allzeit realen amerikanischen Gesellschaft. Alle drei Filme lassen hierbei einzelne Betrachtungsweisen zu und formen gleichermaßen ein gemeinsames Narrativ. Dieses Kapitel soll sich zunächst mit dem *Ruf der Ahnen*, der des *Negromancings* und einem geprägten ideologischen Gespenst in Peeles Filmen beschäftigen.

Lässt sich dabei zunächst auf *Get Out* zurück blicken so zeigt sich, dass die konstruierte Version einer behaupteten Realität spätestens durch die surrealistische Handlung der Transplantation einer Seele in den Körper eines anderen Menschen entlarvt wird. Dennoch enthält diese Darstellung eine gelebte Schwarze Realität, die durch diese Form des Horrors aus dem verklärten Blick der Mehrheitsgesellschaft befreit wird und diesen Konfrontiert und sich gleichwohl auf die eigene Zuschreibung innerhalb einer mediatisierten Welt besinnt.

Eine zunächst alltäglich erscheinende Situation des Besuchs der Familie des/der Partner*in kehrt sich schnell von einer vermeintlich peinlichen ersten schambehafteten Begegnung in eine zutiefst grauenhafte Wirklichkeit. Peele spielt dabei nicht nur mit den Vorbehalten der eigens geschaffenen Charaktere, sondern vor allem auch mit der Erwartungshaltung der Zuschauenden. Mehrmals im Film scheint Peele die abstruse Wahrheit hinter der Fassade zeigen zu wollen, die für die Rezipierenden zum gegebenen Zeitpunkt jedoch zunächst noch als zu abstrus gelesen wird. Lässt sich nun jedoch in Betracht ziehen, dass der Filmanfang eines Films narrationstheoretisch eine wichtige Rolle, wenn nicht sogar eine Schlüsselrolle zukommt, entfaltet sich bereits hier eine wichtige Kernaussage des Films.²¹²

²¹¹ Vgl. Richard Newby, „Looking at ‚Us‘ Through Black Identity and Trump’s America“, *The Hollywood Reporter*, 23.03.2019, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/us-movies-hidden-meaning-black-identity-explained-1196687/>, 22. 08. 2023.

²¹² Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, S. 58f.



Abbildung 2: *Der Jäger ist auf der Pirsch*

Ein Schwarzer Mann läuft bei Nacht eine einsame Straße in einem Wohngebiet entlang. Seine Worte lassen darauf schließen, dass er von jemanden dorthin gelockt worden ist. Es ist nicht sein normales Habitat. Habitat ist hierbei ein Schlüsselwort, da die folgende Sequenz, filmsemiotische einer Jagd gleicht.²¹³ Ein weißer Sportwagen tritt aus den Schatten hervor. Die Kamera folgt diesem, behält den Mann jedoch immer im Fokus. Der Schwenk der Kamera spiegelt damit den Blick des Jägers, der sein Ziel ins Visier genommen hat. Das Auto ist, gleich eines Raubtiers, auf der Pirsch.²¹⁴ Aus dem Auto erklingt Musik. Mit den Textzeilen: „Run Rabbit, Run Rabbit, Run, Run, Run“²¹⁵, wird die Analogie hierbei unübersehbar. Spannend ist dabei vor allem die Gegenüberstellung, die durch den darauffolgenden Song gegeben wird. Auf Swahili singt der Sänger hierbei übersetzt²¹⁶: „Listen to the ancestors. Run! You need to run far! (Listen to the truth) Brother“²¹⁷. Dies wiederholt nicht nur die Metapher der Jagd, sondern deutet auch bereits auf eine Form des *Negromancings* hin. Die Geschichten der Ahnen, das Archiv, die Wahrheiten, die sie gelernt haben, sind Real und sollten dir als Warnung dienen. Diese Warnung ist eine Rückbesinnung auf den toten Körper, der hierbei wiederbelebt werden soll, um als Schutz in der Gegenwart zu dienen. Zudem lässt dieses Ereignis die Zeitlichkeit verschwimmen. Immer wieder werden anachronistische Begebenheiten heraufbeschworen, die von einer gegenwärtigen Gesellschaft verdrängt worden sind. Im Laufe des Films etabliert sich

²¹³ Vgl. *Get Out*, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Studios, 2017, TC: 00:02:15-00:04:50.

²¹⁴ Vgl. Abb. 2

²¹⁵ *Get Out*, TC:00:02:20.

²¹⁶ Vgl. Landsberg, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, S. 634.

²¹⁷ Vgl. *Get Out*, TC: 00:04:24.

so die Fotografie des Protagonisten als eine Art der Beweisführung auf, dass dieses Verhalten für eine weitere Generation als erneute Warnung festgehalten bleibt.

Führt man die Allegorie des Jägers und der diesem ausgesetzten Beute weiter, so ist es zudem fast schon eine darwinistische Warnung, unter der der Soundtrack des Beginns gelesen werden kann. So ist Chris' Vorsicht vor den Eltern seiner Freundin keine Voreingenommenheit, sondern vielmehr angeborener Überlebensinstinkt.²¹⁸ Somit zeigt dies neben einem klassischen Schutzfaktor jedoch auch eine Überlegenheit des Wissens, aus dem die kommenden Generationen schöpfen können. Der magische Körper beschwört dieses Wissen, um die Bedrohung zu besiegen. Die Fortführung dieses Wissens liegt im Gespenst, dem *Specter*, die Entität, die durch dieses Wissen, zwischen den Zuschreibungen der Vergangenheit entsteht. Am ehesten ist diese Entität in seinem Freund Rod wiederzuerkennen. Das Wissen, das zu absurd scheint, als dass es wirklich Realität sein kann, lässt hierbei zwei Dinge erschließen. Zum einen, dass eine Schwarze Gesellschaft bereits so stark beeinflusst ist, dass solche Praktiken nicht mehr zu abstrus scheinen. Und zum anderen, dass die Weiße Mehrheitsgesellschaft in ihrer Historie dem Schwarzen Körper bereits so viel Grauen angetan hat, dass selbst diese Praxis nicht mehr außerhalb des vorstellbaren liegt. Er benennt die Wahrheit, die niemand hören will und keiner glaubt.

Eine weitere Szene baut zusätzlich auf einem historischen Gedanken auf. Hierbei nutzt Peele die Zuschreibung des historischen performativen Körpers.²¹⁹ Dem Schwarzen Körper innerhalb seiner sportlichen Errungenschaften. Roses Opa war Sprinter für das amerikanische Leichtathletikteam und ist zu Zeiten der olympischen Spiele in Hitlerdeutschland zur Qualifikation angetreten. Er hat in der Qualifikation gegen Jesse Owens verloren. Hierbei entsteht seine rassistische Ansicht, die der Vater hier jedoch klar von einer *klassischen* rassistischen Ansicht des arischen Übermenschen abgrenzt. Vielmehr dreht er es um und benennt den Schwarzen Körper als erstrebenswert. Der Körper, der es bei den olympischen Spielen allen Weißen Sprintern gezeigt hat. Diese Deutung lässt sich auch in einem Interview mit Peele wiederfinden, indem die Beweggründe für die Entwicklung seiner chirurgischen Methode genauer benannt werden.²²⁰

Roses Vater spricht davon, dass sein Vater fast darüber hinweggekommen sei, von einem Schwarzen Mann in einem direkten Sprint besiegt worden zu sein. Die zunächst sarkastisch

²¹⁸ Vgl. ebd., TC 00:20:16.

²¹⁹ Vgl. ebd., TC 00:17:13.

²²⁰ Vgl. „Jordan Peele Breaks Down ‚Get Out‘ Fan Theories from Reddit. Vanity Fair“, Vanity Fair, *youtube.com*, 01.12.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=hBvcngHRTFg>, 22. 08. 2023

gemeinte Aussage, die Chris mit einem schambehafteten Lachen kommentiert²²¹, lässt hierbei eine Entstehung seines rassistischen Gedankenguts erahnen. Peele nutzt diesen Moment der Geschichtsumschreibung und legt den Grundgedanken, das Verlangen nach einer Aneignung des überlegenen Schwarzen Körpers in den psychologischen Konflikt des Opas. Hierbei ist besonders spannend, dass Peele den in seiner Performativität überlegenen begehrten Schwarzen mediatisierten Körper als Kerngedanken des Horrors benennt. Wie bereits in den vorangestellten Kapiteln durch die Aussagen Arthur Jafas beschrieben, liegt diese neue Aneignung, die mediale Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers, heutzutage vor allem in der Performativität. Dieses mediale Archiv, was Jafa beschreibt, wird hiermit also Umkehrschluss des Wahnsinns dieser rassistischen Familie benannt.²²²

Der Blick auf das Archiv wird immer wieder als Festschreibung durch die Fotografie bestärkt. Die Fotografie als kulturelle Zuschreibung, Erinnerung oder gar als Beweismaterial einer verschwiegenen Vergangenheit. Peele benutzt diese Bilder als Codierung der kulturellen und sozialen Strukturen, die in der Welt von *Get Out* benannt werden. Zu Beginn lässt sich hierbei nicht nur bereits eine Charakterisierung des Protagonisten erschließen, sondern vor allem auch das System zur Entschlüsselung seiner Codierung entdecken.

Die Thematik der Jagd, bzw. dem gefangenen Tier, das als Metapher zum gefangenen und gezähmten Schwarzen Körper gelesen werden kann, lässt sich auch in Peeles weiteren Filmen entdecken. So ist es in *Us* der weiße Hase, der hinter Gittern und im Untergrund gehalten wird, und in seinem jüngsten Film *Nope* das noch ungezähmte Alien. Hierbei formuliert Peele immer wieder ein System von Jäger und Beute, die um die Übermacht und die Definition dieses Machtverhältnisses kämpfen.

In *Us* scheint diese Machtstrukturen verworrener zu sein als bei den anderen Filmen. Die Thematik wandelt sich von einer individuellen Katastrophe zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen. Der totgeglaubte Schwarze Körper, wird hier durch das in einer Betrachtungsweise seiner Wiederkehr als der Körper angesehen, der niemals tot war. Der Jäger ist nicht mehr nur eine individuelle Person, sondern gesamte Untergrund, der gegen die Obrigkeit aufbegehrt. Umgekehrt ist die personifizierte Schuld der Obrigkeit, die sie nun heimzusuchen droht.²²³ Dass hierbei eine Schwarze Familie von einer anderen Schwarzen Familie heimgesucht wird, lässt innerhalb der Codierung des Films zwei Rezeptionsweisen zu. Zum einen ist es die Spiegelbildlichkeit ihres Schicksals, dass innerhalb ihres Lebens

²²¹ Vgl. *Get Out*, TC: 00:17:10–00:17:25

²²² Vgl. „Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2023“.

²²³ Vgl. *Us*, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Pictures, 2019, TC: 00:35:00.

verschiedene Wege hätte einschlagen können. In der ersten Erläuterung, die die Zuschauenden über die *Tethered* bekommen, wird aufgezeigt, dass beide, sowohl die menschliche Version als auch die *Tethered*-Version, dasselbe Leben gelebt haben. Was für die eine Seite ein freies Leben war, stellt sich für die andere als Zwang heraus. Obwohl die Handlungen also gleich sind, ist das Resultat dessen Unterschiedlich. So bekommt das *Tethered*-Selbst nicht die Chance, das selbe aufstrebende Leben zu leben, was die menschliche Version gelebt hat.²²⁴ Somit lässt sich dies als weiteres politisches Symptom beschreiben, dass keine gleichen Aufstiegschance für alle bereithält.

Andererseits lässt sich dies jedoch auch als Spiel mit dem Genre und Stereotyp des magischen Schwarzen Körpers lesen. Peele nutzt dieses Stereotyp und lässt es gegen sich selbst laufen. So wird es nicht heraufbeschworen, um die Weiße Gesellschaft heimzusuchen, sondern macht auch und vor allem Jagd auf sich selbst, auf den eigenen Schwarzen Körper. Sie versuchen sich von ihren Zuschreibungen loszusagen wissen jedoch auch, dass ein Aufstieg nur möglich ist, wenn ihr Spiegelbild untergeht. Ein alltägliches Paradox. Spannend ist in diesem Zusammenhang vor allem die Festschreibung die Peele hier tätigt, in dem er sie nicht als marginalisierte Randfiguren des Untergrunds betrachtet, sondern dass die *Tethered*, nachdem sie danach gefragt werden, was sie sind, nur darauf verweisen, dass sie Amerikaner seien.²²⁵ Somit verschwimmt diese Problematik zu einem gesamtgesellschaftlichen Problem der Vereinigten Staaten.

Eine noch stärkere Verdeutlichung mit dem Kampf der Zuschreibungen des Schwarzen Körpers lässt *Nope* zu. Dieser eröffnet bereits zu Beginn die Thematik der Abhängigkeit zu einer geschichtlichen Aneignung und der wohl sichtbaren Verhandlung des eigenen Narrativs. Hierbei zeigt sich in der Eröffnungssequenz eine quadratisch-zyindrische Struktur, in dessen Zentrum eine Stummfilmaufnahme eines Pferdes projiziert oder eingefangen wird.²²⁶ Wie sich im Laufe des Filmes herausstellt ist dies die erste Bewegtbildaufnahme, die jemals gemacht wurde.²²⁷ Spannend ist, dass dieses Bild ein Phänomen ist, dass bereits oft in medienhistorischen Kontexten genannt wurde. Wie weiters im Film zudem besprochen wird, war und ist die Bedeutung dieser Aufnahme im Zuge eines filmhistorischen Aspekts sehr bedeutsam. Das erste Mal gab es die Möglichkeit die Bewegung eines Pferdes in einer solchen Detailaufnahme zu beobachten. Das erste Mal gelang es dem Menschen das wilde Pferd auf

²²⁴ Vgl. ebd., TC: 00:45:23-00:47:21.

²²⁵ Vgl. ebd., TC: 00:48:20.

²²⁶ Vgl. Abbildung 3

²²⁷ Vgl. *Nope*, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Pictures, 2022, TC: 00:10:22

eine Kamera zu bannen und sein Verhalten zu analysieren. Niemand hat jedoch jemals den Jockey des Pferdes, den ersten Film- und Actionstar der bewegten Bilder beachtet.²²⁸ Dieser ist ein Schwarzer Mann.



Abbildung 3: Der Schlund des Aliens (links) als Allegorie der Kamera (rechts)

So geht wird im Laufe von *Nope* die Allegorie der Jagd auf ein unbekanntes, unberechenbares Tier weiter.²²⁹ Die Protagonist*innen versuchen das unbekannte Wesen durch eine Kamera einzufangen. Der Aufbau des Aliens, aus dessen Perspektive in Abbildung 3 auf die Aufnahme des Schwarzen Reiters geschaut wird, codiert hierbei die Rezeption des Gesehenen. Das Alien ist ebenfalls ein Blick, eine Zuschreibung. Ein wildes Tier, dass nicht nur von den Menschen eingefangen werden will, sondern auch uns einfängt. Besonders deutlich wird dies in der Spiegelung des Blicks der Protagonist*innen, wenn sie es am Ende tatsächlich schaffen ein finales Foto des Aliens zu schießen. Die vorgefertigte Struktur des Fotoapparats gleicht dem Auge des Aliens.²³⁰

²²⁸ Vgl. ebd., TC: 00:12:30

²²⁹ *Nope*, TC:00:07:12-00:07:32

²³⁰ Vgl. Abbildung 4.



Abbildung 4: Die analoge Kamera schießt, gleich dem Alien zu Beginn, aus dem Schlund des Brunnens und fängt das Wesen ein.

Es geht hierbei erneut, um die Kontrolle des Körpers. Das Einfangen einer wilden Entität. Gleich der ersten Szene der Übernahme der Perspektive des Aliens auf die Aufnahme des Schwarzen Mannes, ist dies ein Verweis auf die filmhistorische Zuschreibung des *Weißes Blicks* auf den Schwarzen Körper. Ähnlich der Konnotation über die Aufnahme, die es ermöglicht hat, das Pferd einzufangen und die Überhand über die Zuschreibung des Pferdes als physischen Körper durch eine Mediatisierung dessen zu erhalten, so ist es gleichwohl auch das Einfangen des Schwarzen Jockeys, die innerhalb dieses Films konnotiert wird. Innerhalb Richard P. Powells *Negromancing*-Konzept ist es hierbei die Wiederkunft dieses Körpers, der durch die Wiederbelebung und Wiederverhandlung Jordan Peeles innerhalb dieses Films aus seiner Zuschreibung herausbrechen kann.²³¹ Dass Peele mit dem Film weiters ein Statement über die Schwarze Sichtbarkeit in seinen Genrefilmen und der Zuschreibung dieses Narrativs in diesen vorbringen will, lässt sich anhand eines Interviews in den Bonusvideos zu *Nope* wiederfinden. Hierbei benennt er die Frage nach der Repräsentation als Kernaussage des Films.²³²

Diese Repräsentation wird oft durch die Zuschreibung der Kamera vollbracht. Peele kommentiert und stellt den Blick der Kamera in seinen Filmen oftmals aus. Dadurch nutzt er das Archiv, um die Geschichte umzuschreiben und im Zuge Derridas *Hauntology* die Kamera

²³¹ Vgl. „Distinguished Scholar Session Honoring Richard Powell”

²³² Vgl. „Nope. Nennen wir es Jean Jacket“, R.: Universal Studios, 2019, AppleTV,

als *Specter*, als Beobachter, als Entität, die innerhalb der Zuschreibungen der Vergangenheit geschaffen worden sind, als Symptom der heutigen Gesellschaft zu verhandeln.

6.3 Das Gespenst im Bild

Lässt sich dieser Gedanke zunächst in *Nope* weiterverfolgen, so ist, wie im vorangestellten Kapitel beschrieben, das Alien bereits einer Kamera und dementsprechend einem gesellschaftlichen Blick der Mehrheitsgesellschaft gleichzusetzen. Peele nutzt die Kamera als Allegorie der menschlichen Begierde, Macht auf andere Gruppen auszuwirken. Hierbei stellt er diesen Blick im Zuge der Zähmung von Wilden Tieren aus. Im Zuge einer *Counter-History*, stellt er sowohl den medienhistorischen Aspekt der ersten Bewegtbildaufnahme des Pferdes als auch den Vorfall eines, außer Kontrolle geratenen Schimpansen, in einer daraus resultierenden Gegenwart aus. Das wilde Tier, dass durch die Kamera gezähmt und studiert werden kann stellt sich vor allem durch die Etablierung des Dokumentarfilmers in den Vordergrund.²³³ Im Zusammenhang mit dem Schwarzen Körper, ist die erste Aufnahme des Schwarzen Jockeys auf dem Pferd immer wieder als Kommentar zum Machtanspruch einer Weißen Mehrheitsgesellschaft über den Schwarzen Körper zu sehen. Lässt sich nun das Alien als Blick dieser Mehrheitsgesellschaft betrachten, so ist vor allem die Klarstellung darüber, dass das Alien ein territoriales Wesen ist, besonders spannend.²³⁴ Somit wird hierbei erneut der Machtkampf zwischen den beiden Positionen benannt. Durch die Aussage Jupes, der die Aliens als Zuschauer bezeichnet, wird die Gegenüberstellung unausweichlich. „We are being surveilled by an alien species I call the Viewers“²³⁵ Die Zuschreibung dieser Entität, die hierbei den Blick des Zuschauenden von außen, und somit den filmhistorisch geprägten Blick widerspiegelt, lässt sich auch in *Get Out* bereits wiederfinden.

Zu Beginn lernen wir den Protagonisten Chris durch die Fotografien kennen, die in seiner Wohnung ausgestellt sind. Dies etabliert bereits eine Sprache, die über eine bildliche Zuschreibung funktioniert. Das Foto als Beweisführung, als Symbol, dass das Symbol beschreibt. Der Kerngedanke, der *Specter*, der sich innerhalb des Films manifestiert ist die tatsächliche Überlegenheit über diesen Körper durch die Macht der Zuschreibung. Durch die Bilder, die eine bereits eingefangene Realität aufzeigen, wird ein Blick über die Wahrheit geschaffen. Dabei ist vor allem das Phänomen des *Specters* als zeitlose Instanz zu betrachten.

²³³ Vgl. *Nope*, TC: 00:52:46.

²³⁴ Vgl. ebd., TC: 00:52:21.

²³⁵ Ebd., TC: 01:08:20 – 00:08:30.

Gleich einer Warnung und Vorahnung, durchbricht die Fotografie in Peeles Filmen die Temporalität und berichtet aus der Vergangenheit auf eine zukünftige Virtualität.



Abbildung 5: Die Exposition des Protagonisten durch die Fotografien, die in seiner Wohnung ausgestellt sind.

Ähnlich der einführenden Anfangssequenz in Hitchcocks *Rear Window* lässt sich dadurch bereits viel über den Charakter selbst sagen.²³⁶ Halbnaher Einstellungen, Fotografien, die er mit seinem Auge eingefangen hat, zeigen, welchen Fokus er auf seine Umgebung gibt. Das erste Bild, die Fotografie eines Schwarzen Mannes, der versucht Ballons an einem Seil in seiner Hand festzuhalten. Der Schatten dieser Szene, die innerhalb des Fotos auf die Wand geworfen werden, zeigen die Ballons als Silhouette eines Pferdekopfes. Dies könnte eine Anspielung auf die Zähmung eines wilden Tieres innerhalb der Fotografie, aber gleichwohl auch die Manipulation des Bildes durch die gegebene Rahmung und den nur kurz eingefangenen Moment sein.²³⁷ Ein weiteres Moment, das diese Decodierung stützt ist das Bild eines wild gewordenen Hundes, der nur durch eine Leine und das Foto in seiner Bewegung eingefangen wird. Ein weiteres Bild, das innerhalb dieser ersten Sequenz folgt, ist das Bild einer schwangeren Schwarzen Frau.²³⁸ Umzingelt von einer Hochhaussiedlung steht sie vor einem Auto. Ein Mann, der in der Unschärfe zu sehen ist, wendet sich von ihr ab. Dies lässt auf die prekäre Vergangenheit des Protagonisten schließen. Im späteren Verlauf lernen wir, dass sein Vater kein Teil des metaphorischen Bildes seiner Familie war, und seine Mutter ihn alleine aufgezogen hat.²³⁹ Lässt sich durch diese Codierung das Bild, also die Fotografie, als Charakterisierung bzw. Vorahnung seines Lebens hindeuten, liegt ein besonderes Interesse auf dem letzten Bild, welches auf Abbildung 6 zu sehen ist.

²³⁶ Vgl. Kylie Tarburton, „Through a Semiotic Lens. The Representation of Photographers and Use of Photographs in Popular Media“, *Capstone Showcase*, 8, 2021, S.1-21, hier S. 9.

²³⁷ *Get Out*, TC: 00:04:55.

²³⁸ Abbildung 5.

²³⁹ Vgl. *Get Out*, TC: 00:32:45



Abbildung 6: Das Versteck der Maske und die Rahmung des Bildes.

Die Totale erweitert nicht nur den Raum, sondern zudem den Kontext, der das vorangestellte in einen neuen Zusammenhang setzt. Ein syntagmatisches sprachliches System wird etabliert. Auf der rechten Bildhälfte zeigt sich eine Fotografie, auf der eine Weiße Frau zu sehen ist, die sich eine Maske vorhält. Dies ist das erste und einzige Bild einer Weißen Person in seinem Zimmer. Hierbei lässt es sich eine Vorahnung auf seine nun eintretende Realität deuten. Ein Weißer Körper, der das wahre Gesicht vor der Kamera versteckt. Während die Kamera weiter auffährt, sehen wir Chris das erste Mal. Im Badezimmer stehend, wird er, gleich einer Fotografie, durch die Rahmung des Spiegels festgehalten. Auch er ist Teil dieser Fotografien, Teil des Archivs und Teil seiner Wahrheit. Er ist geformt durch seine sozialen Verhältnisse, die ihn in diesem Leben festhalten. Sein Körper ist bereits kulturell und politisch innerhalb dieses Rahmens geformt. Eine Wahrheit, die jedoch nur in einem Moment des Auslösers und Festschreibung der Fotografie entsteht. Diese Festschreibung durch die Kamera, ist ein Phänomen, dass man gleichwohl in mit dem Alien und der Macht der Kamera in *Nope* wiederfinden kann.

Nach Jens Eders Figurenanalyse lässt sich hierbei die Figur des Protagonisten Chris in *Get Out* also in seiner symptomatischen Ebene analysieren. Also zum einen als Produkt kultureller Einflüsse und gleichwohl als Teil eines soziopolitischen Systems eines sozialen Ungleichgewichts. Diese Bilder portraituren Schwarze Personen und nehmen dabei eine klare Haltung ein. Die portraitierten Charaktere sind gefangen in der Bewegung. Eine Zuschreibung der Gesellschaft, der Rezipierenden, ist dadurch unausweichlich. Was dieser Blick in einem gesellschaftlichen Diskurs ausmacht und warum die Methode des Einfangens des Körpers

durch den Blick der Kamera, was gleichwohl der Kommentar auf die gesamte filmische Situation des Schwarzen Körpers im Genrekino ist, auslöst, lässt sich aus einer weiteren Szene schließen. So ist es die Fotografie seines eigenen Vaters als Sprinter, die uns die Motivation der Familie und den Drang die Kontrolle über den Schwarzen Körper zu erlangen verdeutlicht.²⁴⁰ Peele zeigt den Zuschauenden bereits in einer Szene zuvor, dass Roses Vater ein Sammler kultureller Gegenstände ist und somit symbolisch als Figur für eine Aneignung der westlichen Gesellschaft kolonialer Errungenschaften. Hierbei stoppt seine Gier über die Vorherrschaft jedoch nicht nur bei diesen Gegenständen, sondern weitet sich indes zusätzlich auf den Körper aus.²⁴¹

Weiters ist das Foto an sich eine Beweisführung. Ein Erleben des Films durch das Subjektive Auge des Protagonisten geschieht hierbei vor allem durch seine Kamera. Seine Kamera steht hierbei für den Blick der Zuschauenden, die die Fassade der Familie entlarvt. Am Ende sind es die archivierten Fotos von Rose, die ihm Aufschluss über ihr Geheimnis offenbart.



Abbildung7: Die Verweigerung der Wahrheit durch die Maske

Diese Fotos sind somit nicht nur der Blick, sondern, Derridas *Hauntology* folgend, viel mehr auch die Entität, die sich durch die Zuschreibungen über den Schwarzen Körper, manifestiert. Hierbei berichten sie, gleichwohl des Songs in *Get Out* zu Beginn von einer Warnung. Ähnlich Rods Warnungen, die nicht gehört worden sind, sind all die Geschichten, was die Weiße Mehrheitsgesellschaft einer Schwarzen Bevölkerung antut, in diesem Horror, Realität. Die Weiße Frau trägt eine Maske, die nun abgenommen wird.

²⁴⁰ Vgl. *Get Out*, TC: 00:17:24

²⁴¹ Vgl. ebd.

Die Zuschreibung der Maske, wird vor allem in *Us* präsent genutzt. Hierbei zeigt der Moment des Aufsetzens dieser Maske nicht nur die Dualität der Person und eine Verschleierung der Wahrheit. Mehr noch ist es hier eine Verweigerung der Wahrheit. Diese Analyse des Symbols der Maske lässt sich durch das etablierte syntagmatische System erkennen. Zum einen ist es eine erste Begegnung Adelaides Sohnes Jason mit seiner *Tethered*-Version Pluto. Letztere trägt eine Maske, als Schutz vor weiteren Verbrennungen seines Gesichtes, das schon große Narben zeigt, erster, als Spielerei. Nachdem sie sich gegenseitig ihr Gesicht zeigen, erschreckt Jason vor dem sich nun bietenden Anblick. In Konsequenz dessen zieht er sich die Maske wieder herunter, versteckt sich vor Wahrheit und flieht aus der Situation.²⁴² In Konsequenz dessen lässt sich herausarbeiten, dass auch in der finalen Szene die Maske als Schutz vor der Wahrheit genommen wird. Hierbei zieht er diese, nachdem er die Wahrheit über seine eigene Mutter herausgefunden hat, wieder über sein Gesicht und verschließt sich vor dem Grauen der Realität.²⁴³ Dadurch, dass Jason, wie Peele in einem Interview sagt, den Blick der Rezipierenden spiegelt, und somit die Wahrheit kennt, sich aber dazu entscheidet sich dieser nicht zu stellen, ist diese ein klarer Kommentar auf die Rezeption seiner.²⁴⁴ Sein Horror ist eine eigene Art des Horrors, da er den Mehrwert vor allem über den Kern spricht, den er immer in der Realität verankert. Der Horror, den er manifestiert, ist dabei immer ein Kommentar über den Konflikt zwischen einer Weißen Gesellschaft und das Leben der Schwarzen Menschen innerhalb dieser Realität.²⁴⁵ Der Derridas *Specter*, der sich in der verhandelten Thematik des Films manifestiert ist dabei genau dieses Ungleichgewicht dieser Realitäten. Es ist die Entität eines Klassenkampfes, dass sich durch den Film zieht.

Dieser Klassenkampf zeigt sich in einem Aufbegehren der Unterschicht, die nun an die Macht gelangen will. Die lange genug niedergehalten worden ist. Durch die Geschichten, die über sie erzählt worden sind. So ist es gleichwohl die Erzählung Adelaides *Tethered*-Version, die eines Märchen gleich, von ihrer eigenen verworrenen Geschichte erzählt. Eine Geschichte, die über die Verwechslung des Mädchens spricht, die auf der einen Seite steht, jedoch gleichwohl auch auf der anderen sein kann. Durch die Zuschreibungen des Narrativs, ist es hierbei also egal, was der Inhalt dieser Geschichte ist, weil die erste, um aufzusteigen, die Zweite verraten muss. Der Specter ist also die Auswucherung dieses besetzten Narrativs, das Experiment, dass in den Geschichten, die durch einen *Weißen Blick* geprägt worden sind, im

²⁴² Abbildung 7.

²⁴³ Vgl. *Us*, TC: 01:50:50

²⁴⁴ Vgl. „*Us*. Die Dualität von Wir“, R.: Universal Studios, 2019, AppleTV, 00:02:32, 22. 08. 2023.

²⁴⁵ Vgl. „*Us*. Jordan Peeles Ganz Eigene Art von Horror“, R.: Universal Studios, 2019, AppleTV, TC: 00:01:30.

Untergrund gehalten worden sind und diese nun heimsuchen. Peele konfrontiert die Zuschauenden mit dieser Wahrheit. Sie treffen auf sich selbst. Sie treffen auf den eigenen Blick.

Somit zeigen die Filme Jordan Peeles verschiedene Definitionen des *Specters*, der sich durch das Narrativ in den amerikanischen Film mit eingeschrieben hat. Durch die Wiedererweckung vergessener Körper der archivierten Geschichten, konfrontiert er die Zuschauenden und fordert sie im Moment des surrealen, durch den Moment der Verfremdung, zu einer Haltung auf. Die eingeführten Figuren sind somit neue Helden, die sich gegen die Zuschreibungen wenden, indem sie sich genau mit diesen konfrontieren, ohne sie zu kommentieren.

7. Conclusio

Jordan Peele nutzt seine Geschichten als Allegorien. Sie sind kein Abbild der Wirklichkeit und stehen nicht für die Realität, sondern sind nur ein Transportmittel für eine Realität, vor der die Rezipierenden den Blick verweigern und die oppressiven Strukturen weiter bedienen. In diesen Momenten setzt Peele den Zuschauenden den Spiegel vor und entlarvt den Blick. Dieser Blick wurde durch ein Jahrhundert der Verhandlung dieses Körpers in einem rassistischen bzw. klar Weiß geprägten System etabliert. Die Geschichte des frühen Kinos zeigt bereits, wie die Aneignung dieses Narrativs durch verschiedene Strömung immer wieder neu verhandelt worden ist. Dies geschah über eine lange Zeit jedoch ohne die Menschen, über die in diesen ganzen Filmen gesprochen wird. Der Schwarze Körper war zunächst in den ersten Filmen gar nicht sichtbar, da es sich in vielen Fällen um Weiße Schauspieler*innen gehandelt hat, die durch schwarze Farbe angemalt worden sind. Dieser tatsächlichen physischen Übernahme eines fremden Körpers zum trotz, zeigten jedoch auch erste Filme, die eine Sichtbarkeit auch Schwarzer Schauspieler*innen ermöglichten, dass diese immer noch vom *Weißes Blick* geprägt waren. Die Zuschreibung, die diesem Körper zukamen, zeigten ihn in einer intellektuellen Unterlegenheit und physischen Faulheit, sowie einer falschen Verhandlung kultureller Praktiken und der Etablierung als Gefahr. Im weiteren Verlauf der Geschichte wird diesem Körper zudem noch eine deutliche Konnotation als magische und mystische Kraft zugeordnet.

Im Laufe der Filmgeschichte änderte sich dieser Blick, sodass Schwarze Schauspieler*innen komplexere Rollen, sowie eine *Agency* im Film bekamen. Durch das größere Interesse einer Schwarzen Bevölkerung am Kino zeigte sich, dass Hollywood diesen Markt mit neuen Identifikationsfiguren bedienen wollte. Dabei stieg nicht nur die Zahl der Schwarzer Filmschaffenden vor der Kamera, sondern auch hinter der Kamera. So konnten Schwarze Regisseur*innen eigene Stoffe entwickeln. In einer Phase der Identitätsfindung zeigte sich jedoch, dass auch hierbei der Schwarze Körper als Phänomen weiters ausgebeutet wurde. Neben einzelnen Filmen des *Blaxploitation* Kinos, zeigte sich weiterhin eine klare Tendenz der Narrativen Verhandlung des Schwarzer Personen im Film in ihrem Ausmaß der körperlichen Überlegenheit oder ihrer magischen Kräfte, sowie weiterhin stereotypen Rollenstrukturen. Hierbei dienten sie oftmals als pure *Plotpoints* oder Helfer*innen der Weißen Protagonist*innen. Sofern ihre eigene Geschichte verhandelt worden sind, zeigte sich auch hierbei eine stets eingeschränkte und limitierte Variation an Narrativen, die abseits eines Kostümfilms zu den Zeiten der Sklaverei oder einer Aufstiegsgeschichte in einer missachteten gesellschaftlichen Schicht hinausblickte.

In dieser Arbeit wurde herausgearbeitet, wie dieser Spiegel, den Peele innerhalb seiner Filme aufbaut, durch die Befreiung der Zuschreibungen des Schwarzen Körpers im Auge einer jahrelangen Stereotypisierung dessen aussehen kann. Peeles Narrative bauen dabei auf einer Mehrschichtigen Erzählung zwischen auditiven sowie visuellen Zeichen auf. Durch Christian Metz' Methodik der Filmsemiotik ließ sich somit die Kodierung der Filme herausarbeiten, durch Jens Eders Uhr der Figur einen tieferen Einblick in die Charaktere als Symptom und Symbol sozialer und politischer Einflüsse erläutern. Zudem wurde das Narrativ durch ein neoformalistischer Ansatz nach Thompson genauer betrachtet.

Durch den Ansatz dieser Methodik konnte somit gezeigt werden, dass in Verhandlung der gegebenen Theorien die Frage nach der Neuverhandlung des Schwarzen mediatisierten Körpers beantwortet werden konnte. Peele nutzt dabei keine klassischen Narrative über den Schwarzen Körper innerhalb seiner eigenen geschichtlichen Verhandlung. Vielmehr nutzt er die eigene Geschichte allegorisch, zeigt die grauenhafte Wahrheit einer Schwarzen Realität, die schlimmer ist als das, vor dem sich die Rezipierenden meist verschließen. Oft werden die Ängste dabei nicht einmal wahrgenommen. In dieser Art der Verhandlung der Geschichte schafft er eine *Counter-History* durch die er sich den Zuschreibungen der Mehrheitsgesellschaft verweigert und sie mit genau diesen heimsucht. Dies ist der Moment, in dem der eigene Blick auf die Rezipierenden zurückgeworfen wird und das Bild erweitert.

Unter Betrachtung der Theorien Jacques Derridas über sein hierbei beschriebenes Phänomen der *Hauntology* und die damit verbundene Manifestation der Entität des Beobachters, eines *Specter*, konnte gezeigt werden, wie Peele sich diesem Gespenst bewusst wird, es bedient und aktiv mit in das Narrativ einschreibt, es sichtbar macht, um es somit zu verändern und sich wieder anzueignen. Dadurch, dass die Realität des Schwarzen Körpers nicht durch den *Weißten Blick* verkehrt wird, sondern die Weiße Angst vor genau diesem Körper umgekehrt wird und bestärkt, zeigt wie das Konzept des *Specter* als Blick vorhanden ist. Dieser gesellschaftliche Blick der Weißen Angst und die Verklärung der Realität lässt nutzt Peele nun in seinen Filmen, um Jagd auf die Zuschauenden zu machen. So ist dies nicht nur in den Momenten der allegorischen Jagd zu entdecken, die er oft in seinen Film als Metapher nutzt, um ein Machtkampf zweier Entitäten zu demonstrieren. Vielmehr arbeitet er zudem mit der Zuschreibung des gefestigten Blicks. Dies passiert nicht nur durch das Symbol der physischen Kamera, die diese Zuschreibung innerhalb ihrer behaupteten Wahrheit der Fotografie propagiert, sondern auch durch das Symbol der Maske, die eine Verweigerung dieses Blicks darstellt. Beides kommentiert somit die Position der Rezipierenden innerhalb seiner Filme. Zudem etabliert Peele die Kamera jedoch weiter auch als einen Diskurs des Besitzanspruches

über den Körper. Diese ist eine Möglichkeit der Analyse der Bewegung und der Übernahme der Kontrolle. In Konsequenz dessen dient sie als Waffe, die immer wieder in einer allegorischen Jagd um Bedeutung zweier gesellschaftlicher Schichten, oder wie hier beschrieben, des *Weißes Blicks* gegenüber der Zuschreibung des mediatisierten Schwarzen Körpers, ausgefochten werden.

Neben der Rückgewinnung der Deutungshoheit des eigenen Narrativs durch die theoretische Auseinandersetzung mit Derridas *Hauntology*, hat diese Arbeit indes gezeigt, dass auch Peeles Arbeiten innerhalb Richard P. Powells *Negromancings* auf den toten Körper und das Archiv dieses Körpers zurückgreift, um Bedeutung in der Gegenwart zu schaffen. Hierbei wurde erörtert, dass der totgeglaubte Körper vor allem als Warnung wieder in Erscheinung tritt. Gleich eines Kommentars auf das Wissen der bisherigen Vorkommnisse in anderen Filmen der Geschichte lässt Peele diese Vorbildung als Warnung wiederkehren. Auf auditiver sowie visueller Ebene lassen sich somit immer wieder Zeichen finden, die als Ruf der Vergangenheit in der Gegenwart eintreffen werden. Zudem spielt er innerhalb der Filme immer wieder mit dem stereotyp des magischen Körpers. Ein wichtiger Aspekt ist auch hier wiederum die Rückbesinnung auf das Archiv, dass innerhalb der beweisführenden Fotografien und anachronistischen Artefakten erkennbar wird.

Inwiefern verändert sich somit das Narrativ über den mediatisierten Schwarzen Körper? Zum einen nutzt es die eigene Stereotypisierung als Mittel gegen die Zuschreibungen des *Weißes Blicks* und formt aus dieser eine Stärke. Peele nutzt die Weiße Angst, die sich innerhalb der Geschichte in dieses Narrativ eingeschrieben und durch stereotypisierte Handlungsstränge und Rollenzuschreibungen verfestigt hat. Er nutzt und kommentiert sie, um den Blick auf sie zu entlarven und ihre Zuschreibung zu verweigern. Dadurch werden neue Figurenbilder geschaffen, sodass dieser mediatisierte Körper neu verhandelt wird und die eigene Bedeutung zurück erlangt oder gar erst einmal etabliert wird. Die *Agency*, die hierbei geprägt wird, schafft eine neue Sichtbarkeit, in diesem Falle, vor allem im Genrekino. Peele schafft dies, ohne die eigene Historie zu vernachlässigen und verhandelt diese innerhalb der dadurch geschaffenen Identifikationsstruktur neu. So schafft er ein neues Narrativ, das die stereotypen Darstellungen der Vergangenheit nicht bedient, es aber dennoch schafft über die anhaltenden gesellschaftlichen Probleme einer Schwarzen Realität zu sprechen. Das Narrativ und der Schwarze mediatisierte Körper befreit sich somit von der Aneignung des *Weißes Blicks*, in dem er seine Aneignung, durch die Heimsuchung des eigenen Schöpfers, verweigert. Somit wird hierbei ein neuer, *Schwarzer Blick*, geschaffen, der die Behauptungen der Vergangenheit aus

einer neuen Perspektive betrachtet. Dieser Blick ist eine Veränderung im Kino, der nun neue Zugänge zur Rezeption ermöglicht und eine neue Realität aufzeigt.

Nun bleibt abzuwarten, inwiefern sich dieser Trend auch in anderen Filmen vergegenwärtigt. So ist die Strömung des Afrossurealismus in immer mehr Serien und Filmen des amerikanischen Kinos wiederzuentdecken. Zudem schaffen neue Plattformen eine neue Sichtbarkeit für vorher ungehörte Filmschaffende und führen zu einer kompletten Veränderung des narrativen Erzählens an sich. Durch das vermehrte Aufkommen von kleineren Streaminganbietern und Videoplattformen werden zudem immer neue Möglichkeiten geschaffen, neue Sichtbarkeit für Themen, abseits der vorherrschenden popkulturellen Strömung, zu erlangen.

Innerhalb der in dieser Arbeit verhandelten Theorien bleibt zudem weiter interessant auch andere Arbeiten auf eine Verschiebung des Narrativs im Zuge der theoretischen Ausarbeitung zu untersuchen. Aufgrund einer Festigung der Hypothesen, hat sich diese Arbeit auf die Werke Jordan Peeles fokussiert. Diese Arbeit hat somit herausgestellt, dass das Narrativ, und der mediatisierte Körper durch einen *Weißten Blick* besetzt ist. Er zeichnet sich als Folge einer jahrhundertlangen filmischen Tradition, die durch ein oppressives System aufrechterhalten wurde. Dadurch wurden klassische Narrative geprägt, die diese stereotypen Zuschreibungen verfestigt haben. Zur Aufbrechung dieser gefestigten Strukturen, zeigt sich eine Praxis der Verweigerung, in dem gleichwohl eine Bekennung zu dieser Zuschreibung besteht. Durch die Rückbesinnung auf den *Specter* der sich innerhalb dieser narrativen Erzählungen manifestiert hat, lässt sich ein gesellschaftlicher Gedanke formulieren, der die Ängste, der Horror der Realität für Schwarze Bürger*innen, zeichnet. Dabei nutzt Peele die Erhöhung durch das Horrorgenre und die Verhandlung dessen mit dem Fantastischen, um die Übersättigung dieses Narrativs durch die Erzählung von Weißen Filmschaffenden zu umgehen und eine neue Sichtbarkeit für diese Geschichten und den Schwarzen Körper zu schaffen.

Anhang

Literaturverzeichnis

Afrovisualism, „Arthur Jafa: Visualizing a Continuum of Black Visual-Culture Image Production“, Arthur Jafa, 03.06.2019, <https://afrovisualism.medium.com/arthur-jafa-visualizing-a-continuum-of-black-visual-cultural-image-production-e9d38ef44de0>, 22. 08. 2023.

Banjo, Omotayo O., „The Paradox of Postracialism. Black Hollywood’s Voice in Post-Racial Discourse“, *The Myth of Colorblindness*, hg. v. S. Turner/ S. Nilsen, Polgrave Macmillan, 2019.

bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, Routledge, 2015, S. 20.

Boutros, Alexandra, „Gods on the Move. The mediatisation of Vodou“, *Culture and Religion*, 12/2, S. 185-201.

Brecht, Bertolt *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*, hg. v. Steve Giles/Marc Silberman/ Tom Kuhn, New York, Hill and Wang, 1964.

Césaire, Suzanne, „1943: Surrealism and Us,“ *Surrealist Women. An International Anthology*, hg. v. Penelope Rosemont, Austin, University of Texas Press, 1998, S. 136-137, hier S. 136.

Clanton, Carrie, „Hauntology Beyond the Cinema. The Technological Uncanny“, *manycinemas*, 3, 2012, S. 66-77.

Cooper, Anna Julia, *A Voice from the South*, Oxford, Oxford University Press, 1892.

De Baecque, Antoine/Jousse, Thierry, „Cinema and Its Ghosts. An Interview with Jacques Derrida“, *Discourse*, 31/1, 2015, S. 22-39.

Derrida, Jacques, „Archive Fever. A Freudian Impression“, *Diacritics*, 25/2, 1995, S. 9-63.

Derrida, Jacques, *Specters of Marx*, Abingdon, Routledge, 1994.

Drygalska, Ewa, „Space is the Place. Black Cinema in Search of Sepculative Fictions.“, *The Journal of Popular Culture*, 52/4, 2019, S. 910-930.

Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg, Schüren Verlag, 2014.

Ehrlich, David, „‘Get Out’ Review: Jordan Peele’s Directorial Debut Is A Horror Movie Unafraid To Call Out Racist Bullshit. Sundance 2017“, <https://www.indiewire.com/features/general/get-out-reviewjordan-peepe-sundance-2017-1201772958/>, *IndieWire*, 2017, 22. 08. 2023.

Ellison, Ralph, „Twentieth Century Fiction“, *Within the Circle*, New York, Duke University Press, 2020, S. 134-148.

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg, Junius-Verlag, 2011.

Entman, Robert M., „Modern Racism and the Images of Blacks in Local Television News“, *Critical Studies in Media Communication*, 12, 1990, S. 332-345.

Fahrenwald, Claudia, *Erzählen im Kontext neuer Lernkulturen. Eine bildungstheoretische Analyse im Spannungsfeld von Wissen, Lernen und Subjekt*, Verlag für Sozialwissenschaften/ Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, 2011.

Fisher, Mark, „Metaphysics of Crackle. Afrofuturism and Hauntology.“, *Dancecult of Electronic Dance Music Culture*, 5/2, 2013, S. 42-55.

Fisher, Mark, “What is Hauntology?”, *Film Quarterly*, 66/1, 2012, S. 16-24.

Forthun, Eric, „We should be addressing whiteness less, and affirming blackness more“. Random Acts of Flyness, Afrosurrealism, and Quality Programming“, *Communication, Culture & Critique*, 2022, S.4-19.

Francis, Terri, „Introduction. The No-Theory Chant of Afrosurrealism“, *Black Camera*, 5/1, 2023, S. 99-112.

Freccero, Carla, „Queer spectrality. Haunting the past.“, *The spectralities reader. Ghosts and haunting in contemporary Cultral Theory*, hg. v. M. del Pilar Blanco/E. Peeren, London and New York, Bloomsbury Press, 2013, S. 335-360.

Gillespie, Michael Boye, *Film Blackness. American Cinema and the Idea of Black Film*, Georgia, Duke University Press, 2016.

Guerrero, Ed „The Rise and Fall of Blaxploitation“, *The Wiley-Blackwell History of American Film*, 3, 2012, S.1-35.

Gray, Chantelle, „The spectre-image. A hauntology of *Skoonheid* and Kanarie“, *Image & Text*, 35, 2021, S. 1-21.

Habibah, Fiza Asri Fauziah, „African Stereotypes in American Teen Movie Mean Girls“, *Jurnal Pujangga*, 8/1, 06.2022, S.89-98.

Hall, Stuart, “The Spectacle of the 'Other'”, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, hg. v. Stuart Hall, 1997, S. 223-276.

Hartman, Saidiya, „Venus in Two Acts“, *Small Axe*, 12/2, 2008, S. 1-14.

Henry Jr., Kevin Lawrence, „A Review of *Get Out*. On white Terror and the Black Body“, *Equity & Excellence in Education*, 50/3, 2017, S. 333-335.

Kocic, Ana, „From The Violent ‚Black Buck‘ Stereotype to The ‚Black Hero‘. Representations of African American and Black Masculinity in American Cinema“, *Facta Universitatis: Series Linguistics and Literature*, 15/1, 2017, S. 85-96.

Landsberg, Alison, „Horror vérité. Politics and history in Jordan Peele’s *Get Out*“, *Continuum*, 32/5, 2018, S. 629-642,

Mager, Sophia, „The Girl Had a Shadow“. *Us* (2019) as a Modern Black Gothic“, *zenith! The undergraduate research journal für the humanities*. 5/1, 2021, S. 25-34.

McGuiness, Paul/Simpson, Alex, “Hauntological cinema. Resisting epistemic erasure and temporal slippage with *Sorry to Bother You*”, *The Sociological Review*, 70/1, 2022, S. 178-198, hier S. 182.

Metz, Christian, *Language and Cinema*, Den Haag/Paris, Mouton, 1974.

Miller, D. Scot, „Afrosurreal Manifesto. Black ist he New black – a 21st-Century Manifesto“, *Black Camera*, 5/1, 2013, S. 113-117.

Newby, Richard, „Looking at ‚Us‘ Through Black Identity and Trump’s America“, *The Hollywood Reporter*, 23.03.2019, <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/us-movies-hidden-meaning-black-identity-explained-1196687/>, 22. 08. 2023.

Scott, Ellen C./Greene, Shelleen, „Editors Introduction. Excavations: Linger in History’s Hollows“, *Feminist Media Histories*, 6/3, 2020, S. 1-20.

Simonsens, Brady, *Get Out (2017), ‚Us (2019), and Jordan Peele’s New Black Body Horror“*, Masterarbeit, Northern Illinois University, Department of English, 2020.

Stevenson, Brenda E., „Filming Black Voices and Stories: Slavery on America’s Screens, *The Journal of the Civil War Era*, 8/3, 2018, S. 488-520.

Stewart, Jacqueline Najuma, *Migrating to the Movies. Cinema and Black Urban Modernity*, University of California Press, 2005.

Statista, *Box office revenue in the United States and Canada from 1980 to 2022*, <https://www.statista.com/statistics/187069/north-american-box-office-gross-revenue-since-1980/>, 22.08.2023.

Statista, „Film industry in the United States and Canada - statistics & facts, *Statista. Media*, <https://www.statista.com/topics/964/film/#topicOverview>, 22. 08. 2023.

Stilley, Harriet, „Jordan Peele’s ‚Get Out‘. Political Horror, Dawn Keetley (Editor)“, *Death and the Screen*, 8, S. 433-436.

Tawe, Elisha, „Introspection & Afro-surrealist Cinema. A Study of African Filmmakers Ousmane Sembene, Fanta Regina Nacro and Nuotama Frances Bodmo. But First, an Introduction to Afro-Surrealism and African Film“, *darklight-art*, <https://www.darklight-art.com/blogs/news/afro-surrealist-cinema>, 22. 08. 2023

Tarburton, Kylie, „Through a Semiotic Lens. The Representation of Photographers and Use of Photographs in Popular Media“, *Capstone Showcase*, 8, 2021, S.1-21.

The Associated Press, „Hollywood, Creative Industries Add \$504 Billion to U.S GDP“, *Hollywood Reporter*, 05.12.2013 <https://www.hollywoodreporter.com/business/business-news/hollywood-creative-industries-add-504-662691/>, 22. 08. 2023.

Thompson, Kristin, „Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden.“, *Montage/av*, 4/1, 1996, S. 23-63.

Sung, Wendy, „Mainstream African American Cinema. The Struggle for Black Images in Hollywood“, *African Americans and Popular Culture*, hg. Todd Boyd, Westport, Conn. : : Praeger, 2008, S. 245-271.

Phiri, James Junior, *The Hegemony of the White Gaze in America and Black Resistance as Counter-hegemony*, Masterarbeit, Vancouver, University of British Columbia, Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies, 2020.

Polan, Dana, „Semiotics, Science, and Cinephilia Christian Metz’s Last Book, L’énonciation impersonnelle“, *Christian Metz and the Codes of Cinema*, hg. v. Margrit Tröhler/Guido Kirsten, Amsterdam University Press, 2018,

Yancy, George. 2008. *Black Bodies, White Gazes: The Continuing Significance of Race*. Lanham: Rowman & Littlefield. Print.

Yaszek, Lisa, „Afrofuturism. Science Fiction, and the History of the Future“, *Socialism and Democracy Online*, <http://sdonline.org/42/afrofuturism-science-fiction-and-the-history-of-the-future/>, 22. 02. 2023.

Filmverzeichnis

Zitierte Filme/ Videos

„Artist Talk with Arthur Jafa. A Series of Utterly Improbable, Yet Extraordinary Renditions“, American Academy Berlin, *youtube.com*, 03.04.2019, https://www.youtube.com/watch?v=xh_j1ahLzwI&t=1803s, 22. 08. 2023.

„Deutsche Börse Photography Foundation Prize 2023. Shortlisted artist Arthur Jafa“, The Photographer’s Gallery, *youtube.com*, 25.04.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=uObzJ6KGkjE>, 22. 08. 2023.

„Distinguished Scholar Session Honoring Richard Powell“, CAA, *youtube.com*, 04.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=bkrcfFQQiEg&t=1599s>, TC: 00:32:45, 22. 08. 2023.

„Us. Jordan Peeles Ganz Eigene Art von Horror“, R.: Universal Studios, 2019, Apple TV, 22. 08. 2023.

Get Out, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Studios, 2017.

„Jordan Peele Breaks Down ‚Get Out‘ Fan Theories from Reddit. Vanity Fair,“, Vanity Fair, *youtube.com*, 01.12.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=hBvcngHRTFg>, 22. 08. 2023.

Nope, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Pictures, 2022.

„Nope Nennen wir es Jean Jacket“, R.: Universal Studios, 2019, AppleTV.

Us, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Pictures, 2019.

„Us. Die Dualität von Wir“, R.: Universal Studios, 2019, AppleTV,

„Us. Jordan Peeles Ganz Eigene Art von Horror“, R.: Universal Studios, 2019, AppleTV.

Erwähnte Filme

An Excavation of Us, R.: Shirley Bruno, FR/IT/HA, 2017.

Atlanta, R.: Donald Glover, US, 2016-2022.

Black Panther, R.: Ryan Coogler, US, 2018.

Blacula, R.: William Crain, US, 1972.

Blade, R.: Stephen Norrington, US, 1998.

Candyman, R.: Nia DaCosta, CA/US 2021.

Django Uchained, R.: Quentin Tarantino, US, 2012.

Gone With the Wind, R.: Victor Fleming, US, 1953.

Key & Peele, R. Peter Atencio/Payman Benz, US, 2012-2015.

Love ist he Message, the Message is Death, R.: Arthur Jafa, US, 2016.

Mandingo, R.: Richard Fleischer, US, 1975.

Random Acts of Flyness, R.: Terence Nance, US, 2018-heute

Shaft, R.: Gordon Parks, US, 1971.

Sorry to Bother You, R.: Boots Riley, US 2018.

Sweetback's Baadasssss Song, R.: Melvin Van Peebles, US, 1971.

The Birth of a Nation, R.: D.W. Griffith, US, 1915.

The Godfather, R. Francis Ford Coppola, US, 1972.

The Green Mile, R.: Frank Darabont, US, 1999.

The Exorcist, R.: William Friedkin, US, 1973.

Uncle Tom's Cabin, R.: Edwin S. Porter, US, 1903.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Jens Eder, *Die Figur im Film*, S. 141.

Abbildung 2: Screenshot: *Get Out*, R.: Jordan peele, AppleTV, Universal Pictures, TC: 00:02:06.

Abbildung 3: Screenshots: *Nope*, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Pictures, TC:00:07:12-00:07:32.

Abbildung 4: Screenshot: *Nope*, R.: Jordan Peele, AppleTV, Universal Pictures, TC: 02:00:35.

Abbildung 5: Screenshots: *Get Out*, R.: Jordan peele, AppleTV, Universal Pictures, TC: 00:05:04-00:05:07.

Abbildung 6: Screenshot: *Get Out*, R.: Jordan peele, AppleTV, Universal Pictures TC: 00:05:30.

Abbildung 7: Screenshot: *Us*, R.: Jordam Peele, AppleTV, Universal Pictures, TC: 00:52:23.

Abstract

Deutsch

Diese Masterarbeit zeigt anhand der filmischen Werke Jordan Peeles, wie sich die Sichtbarkeit des Schwarzen Körpers im amerikanischen Kino in den vergangenen Jahren, und vor allem innerhalb des verhandelten Narrativs, verändert hat. Somit wird innerhalb der Arbeit danach gefragt, inwiefern eine Verhandlung im afrossurealistischen und fantastischen Film, zu einer neuen Sichtbarkeit und der Rückgewinnung der Bestimmung über das eigenen Narrativ führt.

Als Grundlage dieser Arbeit dienen die theoretischen Ausarbeitungen der *Hauntology* nach Jacques Derrida und Richard P. Powells künstlerische Handlungsanweisung des *Negromanings*, welche sich in ihrer inhärenten Eigenschaft, eine zeitlose *nicht-Präsenz* zu manifestieren ähneln. Die durch die Theorien behaupteten *nicht-präsenten Entitäten* haben sich hierbei in ein, durch den *Weißten Blick* geprägtes, filmisches Narrativ eingeschrieben und fordern nun, durch Jordan Peeles Filme, einen neuen Blick ein.

Durch Christian Metz' methodische Ausarbeitung der Filmsemiotik soll hierbei gezeigt werden, wie sich Peele eines codierten Systems bedient, um die Rezeption der Zuschauenden zu beeinflussen und einen Kommentar auf das besetzte Narrativ zu formulieren. Zudem manifestiert diese Arbeit eine Hypothese zur Rückgewinnung des eigenen Narrativs über den Schwarzen Körper gegenüber der Annektierung durch den *Weißten Blick*, die durch eine nähere Betrachtung der Figur durch Jens Eders Figurenanalyse, als auch einem narrationstheoretischen Ansatz erörtert wird.

Nachdem ein kurzer Überblick über die drei hier verhandelten Filme *Get Out*, *Us* und *Nope* gegeben wird, folgt eine intensive Analyse zu gegebenen Schlüsselszenen, innerhalb derer der theoretische Nährboden weiter erforscht wird. Innerhalb dieser wird ein besonderer Fokus auf die Rückbesinnung auf das Archiv, der stereotypen Zuschreibung magischen Körper als Waffe und der fantastischen Übertreibung als Befreiung im afrossurealistischen Kino gelegt.

Schlussfolgernd wird innerhalb dieser Arbeit gezeigt, dass das übersättigte Narrativ, dass durch einen *Weißten Blick* annektiert und geformt worden ist, jedoch durch Jordan Peeles symbolische Sprache, die eine *hauntologischen* Charakter aufweist und sich der künstlerischen Praxis des *Negromancings* bedient, neu verhandelt werden kann. Zudem schafft dies eine neue Sichtbarkeit des Schwarzen mediatisierten Körpers innerhalb der filmischen Medienlandschaft und erzeugt eine neue Lesbarkeit dieser portraitierten Schwarzen Realität.

Englisch

This master's thesis uses the cinematic works of Jordan Peele to show how the visibility of the black body in American cinema has changed in recent years, especially within the negotiated narrative. Thus, the thesis asks to what extent a negotiation in Afro-realist and fantastic film leads to a new visibility and the reclamation of the determination over one's own narrative.

The theoretical elaborations of *Hauntology* according to Jacques Derrida and Richard P. Powell's artistic practice of *Negromanaging*, which are similar in their inherent quality of manifesting a timeless non-presence, serve as the basis of this work. The non-present entities asserted by these theories have inscribed themselves in a cinematic narrative shaped by the *White gaze* and now, through Jordan Peele's films, demand a new gaze.

Through Christian Metz's methodological elaboration of film semiotics, the aim here is to show how Peele uses a coded system to influence the spectators' reception and formulate a commentary on the occupied narrative. In addition, this work manifests a hypothesis for reclaiming Peele's own narrative about the Black Body in the face of annexation by the White Gaze, which will be discussed through a closer examination of the figure through Jens Eder's figure analysis, as well as a narrative theory approach.

After a brief overview of the three discussed films — *Get Out*, *Us*, and *Nope*—an in-depth analysis of key scenes follows, within which the theoretical foundation is further explored. Within this analysis, particular emphasis is placed on a return to the archive, the stereotype of attributing magical properties to the body as a weapon, and the use of fantastical exaggeration as liberation in Afro-surrealist cinema.

In conclusion, this work demonstrates that the oversaturated narrative, annexed and shaped by the White gaze, can be renegotiated through Jordan Peele's symbolic language, exhibiting a *hauntological* character and utilizing the artistic practice of *Negromancing*. Moreover, this creates new visibility for the Black mediated body within the cinematic media landscape and generates a new readability of this portrayed Black reality.