



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Repräsentation von Minderheiten in Fernsehserien am Beispiel der Animationsserie „South Park“

Verfasser

Nino Celic

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 312

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswissenschaft/Geschichte

Betreuer:

Ao.Univ.Prof. Dr. Fritz Hausjell

Gewidmet meinen Eltern und Großeltern

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Zum Thema.....	1
1.2 Erkenntnisziel und Methode.....	3
1.3. Forschungsleitende Fragen.....	5
2. Fernsehanalyse.....	6
2.1 Die semiotische Basis.....	6
3. Cultural Studies.....	10
3.1 Das “Uses and Gratifications” Modell.....	15
3.2 Das psychoanalytische Modell.....	18
3.3 Das „encoding/decoding“ Modell.....	20
3.3.1 Die dominant-hegemoniale Position oder favorisierte Lesart.....	25
3.3.2 Die ausgehandelte Position bzw. Lesart.....	25
3.3.3 Die oppositionelle Lesart oder Interpretation.....	26
3.4 Aktuelle Debatten innerhalb der Cultural Studies und Medienanalyse.....	28
4. Die Darstellung ethnischer Minderheiten in Film und Fernsehen.....	31
4.1 Grundlegende Fragestellungen.....	31
4.2 Überblick über die Darstellung afroamerikanischer Menschen in Filmen und Fernsehserien.....	39
4.2.1 Die weitere Entwicklung.....	46
4.3 Der „aufgeklärte Rassismus“.....	53
5. Die Macht der Öffentlichkeit.....	57
5.1 Gerechtigkeit durch Öffentlichkeit?.....	57
5.2 Der Machtbegriff Foucaults.....	68
6. „South Park“.....	71
6.1 Charakter der Serie.....	71
6.2 Das karnevaleske Element in „South Park“.....	76
6.3 Homosexualität.....	85
6.4 Rassismus.....	97
6.5 Religiöse Minderheiten.....	110
6.6 Körperliche und geistige Behinderungen.....	117

7. Zusammenfassung.....	123
8. Ausblick für die Kommunikationswissenschaft.....	125
Literaturverzeichnis.....	127
Online-Quellen.....	131
Audiovisuelle Quellen.....	132
Anhang.....	135

1. Einleitung

1.1 Zum Thema

„South Park“ ist eine animierte US-amerikanische Fernsehserie, die zum ersten Mal am 13. August 1997 ausgestrahlt wurde und seitdem regelmäßig im amerikanischen, seit 1999 auch im deutschen Fernsehen läuft. Momentan wird auf dem amerikanischen Sender „Comedy Central“ die 12. Staffel der Serie gezeigt, insgesamt gibt es ca. 160 Folgen.

Die Idee zur Serie stammt von Trey Parker und Matt Stone, die im Jahre 1992 erstmals ein animiertes Video produzierten, auf dem die Serie basiert. Der Nachfolgeclip „The Spirit of Christmas II“ wurde drei Jahre später an verschiedene Produzenten verschickt, mit dem Ergebnis, dass ihnen die Entwicklung einer regelmäßigen Serie angeboten wurde.

Der zunächst relativ unbekannt Sender „Comedy Central“, der 1991 aus der Fusion zweier kleinerer Sender entstanden war, war eigentlich nur wenigen Fernsehzuschauern ein Begriff, in vielen Kabelnetzen war er überhaupt nicht zu empfangen. Das änderte sich, als 1997 die Serie „South Park“ ins Programm aufgenommen wurde. Begleitet von diversen Kontroversen rund um die Ausstrahlung wurde die Show innerhalb nur eines Jahres mit ca. fünf Millionen Zuschauern pro Episode zu einer der erfolgreichsten Sendungen des amerikanischen Kabelnetzes.¹ In Australien führten Proteste dazu, dass der Cartoon aus dem Vorabendprogramm auf einen späteren Zeitpunkt verlegt wurde (21:30), dennoch blieb die Serie die meistgesehene auf dem Sender SBS.² Ein interessantes Detail ist dabei, dass 60 Prozent der Zuschauer in Amerika zwischen 18 und 34 Jahren waren, nur fünf Prozent waren jünger als elf Jahre. Der öffentliche Aufschrei, der die Serie in der Anfangszeit begleitete, trug zweifellos zur Popularität bei, durch eine geschickt geführte Merchandising-Kampagne, die den Verkauf von Kleidung, Spielzeug, Videos u.a. beinhaltete, wurde „South Park“ zu einer der größten Marken der Kulturindustrie im ausgehenden 20. Jahrhundert.

Durch den großen Erfolg, den die Serie sowie der Kinofilm „South Park: Bigger Longer & Uncut“ in den Vereinigten Staaten, Großbritannien, Kanada und Australien erzielten, wurde der Cartoon auch in Deutschland ins Programm aufgenommen, wo er von 1999 bis 2006 auf dem Privatsender RTL zu sehen war. Der private Musiksender VIVA strahlte von 2003 bis

¹ Vgl. Ott, Brian L.: „Oh my god the digitized Kenny!“ Travels in the South Park Community 4.0. In: Stabile, Carol A./Harrison, Mark (Hrsg.): Prime Time Animation: Television animation in American culture. London/New York 2003, 220.

² Vgl. Slade, Christina: The Real Thing. Doing Philosophy with Media. New York 2002, 97.

2005 Episoden der Serie aus, seit 2006 wird sie regelmäßig auf MTV gezeigt, allerdings nur im Spätabend- bzw. Nachtprogramm.

Die zunächst noch mit der primitiven sogenannten „Stop motion“-Technik produzierte Serie wurde mit andauernder Laufzeit mit Hilfe von Computertechnik immer aufwendiger gestaltet. Die erste Episode „Cartman Gets an Anal Probe“ wurde noch vollständig von Parker und Stone gezeichnet, geschnitten und produziert. Zu diesem Zeitpunkt gab es noch gar keine Serie, doch die Pilotfolge erregte Aufmerksamkeit, und die künftigen Folgen wurden trotz professioneller technischer Ausstattung optisch ähnlich gestaltet. Mittlerweile ist die ca. 22-minütige TV-Show global bekannt und deshalb von (pop)kultureller Bedeutung. Sie wurde auch schon des Öfteren ausgezeichnet: u. a. zweimal Emmy Award (wichtigster Preis der Fernsehbranche), Peabody Award, Annie Award, MTV Music Award etc.³ Das renommierte „Time“ Magazin wählte „South Park“ in die Liste der 100 besten Fernsehsendungen aller Zeiten.⁴

Besonders interessant für die wissenschaftliche Betrachtung ist die Art der Themen, die in den jeweiligen Episoden behandelt werden. Meistens handelt es sich dabei um einen brisanten, oft tagespolitisch aktuellen Themenkreis, zum Beispiel den Umgang der Gesellschaft mit religiösen und ethnischen Minderheiten, Sterbehilfe, Stammzellenforschung, Klimawandel u. ä., der von einer Rahmenhandlung, die oft gar nichts mit dem eigentlichen Thema zu tun hat, getragen wird. Die englischsprachige Forschung ist den ersten Ausstrahlungsjahren teilweise schon auf die Sendung aufmerksam geworden, einige Bücher und zahlreiche Aufsätze sind dazu erschienen. Die meisten dieser Arbeiten beschränken sich aber auf die Analyse der in der Serie vorkommenden Gewaltszenen bzw. die vulgäre Sprache⁵, was aber an der wahren Essenz von „South Park“ vorbei geht.

Es gibt jedoch auch Literatur, die das kritische Potential der Serie entdeckt hat. Diese steht zumeist in der Tradition der Forschungsliteratur, die sich mit anderen gesellschaftskritischen Serien wie etwa den „Simpsons“ auseinandersetzt.⁶ Besonders in den letzten beiden Jahren ist ein deutlicher Anstieg zu bemerken, womit meine Arbeit im wissenschaftlichen Trend liegt. Allerdings ist mir kein Werk bekannt, das sich ausschließlich mit der Minderheitenthematik befasst, womit meine Arbeit gewissermaßen Neuland erschließt. In der deutschsprachigen

³ Vgl. o.A.: South Park Awards. <http://animatedtv.about.com/library/weekly/aa092102b.htm>

⁴ Vgl. o.A.: The 100 Best TV Show of All-Time.

<http://www.time.com/time/specials/2007/completelist/0,,1651341,00.html>

⁵ Vgl. Adams, Michael: Teaching “Bad” American English: Profanity and Other “Bad” Words in the Liberal Arts Setting. *Journal of English Linguistics* 2002/30, 353-365.

⁶ Vgl. Larsen, David: South Park’s Solar Anus, or, Rebelais Returns: Cultures of Consumption and the Contemporary Aesthetic of Obscenity. *Theory, Culture & Society* 2001/18, 65-82; Gardiner, Judith Kegan: South Park, Blue Men, Anality, and Market Masculinity. *Men and Masculinities* 2002/2, 251-271; Slade, 2002.

Forschung kommt „South Park“ kaum explizit vor, da es sich aber um eine global ausgestrahlte Serie handelt, die universelle Themen anspricht, besteht hier durchaus Nachholbedarf.

Parker und Stone geht es dabei auch darum, ein Forum für heikle Themen zu schaffen, die in der amerikanischen Medienwelt auf Grund der Vorherrschaft der konservativen Netzwerke oft nur einseitig behandelt werden. Beispiele hierfür sind die Homo-Ehe, Transsexualität, Kindesmissbrauch, Religion, Umweltthemen, Rassismus, Zensur und Armut. Dabei sind die vier Hauptcharaktere Eric, Stan, Kyle und Kenny von zentraler Bedeutung, da sie jeweils aus verschiedenen sozialen Umfeldern kommen und so die pluralistische Gesellschaft symbolisieren. Eric repräsentiert die schlechte Seite im Menschen, er hat keinerlei Moralvorstellungen, verachtet Minderheiten und ist nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht. Stan ist sozusagen das gute Gewissen der Sendung, moralische Bedenken werden meist von seiner Seite geäußert. Kyle ist Stan charakterlich ähnlich, ist aber leichter zu beeinflussen. Außerdem ist er Angehöriger einer Minderheit, er ist nämlich Jude. Kenny entstammt einer sehr armen Familie, er steht für das „White Trash“-Amerika, ist allerdings von rascher Auffassungsgabe und hat ungeahnte Fähigkeiten, etwa als Konzertpianist. Auf Grund seiner sozial schwierigen Herkunft wird er oft zum Sündenbock gemacht.

Ort der Handlung ist die fiktive Bergstadt South Park in Colorado, die, ähnlich wie der Handlungsort Springfield bei den Simpsons, als „global village“ fungiert, was bedeutet, dass sämtliche Ausprägungen der westlichen Welt in der eigentlichen Kleinstadt South Park vorkommen. Überhaupt wird auf die reale Welt viel Bezug genommen, etwa was aktuelle politische Ereignisse betrifft, wobei verschiedenste Politiker animiert oder mit realem Foto dargestellt werden. Es treten ebenfalls regelmäßig Prominente auf, die bei kritischer bzw. despektierlicher Darstellungsweise von Parker und Stone selbst synchronisiert werden, bei wohlwollender Darstellung meistens von den Stars selbst gesprochen werden.

Die zwölfte Staffel ging in Amerika im März 2008 „on air“, der Vertrag der Serie läuft bis 2011, was bedeutet, dass es mindestens 15 Staffeln geben wird.

1.2 Erkenntnisziel und Methode

Wenn man eine Fernsehserie analysiert, ist man des Öfteren dem Vorwurf ausgeliefert, nur einen Beitrag zur Populärwissenschaft abzuliefern. Dies ist aber unzutreffend, da man Fernsehserien zwar als Populärkultur begreifen kann, die Auseinandersetzung mit dem Populären aber durchaus als ein hochwissenschaftlicher Prozess zu verstehen ist. Nicht umsonst haben sich Vertreter der Frankfurter Schule bis hin zu postmodernen Theoretikern bereits Gedanken

über populärkulturelle Erzeugnisse gemacht, weshalb der Vorwurf, sich mit einem trivialen Thema zu beschäftigen, nicht aufrecht zu erhalten ist. Dabei stellt sich zunächst die Frage, was das Populäre eigentlich ist und wie man sich auf angemessene Weise wissenschaftlich damit auseinandersetzt. Zunächst muss man sich bewusst machen, dass wir alle von Populärkultur umgeben und auch ein Teil ihrer sind. Sich dem Ganzen zu entziehen, ist in unserer westlichen Gesellschaft kaum möglich. Die Fernsehnutzung und -produktion nimmt dabei innerhalb der Populärkultur einen hohen Stellenwert ein, da über 95 Prozent der Haushalte einen Fernseher besitzen und dieser längst ein Bestandteil unseres Alltagslebens geworden ist. Aber auch in der Forschung hat die Populärkultur die Vorzeichen etwas verändert: manche Medienforscher haben sich als Fans des von ihnen untersuchten Gegenstandes „geoutet“, der Begriff des „fandom“ impliziert einen anderen Zugang zum Untersuchungsgegenstand und bedingt womöglich auch andere Ergebnisse.⁷ Andere machen aus der Abneigung gegenüber dem zu erforschenden Thema keinen Hehl, was aber ebenso zu fragwürdigen Ergebnissen führen kann.

Grundsätzlich stellt sich die Frage wie Minderheiten in „South Park“ abgebildet werden. Warum ist der gesellschaftliche Umgang mit Minderheiten einer der zentralen Handlungsstränge der Serie? Welche Intentionen verfolgen die beiden Serienmacher Parker und Stone? Können populäre Inhalte zu einer gesellschaftlichen Besserstellung von Minderheiten führen?

Um dieses Thema genauer zu beleuchten, werde ich versuchen eine Synthese aus verschiedenen Theorien zu generieren und auch historische Kategorien einführen, an Hand derer man die Serie „South Park“ genauer einordnen kann. Zunächst werde ich versuchen, einen Überblick über das komplexe Gebiet der Cultural Studies zu geben und herauszufinden, welche Felder und Methoden für meine Fragestellung von Nutzen sein könnten.

Um die beiden Themenkomplexe „Fernsehserien“ und „Minderheiten“ miteinander zu verknüpfen, werde ich mich auf theoretischer und praktischer Ebene mit Minderheiten beschäftigen. Dabei werde ich auch bestimmte in der Forschung vorkommende Schemen und Kategorien beleuchten und untersuchen, ob sich die gewonnenen Erkenntnisse auch auf „South Park“ anwenden lassen. Wenn man sich mit Minderheiten und den damit verbundenen theoretischen Ansätzen beschäftigt, stößt man unumgänglich darauf, dass die wenigsten Minderheiten auf Grund natürlicher Merkmale einer bestimmten Kategorie angehören, sondern sie sind durch gewisse machtpolitische Motive konstruiert werden. Eben diese Frage der Macht und ihrer Verteilung ist ein zentrales Motiv in der praktischen Philosophie und Soziologie, weshalb ich

⁷ Vgl. Grossberg, Lawrence: What's Going on? Cultural Studies und Populärkultur. London/Wien 2000, 56.

auch versuchen werde, eine Verknüpfung von Foucaults Machtkonzept und diverser Habermas'scher Studien mit meiner Thematik herzustellen.

Da es sich bei der Fernsehserie „South Park“ um einen massenmedial verbreitenden Prozess handelt, müssen auch Begriffe wie Semiotik und Mediensozialisation etc. an Hand aktueller Kommunikationstheorien beleuchtet werden. Des Weiteren bin ich im Zuge meiner Literaturrecherche des Öfteren auf den Begriff des „Karnevalesken“ gestoßen, von daher werde ich untersuchen, ob dies ein Ansatz ist, die Serie theoretisch einordnen zu können.

Im praktischen Teil meiner Arbeit werde ich versuchen, den Charakter der Serie an Hand der bereits erwähnten Theorien und Kategorien zu bestimmen, dazu werde ich jene ausgewählte Folgen der Serie aus meinem 160 Episoden umfassenden Archiv analysieren, die am besten zu meiner Fragestellung passen. Durch jahrelanges Verfolgen der Serie fielen mir glücklicherweise oft spontane Assoziationen zu verschiedenen in der Theorie vorkommenden Sachverhalten ein, was meine Arbeit naturgemäß erleichterte.

Zu guter Letzt werde ich noch eine Zusammenfassung über die gesammelten Ergebnisse abzuliefern und einen Ausblick über weitere mögliche Fragestellungen der künftigen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Thema bieten.

1.3 Forschungsleitende Fragen

- Wie werden Minderheiten in „South Park“ öffentlich dargestellt?
- In welchen Denktraditionen stehen die in der Serie „South Park“ vermittelten Inhalte?
- Auf welche Weise werden die Inhalte der Serie interpretiert?
- Welche Chancen haben Minderheiten ihre Anliegen in einer Majoritätskultur zu artikulieren?
- Welche Rolle kann eine Fernsehserie wie „South Park“ bei der Herstellung von Öffentlichkeit für Minderheiten spielen?
- Welches Potential hat „South Park“, bestehende Machtstrukturen aufzubrechen?

2. Fernsehanalyse

2.1 Die semiotische Basis

Um Cultural Studies überhaupt betreiben zu können, bedarf es einer Reihe semiotischer Vorkenntnisse, ohne die eine Analyse von Fernsehinhalten unmöglich wäre. Einer der Begründer der heutigen Semiotik ist Ferdinand de Saussure, der den Sprachbegriff der modernen Linguistik entscheidend mitprägte. Zentral dabei ist die Unterscheidung von „langue“ und parole“:⁸ „parole“ meint einen Äußerungsakt, den ein spezifischer Sprecher vollzieht, ein singuläres, individuelles Ereignis, das einem kommunikativen Handeln in einem spezifischen Kontext entspricht. „Lingue“ meint aber die Sprache als Sprachsystem, die im konkreten Sprechakt aber nie verwirklicht wird, sondern nur als Abstraktion vorkommt. Dieses „System von Zeichen“ konstituiert sich durch das sprachliche Handeln aller Mitglieder einer Sprachgemeinschaft. Um also Gesetzmäßigkeiten oder Regelmäßigkeiten herauszufinden, die über systematische Zusammenhänge Aufschluss geben, muss man sich mit der „langue“ beschäftigen, da „parole“ nur eine Anhäufung von Einzelfällen meint. Dabei ist die Sprache im strukturalistischen Paradigma ein lebendiger Prozess, denn „die Sprache ist ein System von bloßen Werten, das von nichts anderem als dem augenblicklichen Zustand seiner Glieder bestimmt wird.“⁹

Abseits von der Sprachtheorie sind auch zeichentheoretische Überlegungen mit einzubeziehen, wenn man Cultural Studies betreiben will. De Saussure unterscheidet dabei zwei Arten von Zeichen: zum einen das „signifié“ (die Vorstellung des Sprechers von einer bestimmten Sache), zum anderen das „signifiant“ (meint das Lautbild oder Wort, das dieser Vorstellung entspricht). De Saussure führt in diesem Zusammenhang das klassische Beispiel des Baumes an:¹⁰ jedes Mitglied einer Sprachgemeinschaft hat eine spezifische Vorstellung von einem Baum, die mit den sprachlichen Zeichen ‚Baum‘ gleichgesetzt wird. Die sprachlichen Zeichen und die Sache selbst sind dabei aber nicht identisch, so können zwei Menschen etwas völlig unterschiedliches unter dem Wort ‚Baum‘ verstehen, was für den einen schon ein Baum ist, kann für den anderen ein Gebüsch oder Gestrüpp sein. Es gibt eben keinen Archetypus eines Baumes. Daher meint de Saussure, dass die Beziehung zwischen den Zeichen und der Sache selbst keine natürliche ist. Die Lautfolge ‚Baum‘ leitet sich nicht aus der Eigenschaft des Baumes oder einer damit verbundenen Vorstellung ab, die Beziehungsrelation ist daher

⁸ Vgl. Hepp, Andreas: Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden 1999, 25-26.

⁹ Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967 zit. n. Hepp, 1999: 26.

¹⁰ Ebd. 27.

arbiträr, also nicht motiviert. Die Bezeichnungen sind aber auch nicht willkürlich, sondern werden vom Sprecher in seiner Sozialisation an Hand bestimmter Regeln gelernt. Die Regeln werden dabei so verinnerlicht, dass die dem Sprecher als natürlich erscheinen. Eben diese Arbitrarität ist ein wichtiges Merkmal von Cultural Studies, da auch hier erlernte Zeichen ausgelegt werden, die je nach kultureller Sozialisation unterschiedlich sein können. Das bedeutet, dass bestimmte Symbole, Wörter und Zeichen je nach Herkunft und kulturellem Umfeld unterschiedlich ausgelegt werden (können). Gerade bei einer global ausgestrahlten Fernsehserie wie „South Park“ gilt es zu beachten und hervorzuheben, welche Zeichen international verständlich sind und welche hervorgehoben und in einem lokalen Umfeld erklärt werden müssen, damit es nicht zu Missverständnissen kommt.

Zeichen lassen sich untereinander in drei Gruppen unterteilen, nämlich in Index, Ikon und Symbol.¹¹ Index bedeutet, dass ein direkter kausaler Zusammenhang zwischen dem Zeichen und der Wirkung besteht, wie beispielsweise das Erröten des Gesichtes in einer peinlichen Situation. Diese Zeichen erscheinen zwar natürlich, haben aber keinen Urheber und keinen Adressaten. Sie haben auch keine fixe zugewiesene Bedeutung, da sie je nach Beobachter unterschiedlich interpretiert werden können, so wird ein Arzt Flecken im Gesicht etwa anders deuten als ein Laie. Ikonen werden dazu benutzt, um den Adressaten in einer bestimmten Weise zu beeinflussen, wie beispielsweise bei Verkehrs- oder Verbotsschildern. Hier soll durch das ikonische Zeichen beim Adressaten die richtige Assoziation hervorgerufen werden, der die gewünschte Reaktion folgen soll. Oft weisen Ikonen Ähnlichkeiten zu dem wirklichen Gegenstand auf, diese sind oft aber nur sehr rudimentär oder teilweise auch gar nicht vorhanden. So weist etwa die Ikone eines Rollstuhls nur sehr wenig Ähnlichkeit mit dem realen Rollstuhl auf, hier muss beim Adressaten erst eine große Abstraktionsleistung erfolgen. Auch hier gibt es kulturelle Differenzen, etwa was gewisse stereotype Darstellungsweisen betrifft, die erlernt werden müssen, damit die Bedeutungsvermittlung zustande kommt.

Symbole sind die dritte Art von Zeichen, die auf die Weise decodiert werden, dass beim Adressaten an Hand gebräuchlicher Konventionen Schlüsse gezogen werden. Jeder Sprecher beherrscht mehr oder weniger die Gebrauchsregeln, die auf einem kulturell vermittelten Regelwissen basieren.

¹¹ Vgl. de Saussure, 1967: 28.

Eine ähnliche Dreiteilung nimmt auch Michel Foucault vor:¹²

- a) Ursprung der Verbindung: Zeichen können natürlich sein oder auf Übereinkunft beruhen.
- b) Typ der Verbindung: das Zeichen gehört zur Gesamtheit, die es bezeichnet, kann aber auch davon getrennt sein.
- c) Gewissheit der Verbindung: ein konstantes Zeichen, an Hand dessen man sich seiner Zuverlässigkeit sicher sein, das aber nicht zwangsläufig zutreffend ist.

Auch hier setzt keine dieser Verbindungsformen notwendigerweise eine Ähnlichkeit voraus. Die Wirkungen entsprechen zwar manchmal der Ursache, sind aber nicht als analog anzusehen. Dabei gilt es die Entwicklung zu berücksichtigen, die auf dem Gebiet der Zeichentheorie geschehen ist. Im 16. Jahrhundert etwa galten Zeichen noch als Möglichkeit, der wahren Bedeutung der Dinge und der Natur auf den Grund zu kommen. Zeichen wurden hier ausschließlich als Botschaften Gottes angesehen, die es zu entschlüsseln galt, um den göttlichen Willen zu verstehen. Im 17. Jahrhundert fand schließlich der Bruch mit der *divinatio* statt und Zeichen wurden in bestimmte und wahrscheinliche unterteilt.

Ebenfalls zu beachten gilt es, dass (sprachliche) Zeichen „nicht isoliert auftreten, sondern innerhalb von Texten, die wiederum in Diskursen lokalisiert sind.“¹³ Unter einem Diskurs versteht man einen in sich strukturierten, komplexen thematischen Zusammenhang, der in der gesellschaftlichen Praxis lokalisiert ist.¹⁴ Nach Foucault konstituieren sich Diskurse aus einer Vielzahl von Aussagen, die ein Bedeutungsnetz bilden. Diskurse sind dabei immer mit Macht verbunden, nämlich in der Weise, durch Macht Wissen zu produzieren und zu verbreiten. Bedeutungen sind daher nicht festgeschrieben, sondern bilden sich in einem diskursiven Prozess in einer gesellschaftlichen durch Auseinandersetzungen geprägten Interaktion ständig neu.

Ein Film oder eine Serie vermitteln Sinn und Bedeutung auf zwei Sprachebenen:¹⁵

- a) Denotation: wird auch Objektsprache genannt und meint die „Art des Verstehens von Zeichen, indem Bezeichnetes (Signifikat) vom Bezeichnenden (Signifikant) losgelöst oder in den Rahmen eines Bedeutungskontextes eingeordnet wird.“

¹² Vgl. Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt am Main 1974, 92.

¹³ Hepp, 1999: 30.

¹⁴ Ebd. 30.

¹⁵ Vgl. Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972 zit. n. Bauer, Thomas A.: Medienpädagogik: Einführung und Grundlegung. Wien/Graz 1980, 331.

- b) Konnotation: gehört zur Metasprache; Zeichen werden hier mit Hilfe von soziokulturell institutionalisierten Urteilen, Definitionen, Gefühlen, situativen Ideologien und rhetorischen Strategien entschlüsselt.

Konventionen sind, da sie auf kulturellem Weg vermittelt werden, ebenfalls arbiträr. Ihr sekundärer Charakter kann dabei die Grundbedeutung überlagern und außerhalb des Kontextes stehen. Aber auch dieser sekundäre Charakter kann, da er diskursiv strukturiert ist, als kulturelles Phänomen interpretiert werden.

Ein weiteres Phänomen, das ähnlich wie die Konnotation auf der sekundären Ebene agiert, ist der Mythos. Hier wird ein bereits „bedeutungstragendes Zeichen selbst wieder zum Signifikanten und damit zu einer Komponente eines sekundären Zeichens.“¹⁶ So werden Widersprüche und Ungerechtigkeiten, die in der realen Welt nicht aufgelöst werden können, auf diese Weise dargestellt. Mythen oder auch Mythologien stellen häufig binäre Oppositionen, also Gegensatzpaare dar, die eigentlich miteinander unvereinbar sind. Gerade die Darstellung dieser Gegensatzpaare bietet einer Animationsserie wie „South Park“ zahlreiche Möglichkeiten. Hier werden oft bizarre Gegensätze in einer Person oder Handlung vereint, die mit den Stereotypen in unserer Gesellschaft spielt und ihr so einen Spiegel vorhalten will. Sowohl Witze als auch Metaphern leben von dieser Polysemie, also der Mehrdeutigkeit, die Texte und Zeichen haben können. Dieser Zustand überschneidet sich größtenteils mit der Heteroglossie: darunter versteht man Texte, die mehr als nur eine Position vertreten, wo also mehrere Parteien zu Wort kommen und unkommentiert stehen gelassen werden. Auch dies ist ein wichtiges Element innerhalb von „South Park“, bei vielen moralischen bzw. ideologischen Themen wird nicht eindeutig Position bezogen, sondern dem Zuschauer wird, indem er in den diskursiven Prozess miteinbezogen wird, die Möglichkeit gegeben, sich durch das Vergleichen der verschiedenen dargebotenen Standpunkte eine eigene Meinung zu bilden.

Ein weiteres Stilmittel ist der Exzess, der sich in zwei Formen unterteilen lässt: den übertreibenden und den semiotischen Exzess.¹⁷ Ersterer ist eine übertriebene Darstellung, in die aktuelle Stimmungen mit einfließen. Diese oft sehr populistische Darstellung entbehrt oft nicht einer gewissen Subversivität. Der semiotische Exzess hingegen meint einen Text der mit zu viel Inhalt überfrachtet ist, so dass es ein sehr breites Bedeutungspotential gibt, das mehrere Bedeutungsebenen umfasst. In diesem Falle spricht man von einer Polysemie durch Übercodierung. Dieses Themengebiet wird oft auch unter dem Kapitel der Repräsentation behan-

¹⁶ Hepp, 1999: 32.

¹⁷ Ebd. 35.

delt, welches beispielsweise bei Stuart Hall ein zentraler Begriff ist.¹⁸ Darunter versteht man einen Prozess, in dem sich Mitglieder einer Kultur über sprachliche und andere Zeichensysteme selbst reproduzieren, aber auch von anderen reproduziert und repräsentiert werden. Entsprechend sind auch Stereotype und Alltagsmythen ein Teil der Repräsentation, es ist keine bloße Widerspiegelung der sozialen Realität, sondern ein komplexer Prozess, der Teil der soziokulturellen Konstruktion von Wirklichkeit ist.

3. Cultural Studies

Cultural Studies sind ein weites Feld inter- bzw. transdisziplinärer Methoden, das sich Forschungsansätze der Soziologie, Philosophie, Filmtheorie, Literaturtheorie und Kulturanthropologie angeeignet hat, mit der Zielsetzung, Phänomene der Gesellschaft näher zu beleuchten. Wo Cultural Studies genau ihren Anfang haben, kann nicht beantwortet werden, denn wie Stuart Hall meinte: „In intellectual matters absolute beginnings are exceedingly rare.“¹⁹ Cultural Studies können auf zweierlei Weise verstanden werden: entweder wissenschaftsgeschichtlich, d.h. unter Miteinbeziehung sämtlicher kulturtheoretischer Ansätze des angloamerikanischen Raums, also den frühen Texten von Raymond Williams, Richards Hoggarts und Edward Palmer Thompson, oder als Schule (BCCCS oder CCCS)²⁰, von der eine eigene Art der Forschungspraxis ausgeht.²¹

Das erste Forschungszentrum für Cultural Studies wurde 1964 an der Universität von Birmingham gegründet, der primäre Fokus lag auf der Erforschung zeitgenössischer kultureller und gesellschaftlicher Phänomene: also inwiefern kulturelle Formen, Praktiken und Institutionen mit der Gesellschaft und ihrem Wandel verbunden waren.²² Dabei lag das Hauptaugenmerk auf der populären Kultur, die nach Meinung der Forscher die realen Lebensumstände und vorkommenden Ideologien besser widerspiegelte als die vermeintliche Hochkultur. Ein wichtiger Einfluss für Cultural Studies waren mit Sicherheit die von Richard Hoggart durchgeführten Studien „The Uses of Literacy“, in denen er Mitte der 1950er Jahre die sich verändernden kulturellen Gegebenheiten der Arbeiterklasse erforschte und versuchte, den herabblas-

¹⁸ Vgl. Hall, Stuart: The Work of Representation. In: Hall, Stuart (Hrsg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997, 61.

¹⁹ Hall, Stuart: Cultural Studies and the Centre: some problematics and problems. In: Hall, Stuart/Hobson, Dorothy/Lowe, Andrew/Willis, Paul (Hrsg.): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London 1980, 16.

²⁰ (Birmingham) Centre for Contemporary Cultural Studies.

²¹ Vgl. Hepp, 1999: 15.

²² Vgl. Hall, 1980: 7.

senden Elitismus gegenüber der Arbeiterklasse und ihren kulturellen Leistungen zu überwinden.²³ Williams Text „Culture and Society“ unternahm den Versuch, die historische Entwicklung des Kulturbegriffs herauszuarbeiten und dabei die oft reaktionäre Betrachtungsweise offen zu legen.²⁴

Das „Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies“ (BCCCS) sollte jene Forschungsansätze aufgreifen und weiterentwickeln, zunächst unter Hoggart, der schließlich von Stuart Hall 1968 als Leiter abgelöst wurde. Cultural Studies sind aber kein einheitliches, geschlossenes Forschungsgebiet, es steht mehr oder weniger Ansätzen aus anderen Richtungen offen, und inzwischen haben sich die Forschungsprioritäten auch schon einige Male geändert. Es ist schwierig zu sagen, wo Cultural Studies anfangen und aufhören, sie sind vielmehr als offener Prozess zu verstehen, der sich je nach Erkenntnisziel methodisch anpasst. Im Gegensatz zur stark mit quantitativen Methoden agierenden Soziologie arbeiten Cultural Studies mit einem Methodenmix, der sowohl quantitative als auch qualitative Aspekte miteinschließt. In diesem Zusammenhang meint Lawrence Grossberg etwa: „Cultural Studies besteht immer und ausschließlich in kontextuell spezifischen theoretischen und institutionellen Formationen. Solche Formationen sind immer eine Reaktion auf ein bestimmtes politisches Projekt, das auf den verfügbaren theoretischen und historischen Ressourcen beruht.“²⁵ Daher spricht man auch in Zusammenhang mit Cultural Studies auch von einem radikalen Kontextualismus, der besagt, dass kein kulturelles Produkt und keine kulturelle Praxis außerhalb des kontextuellen Zusammenhangs begreifbar ist.²⁶

Deswegen kam es in den 1950er Jahren auch zum Bruch, denn der Soziologie wurde vorgeworfen, nur einen eingeschränkten Blick auf die Gesellschaft zu liefern, während es mit dem loseren Gerüst der Cultural Studies möglich war, gesellschaftliche Gegebenheiten und Veränderungen besser beleuchten zu können. In den 1960er Jahren stellte man sich auch grundlegende Fragen zum Verhältnis zwischen Kultur und Sprache, also etwa inwiefern die Sprache, die ja das Medium ist durch das die Kultur vermittelt wird, gleichzeitig den Gesamtprozess verzerrt.²⁷

Während die frühen 1970er Jahre noch stark von Stuart Hall und seinem „encoding/decoding“-Modell und der Arbeit des CCCS geprägt waren, etablierten sich in den späten 70er und frühen 80er Jahren an amerikanischen Universitäten eigenständige Cultural Stu-

²³ Vgl. Hoggart, Richard: *The Uses of Literacy*. London 1957.

²⁴ Vgl. Williams, Raymond: *Culture and Society: 1780-1950*. Harmondsworth 1972 zit. n. Hepp, 1999: 39-40.

²⁵ Grossberg, Lawrence: *Cultural Studies*. Wien 1994 zit. n. Hepp, 1999: 16.

²⁶ Vgl. Hepp, 1999: 17.

²⁷ Vgl. Hall, Stuart: *Culture, the Media and the 'Ideological Effect'*. In: Curran, James/Gurevitch, Michael/Wollacott, Janet (Hrsg.): *Mass Communication and Society*. London 1979, 320.

dies-Forschungsstätten, die sich von ihrem englischen Vorbild emanzipieren wollten. Auch in Großbritannien und Australien entwickelten sich andere Zentren wie die „Open University“, die „Glasgow Media Group“ und das „Australian Journal of Cultural Studies“. Allerdings hatten die meisten der Forscher einen direkten Bezug zum CCCS, waren also direkt oder indirekt in die Studien miteingebunden.²⁸ Hier sind besonders John Fiske, Ien Ang und David Morley zu erwähnen. Morley weist in diesem Zusammenhang auch auf die Gefahren hin, die britischen Modelle und Ergebnisse 1:1 auf die mittlerweile international vorkommenden Cultural Studies-Institutionen und Studien anzuwenden. Cultural Studies sind nämlich kein „fixed body of thought that can be transplanted from one place to another, and which operates in similar ways in diverse national or regional contexts“²⁹, vielmehr gehe es darum, die Methoden dem jeweiligen Kontext anzupassen und auf die regionalen, politischen und kulturellen Unterschiede Rücksicht zu nehmen.

Um aber etwas Ordnung in die von mir verwendeten Ansätze zu bringen, werde ich nun etwas chronologischer vorgehen: die in der Frühzeit der Cultural Studies und Fernsehnutzungsforschung vorherrschende Lehrmeinung war noch stark von der pessimistischen Massengesellschafts-These der Frankfurter Schule geprägt, der marxistisch geprägte Zweig der Forschung behielt diese deterministische Einstellung noch über einen längeren Zeitraum bei. Dieser Forschungsansatz lässt sich durch die deutsche Geschichte, die Machtergreifung der Nationalsozialisten und die im Regime zugewiesene Rolle der Propaganda erklären.³⁰ Die von den Nazis perfekt kontrollierte Medienmaschinerie erschien ihnen als beste Erklärung für den moralischen Verfall der Gesellschaft und die komplette Durchdringung der Ideologie in alle Bereiche. Die Menschen waren dieser Ansicht nach eine „atomisierte Masse“ die den äußeren Einflüssen, wie der politischen Führung, den Massenmedien und der Massenpropaganda, komplett ausgeliefert war. Von daher rührt auch die ablehnende Haltung gegenüber massenmedial verbreiteten Kulturgütern, also u.a. Populärkultur, auch wenn dieser Begriff damals noch nicht üblich war. Das Populäre wurde als eindimensional und determinierend angesehen, nur die sogenannte höhere Kunst hatte das Potential Gesellschaftskritik auszuüben und polysemische Inhalte zu verbreiten.³¹ Neben der sehr deterministischen Ansicht, die das Individuum gar nicht anerkennt, oder nur als unbedeutender Teil einer Masse, vertrat die Frankfurter Schule auch ein sehr simples „Stimulus-Response“-Kommunikationsmodell, in dem jede

²⁸ Vgl. Hepp, 1999: 84.

²⁹ Vgl. Morley, David: *Television, Audiences and Cultural Studies*. London/New York 1992, 2.

³⁰ Ebd. 45.

³¹ Ebd. 45.

Botschaft eine unmittelbare Wirkung hat.³² Die Emigration einiger der wichtigsten Vertreter der Frankfurter Schule, vor oder während des Zweiten Weltkriegs nach Amerika, beeinflusste auch die dort ansässige Forschung, allerdings war die pessimistische These der willenslosen Masse, die durch massenmedial verbreitete Inhalte beliebig manipuliert werden konnte, für die Mehrheit der amerikanischen Forscher nicht akzeptabel. Die oft aus der Soziologie kommenden Wissenschaftler hatten Vorbehalte, die streng deterministische Sicht zu übernehmen, schon alleine deshalb, weil sie vor allem aus der quantitativen Richtung kamen und daher über die Vielzahl möglicher Reaktionen auf einen bestimmten Reiz Bescheid wussten. Die amerikanische Medienforschung ging daher eher positivistisch und quantitativ vor (im Gegensatz zur pessimistischen, qualitativ-philosophisch analysierenden Frankfurter Schule).³³ Man wusste, dass die Medien nicht allmächtig waren, aber welche Wirkung sie hatten, musste erst auf (zumeist) empirische Weise erforscht werden. Genau hier fand die Spaltung zwischen den beiden Richtungen der Medienforschung statt: auf der einen Seite die eher Messageorientierte Forschungsrichtung, die automatisch von einem hierarchisch aufgebauten Informationsmodell mit einer allmächtigen Produzenten- und einer ohnmächtigen Konsumentenseite ausgeht, und einer publikumsorientierten, die besondere Aufmerksamkeit auf die sozialen Umstände der Medienrezeption legte. Diese beiden Strömungen existierten eine Zeit lang nebeneinander, bis die kognitive Dimension Einzug in die Forschung hielt. Die behavioristische Richtung hielt dennoch an ihrem Konzept fest, erweiterte es aber um eine Dimension: man verabschiedete sich von der streng deterministischen Prämisse, Botschaften würden direkt vom Publikum übernommen. Von nun an musste eine gewisse Bereitschaft beim Publikum vorhanden sein, der empfangenen Botschaft auch Taten folgen zu lassen, ähnlich einer Wahlwerbung, die auch nur dann als geglückt gelten kann, wenn die beworbene Partei auch tatsächlich gewählt wird.³⁴ In der publikumsorientierten Forschung bedeutete das kognitive Element auch eine gewisse Relativierung: hier wurden Unterschiede in der Rezeption einer gewissen Publikumsschicht auf die individuellen Bedürfnisse und Nutzen geschoben, also in Richtung des „Uses and Gratifications“-Ansatzes, der sich später daraus entwickeln sollte.

Morley spricht in diesem Zusammenhang von einer Verschiebung vom *normativen* hin zu einem *interpretativen* Paradigma.³⁵ Das normative Paradigma der amerikanischen Massenkommunikationsforschung der Nachkriegsjahre stellte sich zwar gegen den pessimistischen Determinismus der Frankfurter Schule, maß dem Individuum aber nur wenig Entscheidungs-

³² Vgl. Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder: Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien/Köln/Weimar 2002, 195.

³³ Vgl. Morley, 1992: 46.

³⁴ Ebd. 46.

³⁵ Ebd. 47.

möglichkeiten bei, der Fokus lag eindeutig auf der Masse. Inhalt und Wirkung waren direkt miteinander verbunden, darüber war man sich sicher, in welchem Ausmaße sollte aber erst genauer erforscht werden.

Eine Pionierrolle spielte dabei Robert Merton, der in seiner Studie „Mass Persuasion“ die Rolle der Propaganda genauer erforschte.³⁶ Neuartig daran war, dass er die Botschaften nicht nur qualitativ analysierte, sondern auch Fragen stellte wie: welche Botschaften manipulieren und welche nicht? Welche Leute lassen sich beeinflussen und welche nicht? Welche Prozesse spielen dabei eine Rolle? Mertons Fokus lag also gleichermaßen auf der inhaltlichen als auch auf der Rezipientenebene, da bei kleineren Abweichungen, wie kulturellen Unterschieden, die Botschaft eventuell schon nicht mehr ankommen konnte. Interessanterweise vernachlässigte die nachkommende Forschung die inhaltliche Ebene wieder mehr und widmete sich eher der Rezipientenseite: das von Lazarsfeld, Berelson, Gaudet und Katz entwickelte Modell des „Two-step-flow of Communication“ entstand durch die Erkenntnis bei der Erforschung des persönlichen Beeinflussungsprozesses, dass eine „Gruppe von Personen gewissermaßen als Schaltstelle in diesem interpersonalen Kommunikationsfeld“³⁷ fungierte. Diese Gruppe wurde „opinion leaders“ genannt, da sie über eine Meinungsführerschaft in einem gewissen Segment ihrer jeweiligen sozialen Umgebung verfügten (meistens dem politischen). Sie dienten daher oft als Ratgeber in (politischen) Entscheidungssituationen und versuchten teilweise auch, weniger informierte Menschen von ihren Ansichten zu überzeugen. „Opinion leaders“ gaben ebenfalls an, ihre Überzeugungen eher aus den Massenmedien als durch interpersonale Kommunikation erhalten zu haben, von daher „two step“. Vereinfacht dargestellt bedeutet das: Massenmedien → „opinion leaders“ → Rezipient. Das Konzept war zwar in jener Hinsicht fortschrittlich, dass man die Allmächtigkeit der Medien in Frage stellte und feststellte, dass selbst die wirkungsvollste massenmedial verbreitete Botschaft keinen Einfluss auf jene hat, die damit in ihrem jeweiligen sozialen und psychologischen Kontext nichts anfangen können.³⁸ Allerdings räumt sie den „opinion leaders“ eine zu große Bedeutung ein und neben der Problematik der Bestimmung eines solchen ist es schwierig, genaue Faktoren zu benennen an denen man diese, außerhalb einer bestimmten beobachteten Gruppe, mit Sicherheit bestimmen kann. Außerdem besteht eine der größten Schwächen des Modells darin, dass „der Prozess der Transmission bzw. der Diffusion (Übermittlung bzw. Verbreitung) einer Nachricht nicht vom Prozess der Persuasion (Beeinflussung) unterschieden wird. Beide Vorgänge wer-

³⁶ Vgl. Morley, 1992: 47-48.

³⁷ Burkart, 2002: 209.

³⁸ Vgl. Morley, 1992: 49.

den vielmehr gleichgesetzt.“³⁹ Damit war der eigentliche Anspruch, nämlich jener, umfassende Wirkungsangaben über die Medien zu machen, im Grunde gescheitert und ein neueres, unsichereres Kapitel wurde aufgeschlagen, nämlich eines, das die Möglichkeit einer allumfassenden, alles erklärenden Theorie in Frage stellte.

Hier kam das interpretative Paradigma ins Spiel: ein gemeinsames System von Wertvorstellungen wurden nicht mehr als gegeben vorausgesetzt, sondern hinterfragt, Automatismen in Handlungssträngen wurden nicht mehr als gegeben angesehen, sondern wurden an Hand der daran beteiligten Akteure analysiert. Interaktion wurde nun als Prozess der Interpretation und gegenseitigen Vorbildung der in die jeweilige Situation eingebundenen Akteure angesehen.⁴⁰ Speziell innovativ daran war, dass besonderer Wert auf die Rolle von Sprache, Symbolen und die Interpretation der Sinnbildung im kommunikativen Prozess gelegt wurde. Jeder neue Kommunikationsprozess war somit eine neue Produktion von Bedeutung und Wirklichkeit, weshalb es schwierig war, Normen und Maßstäbe zu entwickeln, an denen man sich orientieren konnte. Da man sich primär den Mikroprozessen der Kommunikation widmete, wurden strukturelle Gegebenheiten wie Klasse, politische Situation und institutionelle Machtverhältnisse außen vor gelassen. Genau dieser Faktor war das größte Problem für die modernere Kommunikationsforschung, nämlich die Gegensätze individuelle Bedeutung und gesellschaftlicher Rahmen miteinander zu vereinen bzw. ein angemessenes Modell zu entwickeln, das brauchbare Ergebnisse hervorbrachte.

Die aktive Rolle des Publikums geriet daher mit der Zeit immer mehr in den Forschungsfokus, also weg von der behavioristischen Richtung hin zu einer kognitiven Analyse. Die Erkenntnis, dass das Publikum aktiv die Medieninhalte annehmen oder zurückweisen kann und die Bedeutungen nicht passiv von den Massenmedien aufoktroziert bekommt, führte zur Entwicklung des „Uses and Gratifications“-Modells Anfang der 1970er Jahre.

3.1 Das „Uses and Gratifications“-Modell

Der „Uses and Gratifications Approach“ beruht auf der Annahme, dass sich das aktive Publikum von der Rezeption massenmedial verbreiteter Inhalte eine Art „Belohnung“ (Gratifikation) erwartet.⁴¹ Gratifikationen sind dabei von subjektspezifischer Natur, können aber auch inhaltsunabhängig sein, sodass es durchaus möglich ist, dass sich verschiedene Personen

³⁹ Burkart, 2002, 211.

⁴⁰ Vgl. Morley, 1992: 50.

⁴¹ Vgl. Burkart, 2002: 222.

denselben Inhalt aus unterschiedlichen Gründen ansehen und dabei spezifische Gratifikationen erhalten. Es ist außerdem denkbar, dass Zuschauer ein Programm aus einem ganz anderen Grund ansehen, als dies vom Produzenten intendiert ist. Die Frage lautete daher nicht wie bisher „was die Medien mit den Menschen machen, sondern was die Menschen mit den Medien machen.“⁴² Die Rezeption massenmedial vermittelter Inhalte wird somit „als Bindeglied zwischen den spezifischen Interessen und Orientierungen des Individuums und den Gegebenheiten seiner Umwelt“⁴³ angesehen. Mediennutzung ist somit eine aktive Handlung und zielorientiert. Die Rezipienten sind dabei nicht durch einfache Prädispositionen determiniert, sondern entscheiden sich an Hand spezifischer Faktoren, die der individuellen Bedürfnisbefriedigung dienen. Mediennutzung steht dabei aber in Konkurrenz zu anderen Bedürfnisbefriedigungsmöglichkeiten, das heißt sie stellt nur eine von mehreren Handlungsalternativen dar.

Zwar ist mit dem Aufkommen des „Uses and Gratifications“ Modells eine gewisse Fokusverschiebung in der Forschung aufgetreten, dennoch wurde bereits relativ früh auf die Schwachstellen des Konzepts hingewiesen bzw. gemahnt, den Gratifikationsansatz nicht zum neuen Dogma zu erheben. So wehrte sich Hall schon 1973 gegen die Überschätzung der „openness“ einer Botschaft, die dem Publikum eine unangemessen große Rolle zuweisen würde: „Polysemy must not be confused with pluralism. Connotative codes are not equal among themselves. Any society/culture tends, with varying degrees of closure, to impose its segmentations (...) its classifications of the (...) world upon its members.“⁴⁴ Das bedeutet nicht, dass eine Botschaft nicht auf mehrere Weisen gelesen werden kann, und dass die Bedeutung auf die vom Produzenten intendierte Weise aufgefasst wird, dennoch verfügen die meisten Botschaften über eine innere Struktur, die es nahe legt, dass sie auf eine bestimmte Weise gelesen werden. Das Modell, das dieser Überlegung zu Grunde liegt, ist jenes des „preferred reading“, das von Stuart Hall in dem oft zitierten „encoding/decoding“-Aufsatz zum ersten Mal vorgestellt wurde.

Ein weiterer Umstand, der im „Uses and Gratifications“ oft ausgeklammert wird, ist, dass der Fernsehkonsum oft keine Frage der eigenen Entscheidung, sondern viel mehr eine Frage des Angebots ist. Man kann sich nur jene Sendungen ansehen, die auch tatsächlich angeboten werden und ist in seiner Auswahl sogar noch weiter eingeschränkt, da man sich vor allem jene Programme ansieht, die dem jeweiligen Bildungs- bzw. sozialen Status entsprechen, wo man

⁴² Morley, 1992: 51.

⁴³ Teichert, Will: Bedürfnisstruktur und Mediennutzung. Fragestellung und Problematik des "Uses and Gratifications Approach". In: Rundfunk und Fernsehen, 3-4/1975: 269-283. zit. n. Burkart, 2002: 222.

⁴⁴ Hall, 1980: 134.

also die verwendete Sprache und Zeichen versteht und sich mit den vermittelten Inhalten auch identifizieren kann. Die Frage welche Strategien von der Produzentenseite verfolgt werden, die Zuschauer zum Einschalten einer bestimmten Sendung zu bewegen bzw. die Rolle der Institution Fernsehen in den jeweiligen konkreten Lebensumständen der privaten und öffentlichen Sphäre ist ein Defizit der Gratifikationsforschung, wie Ien Ang in ihrem Buch „Living Room Wars“ anmerkt.⁴⁵ Die fehlende Strukturierung von möglichen Interpretationen auf der Publikumsseite spiegelt nicht die soziale Realität wider, da bewiesen ist, dass Menschen die kulturelle Normen und Werte teilen, mehrheitlich dazu tendieren, eine Botschaft in ähnlicher oder gleicher Weise aufzunehmen.

Ein weiterer Schwachpunkt des „Uses and Gratifications“-Ansatzes ist die unzureichende soziologische Komponente, die auch Morley kritisiert.⁴⁶ So verlässt sich das „Uses and Gratifications“-Modell fast ausschließlich auf psychologische Komponenten wie Gemütszustände, Bedürfnisse und andere Prozesse, die aber nicht die unmittelbare Lebensrealität der jeweiligen Individuen widerspiegeln. Die moderne „Uses and Gratifications“-Forschung versucht daher, wieder etwas mehr an die stark soziologiegeprägte Arbeit der amerikanischen Forschung der Nachkriegsjahre anzuknüpfen und die beiden Begriffe „Bedürfnisse“ und „Publikum“, also die psychologische und die soziologische Ebene, miteinander verbinden. Es stellt sich allerdings die Frage, inwiefern das machbar ist. So meint etwa Woolfson, dass man mit dem „Uses and Gratifications“-Ansatz fundamental brechen müsse, da die psychologistische Herangehensweise und ihr Schwerpunkt auf den individuellen Unterschieden der Interpretation liege.⁴⁷ Daher bedürfe es eines neuen Ansatzes, der unterschiedliche Interpretationen in Zusammenhang mit den sozioökonomischen Strukturen der Gesellschaft bringe, das heißt zu zeigen, wie etwa Mitglieder verschiedener Gruppen und Klassen eine bestimmte Botschaft unterschiedlich interpretieren, also nicht nur auf einer individuellen Ebene, sondern im Kontext ihres gesellschaftlichen und ökonomischen Umfelds. Um dies aber durchzuführen zu können, bedarf es einer sehr umfangreichen Untersuchung der verschiedenen Zuschauergruppen. Man müsste diese wiederum in weitere Subkulturen unterteilen und die innerhalb dieser Subkultur gebräuchlichen Codes und Zeichen verstehen und festhalten. Anschließend müsste man analysieren, welche Botschaft bei der jeweiligen Subkultur in welcher Weise ankommt und daraus Schlüsse auf die gesellschaftliche Relevanz ziehen. Die Planung und Zusammenstellung einer solchen Gruppe bedarf ausgeprägter soziologischer Kenntnisse und würde alleine schon

⁴⁵ Vgl. Ang, Ien: Living Room Wars: Rethinking media audiences for a postmodern world. London/New York 1996, 22.

⁴⁶ Vgl. Morley, 1992: 53.

⁴⁷ Vgl. Woolfson, Charles: The semiotics of workers' speech. Working Papers in Cultural Studies. In: Working Papers in Cultural Studies 1976/9 zit. n. Morley, 1992: 54.

mehrere Monate dauern. Hunderte Einzelgespräche wären zu führen, und es bestünde stets die Gefahr, dass auf Grund falscher oder unzureichender Gruppeneinteilungen das Ergebnis verfälscht oder unbrauchbar würde. Um aber eine möglichst genaue Einschätzung der Publikumsgruppen zu erreichen, müsste man die Personen in ihrer gewohnten Lebenssituation beobachten, was sich jedoch als schwer durchführbar herausstellen würde. Die Situation eines Interviews mit einem Wissenschaftler gehört nämlich nicht zum Alltag der meisten Menschen, weshalb die ungewohnte Situation ebenfalls Einfluss auf das Verhalten und die daraus gezogenen Rückschlüsse nehmen könnte.

Überhaupt stellt sich die Frage, ob man an Hand von Klassifizierungen arbeiten kann, da diese sich andauernd ändern, womit die Vergleichbarkeit der Ergebnisse über einen längeren Zeitraum mehr als zweifelhaft ist. Nehmen wir an, man vergleicht die Ergebnisse der Computerbranche aus den 1980er Jahren mit denen von heute: die Aussagekraft kann nicht sehr hoch sein, da das damalige Arbeitsumfeld nicht mit dem heutigen vergleichbar ist und sich auch die gesellschaftliche Bedeutung völlig verändert hat. Noch weniger aussagekräftig sind Aussagen noch allgemeinerer Natur, wie etwa das Medienverhalten der „Arbeiterklasse“. Dass diese Arbeiterklasse in keiner Weise homogen ist und sich ihre Zusammensetzung auch ständig ändert, wird oft nicht wirklich bedacht. Davon auszugehen, dass die Vertreter der Arbeiterklasse, obwohl sie unterschiedliche soziale Hintergründe und Einstellungen haben, die gleichen Entscheidungen treffen, weil sie unter einer Kategorie subsummiert sind, ist zweifellos naiv.

3.2 Das psychoanalytische Modell

Das psychoanalytische Modell kann man quasi als Gegenbewegung zu der vorherrschenden soziologiegeprägten Strömung auffassen, die sich zu sehr hinter einem kategorischen Gesellschaftsbild versteckte, dabei aber den eigentlichen Text zu sehr aus dem Auge ließ. Es entwickelte sich in den späten 1970er Jahren und entnahm große Anteile aus der filmtheoretischen „Screen-Theorie“, besonders was die Beziehung zwischen Subjekt und Text betrifft. Das psychoanalytische Modell geht dabei in die entgegengesetzte Richtung, es vertieft die Beobachtungen über das Text-Leser Verhältnis, vernachlässigt aber die empirische Komponente, was die Rolle des Kritikers zwar dadurch erhöht, dass er die Deutungshoheit über das zu erforschende Gebiet erlangt, die Ergebnisse aber weniger vergleichbar sind als bei empirischen Studien, da die dort aufgestellten Kategorien weniger vom Kritiker selbst, als vielmehr

von den zu erforschenden sozialen und gesellschaftlichen Umständen abhängen. Medientexte wie Filme, Fernsehserien oder Fernsehsendungen positionieren dabei den Rezipienten so, dass er sich mit einer im Content vorkommenden Position auf einer psychologischen Ebene identifizieren kann, was aber dem umfassenden Anspruch der Cultural Studies zu wenig weit geht.⁴⁸

Obwohl das psychoanalytische Modell eigentlich eine komplexere Erforschung des Text-Leser Verhältnisses zum Ziel hat, gibt es sich oft damit zufrieden, das Verhalten des Publikums mit der Strukturierung des Textes zu erklären.⁴⁹ Dies liegt an dem universalistischen Konzept der Theorie, die das Subjekt, vereinfacht gesagt, zu einem Objekt des Textes macht. Dadurch ergeben sich methodische Schwierigkeiten, unterschiedliche Lesarten und Interpretationen seitens des Publikums zu erklären, ohne die Methode aufzubrechen. Folglich würde die Theorie ihres universalen Anspruches beraubt, die die Text-Leser Beziehung nur als eine weitere Ausprägung ohnehin schon in der Gesellschaft manifestierter Konstellationen unter den Subjekten begreift. Ebenfalls problematisch ist, dass Inhalte an Hand mittlerweile nicht unumstrittener psychoanalytischer Ansätze (Ödipuskomplex, Penisneid, Kastrationsangst, Anale Phase etc.), die zumeist auf Freud zurückgehen, analysiert werden. Doch gerade Freuds Erkenntnisse werden in der heutigen Forschung oft in Frage gestellt, da ihm vorgeworfen wird, zu wenig empirisch vorgegangen zu sein, das heißt, von Einzelfällen in seinem Umfeld auf ein allgemeines Gesetz geschlossen zu haben. Von daher ist nicht gegeben, dass sich Modelle, die auf von Freud aufgestellten Behauptungen fußen, überhaupt empirisch nachweisen lassen.⁵⁰

Dem Subjekt selbst wird nur eine untergeordnete Rolle eingeräumt, da es erst durch bestimmte psychoanalytische Prozesse konstituiert wird. Steve Neale bezeichnet diesen Zustand als „abstrakte Text-Subjekt Beziehung“, da das Subjekt hier nicht als von vorne herein in einem spezifischen Lebenskontext herausgebildet gilt.⁵¹ Das Subjekt wird immer nur in Zusammenhang mit einem Text gesehen, eben jenem, der gerade Gegenstand der Betrachtung ist. Dadurch wird das Subjekt nur ein Objekt eines psychoanalytischen Prozesses, der dem Subjekt keine Entscheidungsfreiheit lässt, da es sonst auch gegen die psychoanalytische Theorie handeln und diese damit zum Einsturz bringen könnte.

⁴⁸ Vgl. Hepp, 1999: 111.

⁴⁹ Vgl. Morley, David: Changing paradigms in audience studies. In: Seiter, Ellen/Borchers, Hans/Kreutzner Gabriele/Warh Eva-Maria (Hrsg.): Remote Control. Television, Audiences & Cultural Power. New York/London 1994, 19.

⁵⁰ Vgl. Morley, 1992: 59-60.

⁵¹ Vgl. Neale, Steve: Propaganda. In: Screen 1977/18 zit. n. Morley, 1992: 60.

Die Brauchbarkeit solcher universalistischer Theorien wird in der Forschung häufig hinterfragt. So meint etwa Hall, dass der psychoanalytische Ansatz ohne weitere Vertiefung und Spezifizierung „trans-historisch und daher essentialistisch“⁵² ist. Es ist überhaupt fraglich, ob eine universalistische Theorie, die alle Reaktionen beim Leser als Ergebnis spezifischer psychischer Mechanismen ansieht, die geeignete Form für eine Fernsehanalyse ist, da eine Erweiterung nur schwer möglich ist, weil sonst die Aussagekraft beliebig würde und der universale Anspruch verloren ginge.

Ein Versuch in jene Richtung wurde von Pêcheux durchgeführt, der die Filmtheorie mit dem Konzept des Interdiskurses verband.⁵³ Das stand im Gegensatz zur psychoanalytischen Filmtheorie, in der es zu keinen unvorhergesehenen Ergebnissen im Diskurs kommen kann, da die jeweilige Einstellungen schon im Vorhinein psychoanalytisch determiniert sind. Bei Pêcheux findet aber eine Kreuzung zwischen den Subjekten und den jeweiligen diskursiven Positionen statt, und zwar in Form der Interpellation. Interpellation wird hier im Althusser-schen Sinn als ideologischer Diskurs, in dem die verschiedenen ideologischen Einstellungen des Subjekts und des Textes aufeinandertreffen, verstanden, aber mit keinem von vorn her feststehenden Ausgang. Er argumentiert in diesem Zusammenhang gegen die „Überdetermination“ des Lesevorgangs, da dabei das Ergebnis schon vorher feststehe und beim eigentlichen Vorgang des Lesens gar kein anderes Ergebnis zustande kommen könne. Hier liegt die größte Schwäche des psychoanalytischen Ansatzes: den Individuen wird die eigene Lebensgeschichte mit all den damit verbundenen Erfahrungen entrissen, und sie werden rein über den vorliegenden Text identifiziert, der ihnen keinen Raum für eigenständige, widersprüchliche Interpretationen lässt. Diesen garantierten Effekt kann es, wenn Individuen und Texte in einem polysemischen Diskurs aufeinander treffen, aber nicht geben.

3.3 Das „encoding/decoding“-Modell

Das „encoding/decoding“-Modell wurde von Stuart Hall als Reaktion auf das „Stimulus-Response“-Modell und den „Uses and Gratifications“-Ansatz entwickelt. Ersteres war laut Hall zu behavioristisch und vereinfachend, es wollte eine direkte Wirkung der Medieninhalte suggerieren. Ein solches Konzept verkennt aber, „dass die Aneignung medialer Texte seitens

⁵² Hall, Stuart/Jefferson, Tony: Resistance through Rituals. London 1978 zit. n. Morley, 1992: 60 (Übersetzung).

⁵³ Vgl. Pêcheux, Michel: Language, Semantics and Ideology. London 1982 zit. n. Morley, 1992: 61.

von Rezipienten ein komplexer soziokulturell lokalisierter Vorgang ist, dem behavioristische Konzepte nicht gerecht werden können.⁵⁴

Zwar stellte „Uses and Gratifications“ eine Weiterentwicklung in der effektbezogenen Forschung dar, und zwar in der Form, dass es „die Frage nach einer unterschiedlichen Interpretation aufwirft.“⁵⁵ Allerdings ist dieser Ansatz insofern limitiert, als seine Perspektive individualistisch ist, weil die unterschiedlichen Ergebnisse der Interpretation der Rezipienten den jeweiligen individuellen Unterschieden in der Psychologie und Persönlichkeit zugeschrieben werden. Dies ist von soziologischer und kulturkritischer Perspektive natürlich unzureichend, da man hierbei nicht von Einzelfällen auf größere Strukturen schließen kann. Produktionszusammenhänge und soziokulturelle Situierung des Rezipienten bleiben dabei aber auf der Strecke.⁵⁶ Deshalb nahm man sich im CCCS dieser Thematik an und versuchte, eine allgemeinere, einheitliche Theorie zu formulieren, die sich auf die Fortschritte in anderen Bereichen der Cultural Studies und der Kommunikationswissenschaft bezog. Es stützte sich dabei auf kritische Weise auf semiologische Ansätze, um nachzuvollziehen, wie Kommunikation funktioniert.⁵⁷ Grundsätzlich ist das „encoding/decoding“-Modell eine Weiterentwicklung des recht linearen Kommunikationsmodells Sender-Botschaft-Empfänger, das in der jüngeren Forschung auf Grund des Ausklammerns von strukturierten komplexen Beziehungen, die mit dem Akt des Kommunizierens verbunden sind, des Öfteren kritisiert wurde. Um eben diese komplexen Strukturen, die bei der Produktion, Weiterleitung, Konsumation und Reproduktion miteingebunden sind, wurde das bisherige Kommunikationsmodell erweitert, was eine viel tiefgreifendere Sichtweise von Kommunikation mit sich brachte.⁵⁸ Bedeutungen werden hier durch ein Hilfsmittel, in diesem Fall die menschliche Sprache, durch die Vermittlung von Codes in Form einer diskursiven Syntaxkette verbreitet. Hier kommt es schließlich erstmals zu einem diskursivem Austausch zwischen Produzent und Rezipient, wobei es die sozialen Gegebenheiten, die Organisation von Medienapparaten und den konkreten Umgang der Menschen mit dem Gebotenen in ihrer konkreten Lebensrealität mit einzubeziehen gilt. Der Diskurs muss dabei übersetzt und transformiert werden und sich den sozialen Praktiken des Publikums anpassen, damit der Bedeutungsaustausch zustande kommen kann. Falls dieser nicht zustande kommt, kann man auch nicht von „Konsumation“ sprechen, so Hall.⁵⁹ Wenn keine Bedeutung vermittelt wird, hat der gesamte Kommunikationsprozess keine Auswirkung. Hall

⁵⁴ Hepp, 1999: 110.

⁵⁵ Morley, 1994: 17.

⁵⁶ Vgl. Hepp, 1999: 111.

⁵⁷ Vgl. Morley, 1994: 17.

⁵⁸ Vgl. Hall, 1980: 128.

⁵⁹ Ebd. 128.

hebt dabei aber die privilegierte Position des diskursiven Charakters der „message“ im kommunikativen Prozess hervor, wobei die Prozesse des „encoding“ bzw. „decoding“ zwar im Vergleich zum gesamten kommunikativen Prozess relativ autonom geschehen, aber einen determinierenden Charakter haben.

Zusammengefasst sieht er den Kommunikationsprozess der Fernsehproduktion folgendermaßen: der institutionellen Ebene, also den Rundfunksendern, die über spezifische Praxen und Netzwerke in der Produktion, d.h. eine technische und organisatorische Infrastruktur verfügen, wird der Auftrag gegeben, ein Programm zu produzieren. Produktion konstruiert also, in einem Marxschen Sinne, Bedeutungen, wobei auch die Produktionsseite einen diskursiven Charakter hat, da auch hier Erfahrungen, Ideen, technisches know-how, verschiedene Unternehmensphilosophien, Erwartungshaltungen etc. in die Produktion mit einfließen. Fernsehen ist also kein abgeschottetes System, sondern gegenüber Themen und Ereignissen aus dem gesellschaftlichen und sozialen Leben offen und verarbeitet diese diskursiven Formationen des soziokulturellen und politischen Rahmens in ihren Programmen. Dem Publikum wird somit eine wichtigere Position als in anderen Modellen eingeräumt, da es gewissermaßen selbst zum Mitproduzenten von Inhalten wird, gleichzeitig aber dessen Empfänger bleibt.⁶⁰ Der Augenblick des Fernsehkonsums wird gleichzeitig ein Moment des Produktionsprozesses. Das war eine völlig neue Sichtweise in der Medienforschung und sollte weitgehende Auswirkungen auf die kommende Forschung haben. In der „Uses and Gratifications“-Richtung etwa hatte das Publikum zwar durch seine selektive Bedürfnisbefriedigung ebenfalls eine aktive Rolle eingenommen, wurde aber nicht als Teil des Produktionsprozesses angesehen. Allerdings blieb Hall dabei realistisch, in dem er dem Produktionsteil eine dominantere Rolle zuschrieb, weil erst durch den Produktionsvorgang die primäre Botschaft entsteht. Produktion und Rezeption waren also nicht gleichbedeutend (im wörtlichen Sinne, als auch in ihrer Wichtigkeit), aber miteinander untrennbar verbunden.

Die institutionelle Seite muss sich dabei aber derselben diskursiven Regeln der Sprache bedienen, wie die jener, die sie bedient, damit ein gelungener Kommunikationsprozess zustande kommen kann. Bevor eine Botschaft eine Auswirkung haben kann, muss sie in einem diskursiven Prozess auf die richtige Weise decodiert werden. Erst diese decodierten Bedeutungen haben dann letztlich reale Auswirkungen auf das Subjekt und lösen dabei Emotionen aus: sie unterhalten, regen zum Nachdenken an, provozieren, informieren oder beeinflussen auf eine komplexe kognitive Weise. „In a ‚determinate‘ moment the structure employs a code and yields a ‚message‘: at another determinate moment the ‚message‘, via its decodings, is-

⁶⁰ Vgl. Hall, 1980: 130.

sues into the structure of social practices.“⁶¹ Dabei soll aber nicht auf die behavioristische Tradition der früheren Ansätze zurückgegriffen werden, sondern die Verstehensprozesse werden mit den sozialen und ökonomischen Strukturen mit eingebunden um festzustellen, wie letztlich eine gelungene Rezeption stattfinden kann.

Beim Kommunikationsakt kann es aber auch zu Störungen oder Missverständnissen kommen, was Hall mit dem Begriff „lack of equivalence“⁶² erklärt. Diese werden durch unterschiedliche Codes auf der Produzenten- und Rezipientenseite verursacht, die aus strukturellen Unterschieden bei Sender und Zuschauern entstehen. Es bedarf nur kleiner Details, dass die Botschaft auf unterschiedliche Weise decodiert wird und deshalb verzerrt, also anders als von Produzentenseite intendiert, ankommt. Der Akt pendelt also zwischen den Polen „relative Autonomie“ und „Determiniertheit“. Realität besteht zwar unabhängig von Sprache, es bedarf aber dieses Hilfsmittels, das sich gewisser Codes bedient, um die Realität auch vermitteln zu können. Das Wissen wird so über einen diskursiven Vorgang übertragen, ohne den die Realität gar nicht erfahrbar wäre. Dabei gilt es, kulturelle Unterschiede zu berücksichtigen, denn viele Codes werden bereits so früh in der Kindheit erlernt, dass wir sie gar nicht mehr als solche wahrnehmen, sondern sie als Naturzustand betrachten. Dies kann aber zu unterschiedlichen Rezeptionen, je nach Kulturkreis oder sozialem Umfeld, führen.

Es gilt ebenfalls zu beachten, sprachliche und ikonische Zeichen nicht gleichzusetzen, denn auch visuelle Codes wie Photographien oder Videobilder sind von der Realität abstrahiert, in dem sie die Realität vereinfacht darstellen. Dies ist bei animierten Fernsehserien wie „South Park“ in noch abstrakterer Form der Fall, da der minimalistische Darstellungsstil der Serie eine noch größere Abstrahierungsleistung verlangt. Diese funktioniert aber schon im frühesten Kindesalter, weshalb auch Kleinkinder keine Probleme haben, einen Kreis mit zwei Punkten und einem Strich darunter als Gesicht zu erkennen. Sprache jedoch ist von komplett abstraktem Charakter. Ohne erlernte zugewiesene Bedeutung ist jedes Wort beliebig austauschbar, es hat keine feste Bedeutung an sich.

Hall bricht ebenfalls mit der in der Sprachtheorie gebräuchlichen Unterscheidung zwischen Bedeutung und Assoziation: in einem komplexen Kommunikationsmodell ist dieses Unterscheiden jedoch wenig zielführend, da Zeichen zwar die Realität abbilden können (Bedeutung), aber zusätzliche Assoziationen nicht auszuschließen und oft sogar gewollt sind. Von daher kann es vorkommen, dass Botschaften auch bewusst mehrdeutig verbreitet werden, die denotative ideologische Aussage von anderen assoziativen Bedeutungen sozusagen untermi-

⁶¹ Hall, 1980: 130.

⁶² Ebd. 131.

niert wird, was Hall als „fluidity of meaning“ bezeichnet.⁶³ Allerdings sind die möglichen Bedeutungen nicht pluralistisch zu verstehen: die konnotativen Elemente sind zwar polysemisch, aber untereinander nicht gleichwertig. In jeder Gesellschaft oder Kultur gibt es eine dominante kulturelle Ordnung, die durch soziale, kulturelle und politische Strukturen erzeugt wird. Diese kulturelle Ordnung schlägt sich dann in hierarchischer Form nieder und zwar in Form des „dominant“ oder „preferred reading“. „Dominant“ ist aber nicht mit einer determinierten Position gleichzusetzen, weil es auch möglich ist, die Botschaft auf andere Weise zu decodieren, dennoch existieren „preferred reading“-Muster, die eine institutionelle/politische/ideologische Ordnung aufgedruckt haben und dadurch selbst institutionalisiert worden sind. „Preferred readings“ stützen sich auf die gesellschaftliche Rangordnung und alle damit verbundenen Praktiken und Schlussfolgerungen: das Durchschauen alltäglicher sozialer Strukturen, die Rangfolge der Machtverhältnisse, das Wissen um die Grenzen des Erlaubten und die mit Überschreitung derselben verbundenen Sanktionen. Ein weiterer Vorteil dieses Modells ist, dass es Interpretationen wieder mehr Bedeutung zumisst, im Gegensatz zu den früheren recht eindimensionalen behavioristischen Modellen. Es lässt dem Subjekt einen größeren Raum der Handlungsfreiheit und legt auf die individuelle subjektive Interpretation Wert.

Die Produzentenseite unternimmt dabei große Anstrengungen, um mögliche Missverständnisse auszuräumen und die Effektivität zu maximieren. Die selektive Rezeption soll dadurch minimiert werden, der gesamte Kommunikationsakt soll möglichst transparent und störungsfrei ablaufen. Obwohl man den bevorzugten Decodierungsvorgang zwar benennen aber nicht garantieren kann, sind die selektiven Interpretationen nicht so offen, wie man auf den ersten Blick meinen mag. Auch hierfür gelten strukturelle Regeln und Parameter, innerhalb derer der Decodierungsvorgang stattfindet. Diese Wechselwirkung zwischen codieren und decodieren muss in der einen oder anderen Form Bestand haben, sonst könnte man ja gar nicht von einem erfolgreichen wechselseitigen Kommunikationsvorgang sprechen. Es gibt also keine Garantien, von einem willkürlichen Akt kann man aber ebenso wenig sprechen. Um die Decodierung des diskursiven Vorgangs Fernsehen dennoch graduell einteilen zu können, unterscheidet Hall zwischen drei Positionen, die einen besseren Aufschluss über mögliche Missverständnisse im Kommunikationsakt geben:⁶⁴

⁶³ Vgl. Hall, 1980: 133.

⁶⁴ Ebd. 136-138.

3.3.1 Die dominant-hegemoniale Position oder favorisierte Lesart

Der Rezipient decodiert die intendierte Bedeutung eines bestimmten Programms genau in jener Weise, wie sie codiert worden ist. Das heißt der Zuschauer interpretiert an Hand eines dominanten Codes. Dadurch wäre dies der idealtypischer Fall eines komplett transparenten, nachvollziehbaren Kommunikationsvorgangs. Die Definitionsmacht kommt dabei den Machthabenden, also den Medienkonzernen mit all ihren politischen Verflechtungen zu, die über den dominanten Code quasi „die Regeln der Debatte aufstellen“.⁶⁵ Eine Parallele zum „Agenda Setting“ ist somit kaum übersehbar.

Dieser dominante Code ist mit einem professionellen Code verbunden, der von der Produzentenseite in untergeordneter Weise eingeflochten wird. Dieser professionelle Code, der technische und inhaltliche Details wie Bildqualität, Nachrichtenwerte, Qualitätskriterien, Professionalismus etc. enthält, ist von dem dominanten Code relativ unabhängig, operiert aber innerhalb der Hegemonie desselben. Wenn beispielsweise gewisse gesellschaftliche oder politische Themen auf eine bestimmte Weise dargestellt werden und die Botschaft durch den dominanten Code konstituiert wird, ist der professionelle Code ebenfalls von Bedeutung, also welches Format verwendet wird, welches Personal für die Präsentation ausgewählt wird, welche Bilder gezeigt werden etc. Die Wechselbeziehung von dominanten und professionellen Codes ist aber sehr komplex und nicht bis ins letzte Detail aufschlüsselbar, weshalb es auch oft zu Missverständnissen kommt. Ideologische Positionen können aber über beide Ebenen vermittelt werden.

3.3.2 Die ausgehandelte Position bzw. Lesart

Die Decodierung eines ausgehandelten (negotiated) Codes enthält adaptive und oppositionelle Elemente. Es wird dabei die hegemonische Position des dominanten Codes anerkannt, um auf abstrakte situationsbezogene Weise seine eigene Interpretation durchzuführen, innerhalb der Schwachstellen des dominanten Bedeutungssystems. Man kann dadurch auf kleinere Details eingehen, die nicht unbedingt mit dem Gesamtbild zusammenhängen müssen. Dabei passt sich der ausgehandelte Code der situationsbedingten Logik an und kann auch widersprüchliche Interpretationen generieren.

⁶⁵ Hepp, 1999: 115.

3.3.3 Die oppositionelle Lesart oder Interpretation

Dabei handelt es sich um eine Mischung aus adaptiven und oppositionellen Elementen.⁶⁶ Der „preferred code“ der Botschaft wird dabei auseinander gebrochen und an Hand anderer Rahmenbedingungen wieder zusammengesetzt. Auf politischer Ebene wird natürlich alles versucht, um den Moment, in dem der ausgehandelte oder dominante Code auf eine unerwünschte Weise interpretiert wird, möglichst zu unterdrücken. Hall unterteilt die oppositionelle Interpretation in zwei weitere Teile, nämlich in übriggebliebene und auftauchende Formen.⁶⁷ Erstere können zwar nicht der dominanten Struktur zugeordnet werden, sind aber in ihrer Art und Weise mit ihr verwandt. Zu letzteren gehören neue Praktiken, Bedeutungen und Werte, die aber teilweise auch in die dominante Struktur mit eingebettet werden können.

Dadurch, dass das „encoding/decoding“-Modell eine Synthese aus Theorien unterschiedlicher, oft auch entgegengesetzter Richtungen bildete, Aspekte der Kommunikationswissenschaft, Semiologie, Soziologie und Psychologie in sich vereinigte und sich dem jeweiligen sozialen Kontext anpasste, stellte es einen wichtigen Fortschritt innerhalb der Cultural Studies dar. Außerdem legte es besonderes Augenmerk auf die ideologischen und kulturellen Machtverhältnisse und rückte damit von der reinen Textfixiertheit anderer Ansätze ab. Es versuchte zu erklären, wie überhaupt Sinn produziert wird. Das Modell hat aber auch seine Schwachstellen: die drei Möglichkeiten eine Botschaft entweder ganz (dominant), teilweise (negotiated) oder gar nicht (oppositional) zu übernehmen, wird mancherorts als unzureichend kritisiert.⁶⁸ Die linguistische Ebene ist ungenau beschrieben, beispielsweise wenn die Ebene der textuellen Bedeutung von den bewussten Absichten der Content-Produzenten nur unzureichend abgegrenzt wird. Überhaupt ist unklar, was genau unter dem Begriff „decoding“ zu verstehen ist und ob es nicht besser wäre, diesen Prozess genauer aufzuschlüsseln und nicht mehrere Vorgänge in einen Topf zu werfen.

Das „preferred reading“-Modell wurde eigentlich für Fernsehnachrichten und Gegenwartsberichte entwickelt, weshalb die Umlegung auf fiktionelle Inhalte problematisch sein kann. Dies kann durch gewisse Anpassungen aber durchaus ausgeglichen werden. Wie genau die Inhalte von den Zuschauern übernommen werden, beantwortet das Modell nicht wirklich. Jedenfalls misst es dem Wissenschaftler beziehungsweise Kritiker wieder eine größere Deu-

⁶⁶ Vgl. Hepp, 1999: 115.

⁶⁷ Vgl. Hall: Culture, the Media and the 'Ideological Effect', 332.

⁶⁸ Vgl. Morley, 1994: 18.

tungsmacht zu, besonders was die inhaltliche Ebene betrifft, wodurch es möglich wird, mehr in die Tiefe zu gehen, als dies bei quantitativen Methoden der Fall ist.

Das „encoding/decoding“-Modell ist ein sinnvoller Ansatz, in dem es eine Weiterentwicklung und Verknüpfung bereits bestehender Theorien ist, die einerseits einem komplett determinierten Medienkonsumverständnis, aber auch der allzu offenen postmodernen Position widerspricht und die Textrezeption als einen weitgehend offenen Prozess darstellt, der aber durch bestimmte Gegebenheiten wie die Gesetzmäßigkeiten des Textes an sich, die Art der Verbreitung und die soziohistorischen Umstände der Zuschauer determiniert wird.⁶⁹

Das „encoding/decoding“-Modell wurde im Laufe der Zeit in vielen Studien, meistens in zweierlei Formen weiterverwendet, nämlich für die Analyse von Medientexten selbst, wobei ein sinnhafter Diskurs des Programms selbst im Vordergrund steht⁷⁰, oder es wurde damit eine qualitativ-empirische Untersuchung an Hand der drei Decodierungsmöglichkeiten durchgeführt, so etwa bei David Morleys Fernsehstudie „The Nationwide Audience“, in denen er auf das Konzept des „preferred reading“ zurückgreift.⁷¹

Morley spricht in diesem Zusammenhang über den notwendigen klaren Bruch mit dem „Uses and Gratifications“-Ansatz, da Botschaften auf Grund sozioökonomischer Faktoren unterschiedlich interpretiert werden. Ähnlich wie Hall teilt auch Morley den möglichen Decodierungsvorgang in drei Ausgänge ein, wobei er sich auf ein Wertesystem von Parkin stützt:⁷²

- 1) Das dominante Wertesystem, auf das sich die institutionelle Ordnung stützt, fördert die Billigung bereits bestehender sozialer Ungerechtigkeiten, weshalb es von benachteiligten Bevölkerungsschichten oft als negativ angesehen wird.
- 2) Das untergeordnete Wertesystem der lokal basierten Arbeiterklasse, das sich der sozialen Ungerechtigkeit und dem benachteiligten Status anpasst.
- 3) Das radikale Wertesystem, das durch die massenpolitisch instrumentalisierte Arbeiterklasse vertreten wird. Hier ist eine oppositionelle Interpretation auf Grund der ungleichen sozialen Verteilung möglich.

Während bei ersterem die Botschaft 1:1 übernommen wird, da sich das eigene Wertesystem vollkommen mit dem des Programms deckt, passt sich bei dem zweiten Ausgang die Bewertung der eigenen sozialen Situation an. Beim letzten Punkt ist das Ergebnis der Decodie-

⁶⁹ Vgl. Morley, 1994: 19.

⁷⁰ Vgl. Hepp, 1999: 118.

⁷¹ Vgl. Morley, David: The Nationwide Audience. London 1980.

⁷² Vgl. Morley, 1992: 88.

rung auf Grund völlig unterschiedlicher Rahmenbedingungen ein anderes als vom Sender intendiert, man kann es aber deswegen nicht als falsch bezeichnen.

Morley ist sich dabei bewusst, dass dieses dreigliedrige Schema ein sehr grobes ist, weshalb er Variationen innerhalb desselben zubilligt. Außerdem wehrt er sich gegen den Determinismus, dass die sozialen Umstände zwangsläufig zu einer bestimmten Entscheidung führen. Diese in der Forschung weit verbreitete Tendenz nennt er „Soziologismus“, also der Versuch, soziale Kategorien mit ideologischen Positionen gleichzusetzen.⁷³ Doch an Hand welcher Faktoren dieser Vorgang zustande kommt und welche Zwischenstufen es gibt, kommt in der Forschung dabei meistens zu kurz. Jedenfalls ist es nicht seriös, von einem zwangsläufigen direkten Zusammenhang zu sprechen, vielmehr muss man die Bedeutungsvermittlung als einen komplexen diskursiven Prozess begreifen.

3.4 Aktuelle Debatten innerhalb der Cultural Studies und Medienanalyse

Das Aufkommen des Begriffes der Postmoderne ab den späten 70er und besonders in den 80er Jahren stellte eine Zäsur in der Forschungsweise der Cultural Studies dar. Die oft mechanischen früheren Kommunikationsmodelle wurden kritisch hinterfragt, statt linearen Kausalverhältnissen stand fortan die Orientierung in einem semantisch überladenen System im Vordergrund.⁷⁴ Man verabschiedete sich von dem Gedanken einer stabilen Gesellschaft, was auch die Ablehnung der noch oft dem Klassendenken behafteten älteren Modelle beinhaltete.⁷⁵ In einem postmodernen Umfeld, in dem es keine feste Grenzen, Hierarchien und Identitäten gab und man sich von universalistischen Wissens- und Wahrheitskonzepten verabschiedete, fand auch eine Veränderung des Mediums Fernsehen statt: die Stichworte Kommerzialisierung, Diversifikation, Internationalisierung und Dezentralisierung standen nun im Vordergrund. Private Rundfunkanstalten wurden gegründet, ein vielfältigeres Medienangebot entstand, multinationale Networks gewannen an Bedeutung und die Möglichkeiten, selbst an der Medienproduktion teilzunehmen, stiegen an.

Einen wesentlichen Wandel innerhalb der Cultural Studies stellte der von Hall geschaffene Begriff der „active audience“ dar, der von der Forschung im Laufe der 80er Jahre aufgegriffen wurde. Das Publikum ist somit nicht nur mehr eine einfache Variable in einem eindimensionalen Kommunikationsmodell, sondern der Medienkonsum wird hier als kreativer, wechsel-

⁷³ Vgl. Morley, 1992: 88.

⁷⁴ Vgl. Ang, 1996: 1-3.

⁷⁵ Vgl. Hepp, 1999: 248.

seitiger und produktiver Prozess verstanden.⁷⁶ Das Publikum wird hierdurch aus seiner passiven, determinierten Rolle befreit, es verfügt mehr oder weniger frei über den ihm vermittelten Text, was die bisherigen Ansätze der Rezeptionsforschung und Cultural Studies zwar nicht komplett auf den Kopf, aber doch zumindest in Frage stellt.

Obwohl der Begriff der „active audience“ von weiten Teilen der Forschung übernommen wurde, teilte sich die Medienanalyse in zwei Strömungen auf: die eine war eher an der Ethnografie orientiert und versuchte, mit einer Mischung aus qualitativen und quantitativen Methoden die Rezeptionsweise von bestimmten Medieninhalten in einem postmodernen Umfeld zu bestimmen. Hier sind etwa Ien Ang und David Morley zu nennen, die mit ihren Studien „Watching Dallas“ (1985), „Desperately Seeking the Audience“ (1991) und „The Nationwide Audience (1980) den Grundstein für diese Richtung legten. Während Ang dabei versuchte, die Vorgänge rund um das Sehen, Konsumieren, Verwenden und Dekodieren von Medieninhalten zu beleuchten und qualitative Interviews mit Zuschauern als Grundlage nahm, versuchte Morley festzustellen, ob unterschiedliche Gruppen die ihnen vorgegebenen Texte unterschiedlich interpretierten.⁷⁷ Dabei ging er an Hand in der Ethnografie gebräuchlichen soziokulturellen Kriterien vor und analysierte die in den quantitativen Methoden gewonnenen Erkenntnisse anschließend auf qualitative Weise.⁷⁸

Die andere Strömungsrichtung wurde von John Fiske geprägt, der mit seiner Methode der kritischen Diskursanalyse einen anderen Ansatz bei der Erforschung über die Verbreitung und Rezeption von Medieninhalten verfolgte. Die kritische Diskursanalyse versucht dabei jene komplexen diskursiven Prozesse aufzuzeigen, die rund um die in den Medien verbreiteten Inhalte geschehen. Dabei geht es primär darum, welche Artikulationen in welchem soziokulturellen Umfeld gemacht werden, nicht wie dies geschieht.⁷⁹ Ziel ist dabei einerseits die diskursiven Muster aufzuzeigen, die in der Medienproduktion vorkommen und beispielsweise die Praktiken zu benennen, durch die gewisse Personengruppen oder Wissensformen marginalisiert werden. Zum anderen soll aber auch analysiert werden, welche Möglichkeiten für jene benachteiligten Gruppen bestehen, wieder an einem gleichberechtigten Diskurs teilzunehmen. Diese machtanalytische Orientierung der Cultural Studies wird oft mit Foucaults Konzept der Macht in Zusammenhang gebracht, wobei der Machtbegriff Foucaults nicht genau übernommen, sondern den jeweiligen Umständen des Untersuchungsgegenstandes angepasst wird.

⁷⁶ Vgl. Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. London/New York 1994, 34-35.

⁷⁷ Vgl. Ang, 1996: 20.

⁷⁸ Vgl. Morley, 1992: 13.

⁷⁹ Vgl. Hepp, 1999: 263.

Ein weiteres Kennzeichen der modernen Cultural Studies-Forschung ist, dass bestehende Konzepte und Untersuchungen nicht verworfen, sondern um bestimmte neue Begriffe und Aspekte erweitert wird: so führte Ang den Begriff des radikalen Kontextualismus ein, der weitreichende Folgen für die Medienaneignungsforschung hatte. Der radikale Kontextualismus ist ein paradoxer Begriff, der zum einen die theoretische Notwendigkeit, andererseits aber auch die praktische Undurchführbarkeit der Miteinbeziehung sämtlicher kontextbezogener Inhalte besagt.⁸⁰ Bezogen auf die Analyse von Medieninhalten bedeutet das, dass man sich sämtlicher Kontexte bei der Medienaneignung bewusst sein muss, da sämtliche soziokulturelle Zusammenhänge eine Rolle bei der Rezeption spielen könnten. Gleichzeitig muss sich die Forschung eingestehen, dass es selbst bei einem dichten ethnografischen Netz unmöglich ist, die Kontexte holistisch zu beschreiben. Ein weiteres Merkmal ist des radikalen Kontextualismus ist, dass Medienrezipienten zumindest virtuell auch ein Teil der Produktion sind. Denn der Rezipient der heutigen komplexen Medienwelt verfügt über das Verständnis, dass es sich bei Medienprodukten um von Medienschaffenden in „institutionellen Kontexten und aus ökonomischen Interessen“⁸¹ gefertigte Inhalte handelt. Dieses vorausgesetzte Verständnis prägt nun wiederum die Seite der Medienproduktion mit, wodurch die Konsumentenseite ein Teil des Produktionsprozesses wird.

In einer post-postmodernen Ära der Cultural Studies betont Grossberg die Wichtigkeit, die von den Postmodernisten gewonnenen Erkenntnisse nicht unkritisch zu übernehmen: „Das Postmoderne ist zu real und wichtig, um den Postmodernisten überlassen zu werden (...). Und wenn wir an Machtstrukturen und der Möglichkeit von nicht nur Opposition, sondern auch positiven Kräften interessiert sind, müssen wir durch den Raum im Popularen zwischen Utopismus und Nihilismus steuern.“⁸² Falls also der Untersuchungsgegenstand nicht durch und durch von postmodernen Strukturen durchzogen ist und kein totaler Zusammenbruch von Differenzen und Hierarchien stattgefunden hat, ist der postmoderne Ansatz auch nicht die ideale Herangehensweise.

Wie sehen also die Perspektiven für Cultural Studies und Medienanalyse aus? Vielerorts wird von einem stärkeren Zusammenwachsen von Produktions-, Textanalyse und Rezeptionsforschung gesprochen. Grossberg sieht die Cultural Studies durch die zunehmende Institutionalisierung der amerikanischen Forschungsrichtung an einem Scheideweg angekommen. Da-

⁸⁰ Vgl. Hepp, 1999: 250.

⁸¹ Ebd. 251.

⁸² Grossberg, 2000: 155.

durch würde im Grunde das eigene Wissen nur immer wieder reproduziert, was dem eigentlichen Anspruch als interventionistisches Projekt nicht entgegenkommen würde.⁸³

Insgesamt tut man aber gut daran, Cultural Studies „als wissenschaftliche Praxis nicht zu romantisieren“⁸⁴, da sie keinen umfassenden Wahrheitsanspruch stellen, sondern eine diskursive, analytische und interpretative Tradition von Schreibpraktiken sind. Dieser Faktor hat ihr auch Kritik von anderen Forschungsrichtungen, wie der Kommunikationswissenschaft, Anthropologie und Soziologie eingebracht, da sie angeblich zu einem selbstgefälligen Relativismus tendiert. Bei aller Kritik gelte es dennoch nicht das innovative Potential dieser Forschungsdisziplin zu übersehen, wie Hepp anführt.⁸⁵

4. Die Darstellung ethnischer Minderheiten in Film und Fernsehen

4.1 Grundlegende Fragestellungen

Rassismus ist ein Phänomen, das sich auf kultureller und institutioneller Ebene abspielt, was bedeutet, dass die vorherrschende soziale Schicht über die Vermittlungshoheit von Inhalten verfügt und diese Macht ausnützt, um die in der Hierarchie darunter liegenden Schichten auszuschließen, oder ihnen den Zugang zu erschweren. Die Medien spiegeln in dieser Hinsicht die gegebenen Machtverhältnisse wider und repräsentieren gleichzeitig das soziale Ungleichgewicht und die kulturelle Hegemonie.⁸⁶ Medien schaffen in diesem Zusammenhang das Gefühl dazu zu gehören, es wird ein „Wir-Gefühl“ konstruiert und es werden Merkmale gesucht, um andere Menschen von der (oft nur gedanklich existierenden) Mehrheit ausschließen zu können. Die Unterscheidung „wir“ und „sie“ geschieht dabei meist auf willkürliche Weise, das heißt, es gibt keine empirische oder wissenschaftliche Grundlage dafür. Die Unterschiede werden oft nur konstruiert und die Medien, die diese konstruierten Bilder widerspiegeln, spielen dabei eine gewichtige Rolle. Ob man sich nun einer Mehrheit oder Minderheit zugehörig fühlt, kommt auf die individuellen Lebens- und Erfahrungszusammenhänge an, in denen der Einzelne sozialisiert wird. Wie Habermas bemerkt: „Die Identität des Einzelnen ist

⁸³ Grossberg, 2000: 15.

⁸⁴ Hepp, 1999: 18.

⁸⁵ Hepp, 1999: 91.

⁸⁶ Vgl. Cottle, Simon: Introduction. Media Research and Ethnic Minorities: Mapping the Field. In: Cottle, Simon (Hrsg.): Ethnic Minorities and the Media. Changing Cultural Boundaries. Buckingham/Philadelphia 2000, 2.

mit kollektiven Identitäten verwoben und kann nur in einem kulturellen Netzwerk stabilisiert werden, das so wenig wie die Muttersprache selbst als ein privater Besitz angeeignet wird.“⁸⁷

Grundsätzlich bieten die Medien auch die Möglichkeit, kulturelle Diversität herzustellen, also Orte zur Verfügung zu stellen, in denen benachteiligte Gruppen ihre Sicht der Dinge darstellen können. In der heutigen Medienlandschaft, die von politischer Deregulation, globalem Wettbewerb und dem Zusammenwachsen verschiedener Kommunikationssysteme (Internet, Tele- und Mobilkommunikation, Satelliten- und Kabelfernsehen) geprägt ist, haben benachteiligte Gruppen aber kaum eine Chance. Denn um eine Botschaft an ein möglichst großes Publikum verbreiten zu können, bedarf es dieser globalen Strukturen, die meist in den Händen multinationaler Networks sind. Zwar ist zunehmend von einer Publikumsfragmentierung und Special-Interest-Medien die Rede, sie spielen aber eher eine marginale Rolle und werden von dem Durchschnittsmediennutzer wenig wahrgenommen.

Da Minderheiten Schwierigkeiten haben, in den Mainstream-Medien Fuß zu fassen, versuchen es die Vertreter der Minderheiten eher auf kleinerer bis mittlerer Ebene.⁸⁸ Das reicht von selbstproduzierten Printerzeugnissen mit begrenzter Auflage, lokalen TV-Sendern, Lokalradios und Independent-Filmen bis zu Internetblogs oder Podcasts. Diese Formen der Medienproduktion haben aber die Schwierigkeit, zwischen den Marktgesetzen und ihren eigenen universellen Ansprüchen zu bestehen. Damit übernehmen sie zwar eine wichtige Aufgabe innerhalb der Medienlandschaft, haben aber allesamt das Problem, dass sie von der Masse kaum wahrgenommen werden. Deswegen besteht auch kaum eine Chance, dass sich das Bild des Durchschnittsmedienkonsumenten ändert, es sei denn, er sucht auf der von Minderheiten betriebenen Ebene selbst aktiv nach Informationen.

Alle diese Bemühungen auf der unteren bis mittleren Ebene können allerdings nicht verhindern, dass es in den Mainstream-Medien immer wieder zu xenophoben, rassistischen oder sonstigen intoleranten Strukturen und Äußerungen kommt. Diese Äußerungen werden aber nur selten offen gemacht, sondern sind meist subtilen Charakters, während man nach außen den Anschein wahrt, die Ideale einer multiethnischen, multikulturellen und minderheitenfreundlichen Gesellschaft verinnerlicht zu haben.⁸⁹

Für Rassismus gibt es viele Definitionen, die gängigsten versuchen, ihn auf historischer oder individualpsychologischer Ebene zu erklären. Historisch entwickelte sich der Begriff „Rasse“ aus dem Bedürfnis heraus, sozial unterschiedlich gestellte Gruppen an Hand be-

⁸⁷ Habermas, Jürgen: Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie. Frankfurt am Main 1997, 258.

⁸⁸ Vgl. Cottle, 2000: 3.

⁸⁹ Ebd. 3.

stimmter (oft nicht messbarer) Merkmale von der eigenen zu unterscheiden.⁹⁰ Damit glaubte man eine natürliche Ordnung herzustellen, die aus verschiedenen Gründen legitimiert war. Zwar wurde diese Sichtweise durch die Aufklärung etwas abgeschwächt, dennoch gab es weiterhin Versuche, angebliche Unterschiede zwischen verschiedenen Gruppen auf alle erdenklichen Möglichkeiten zu messen und daraus resultierend eine Hierarchie zu erstellen, die die Überlegenheit der (heute so bezeichneten) kaukasischen Rasse belegen sollte. Dadurch wurden die gegebenen, oft ungerechten Machtverhältnisse legitimiert und in der Gesellschaft verankert. Die damalige Sichtweise findet sich auch in zahlreichen hergestellten und publizierten Kulturgütern wieder, die zum Teil bis ins 20. Jahrhundert hineinreichen.

Für die Medienwissenschaften greift diese Definition aber zu kurz, da sie die in der Medienlandschaft vorkommenden Phänomene nur auf ungenügende Weise erklärt. Denn hier geht man von einem kulturellen und institutionellen Phänomen aus, das nicht von angeblichen körperlichen Unterschieden und/oder den rassistischen oder vorurteilsbehafteten Einstellungen des Einzelnen, abhängig ist.⁹¹ Die biologistische Sichtweise verlor im Laufe des letzten Jahrhunderts immer mehr an Bedeutung und wurde schließlich zugunsten einer Debatte über die sich verändernden sozialen Gegebenheiten verdrängt.⁹² Das bedeutet aber nicht, dass damit der Rassismus aus der Welt geschafft ist, die großen brutalen Akte des Rassismus, wie die Sklavenverschiffung nach Amerika, die Plantagenarbeit in Amerika und Afrika und der Holocaust mögen der Vergangenheit angehören, in der heutigen Zeit findet Rassismus in einer anderen Ausprägung statt.

Dieser sogenannte „neue Rassismus“ tritt in vielfach verschiedener Form auf und ist, verglichen mit dem herkömmlichen alten Rassismus, meist schwieriger zu erkennen bzw. kann leichter abgestritten oder auf bestimmte Ursachen zurückgeführt werden. Deswegen bedarf es auch anderer Mittel, um den neuen Rassismus zu enttarnen. Hier gilt es genau zu beobachten, in welchem Kontext rassistische Aussagen gebraucht und durch die Medienmaschinerie reproduziert werden.⁹³ Wie ist die Sprache der verwendeten Bilder, welche Ausdrucksformen werden dabei benutzt, welche diskursiven Prozesse sind dabei im Gange? Diese Fragen versucht die aktuelle Forschung zu beantworten.

Dabei steht die Wissenschaft vor dem Problem, eine einheitliche Methode zu entwickeln, um die Phänomene des Rassismus auch benennen zu können. Außerdem gilt es zu berücksichtigen, dass es große regionale oder historisch bedingte Unterschiede gibt, was als rassis-

⁹⁰ Vgl. Cottle, 2000: 4.

⁹¹ Vgl. Jordan, Glenn/Weedon, Chris: Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World. Cambridge 1995, 253.

⁹² Ebd. 253.

⁹³ Vgl. Cottle, 2000: 5.

tisch, sexistisch oder minderheitenfeindlich angesehen wird. So gibt es etwa in Kriegszeiten vermehrt rassistische Untertöne, da man so ein gemeinsames Feindbild schafft, das die eigenen Leute gegen das vermeintliche Feindbild mobilisiert. Äußerungen die normalerweise verpönt wären, werden nun stillschweigend toleriert. Derartiges konnte man beispielsweise in den USA nach den Anschlägen vom 11. September beobachten, wo es des Öfteren antimuslimische, antiarabische Untertöne gab bzw. diese unkommentiert gezeigt wurden.

Die regionalen Toleranzschwellen, was rassistische Äußerungen und Sichtweisen betrifft, sind ohnehin dermaßen unterschiedlich, dass man hier keinen einheitlichen Maßstab finden wird. Überhaupt ist dieses Themenfeld ziemliches Neuland, selbst zwischen den kulturell relativ ähnlichen Staaten USA und Großbritannien ist bislang noch kein umfangreicher Vergleich durchgeführt worden.⁹⁴ Auch hier verhindern unterschiedliche Methoden und Standards eine direkte Vergleichbarkeit, ein Problem das bei Nationen, die kulturell noch weiter voneinander entfernt sind, natürlich noch um ein Vielfaches größer ist. Es hängt auch davon ab, welche Zielsetzung die jeweilige Studie hat, also ob es etwa darum geht, globale Prozesse von multinationalen Networks zu beleuchten, oder um den Zugang von Minderheiten zur Medienöffentlichkeit bzw. ihre Repräsentation in dieser zu untersuchen, die Ergebnisse werden auf Grund verschiedener Maßstäbe und Methoden kaum miteinander zu vergleichen sein.

Von daher werde ich mich auf jene Phänomene beschränken, die einen überregionalen Charakter aufweisen und daher auch transnational nachvollziehbar sind. Bei regionalspezifischen Ausprägungen werde ich die Rahmenbedingungen etwas genauer beleuchten und versuchen, die universalen Gemeinsamkeiten herauszuheben. Dadurch entsteht ein Gerüst, an Hand dessen man die in „South Park“ vorkommenden Darstellungen von Minderheiten auch kategorisch einordnen bzw. erkennen kann, in welcher Tradition sie jeweils stehen.

Eine Form des Rassismus ist die Unterrepräsentation bestimmter Gruppen bzw. deren Stereotypisierung. Diese Form ist weit verbreitet und kommt sowohl in der Unterhaltungsindustrie, als auch im Nachrichtenbereich oder Sport vor und ist von der Forschung relativ gut beleuchtet worden, vor allem von amerikanischer Seite. Besonderes Augenmerk galt dabei der medialen Darstellung von Rassenunruhen, die oft nur auf den ersten Blick einen rassistischen, in Wirklichkeit aber eher einen politischen, sozialen und wirtschaftlichen Hintergrund hatten. Dabei kam man zu der Erkenntnis, dass ein Großteil der Berichterstattung die wahren Hintergründe eher ausklammerte und die ethnische Komponente stärker in der Vordergrund rückte, wodurch das Gesamtbild nach außen verzerrt wurde.⁹⁵ Diese Darstellungsweise variierte na-

⁹⁴ Vgl. Cottle, 2000: 6.

⁹⁵ Vgl. Kerner, Otto: Report of the National Advisory Committee on Civil Disorder. New York 1968 zit. n. Cottle (Hrsg.), 2000: 8.

türlich, je nachdem wie weit das Ideal des Multikulturalismus und Antirassismus in dem jeweiligen Land fortgeschritten war. Die sich verändernden kulturellen Präferenzen spielen ebenfalls eine Rolle, etwa die Durchdringung der Mainstreamkultur mit afroamerikanischer (Hip-Hop)-Kultur, die zahlreiche Aspekte der Unterhaltungsindustrie und des Alltagsleben erfasste. Dadurch dass der Begriff „Rasse“ und „Rassismus“ von einem ständigen Wechsel begriffen ist, erschwert dieser Prozess auch die Vergleichbarkeit der bisher durchgeführten Studien, da sich der in einem sozialen und diskursiven Prozess befindende Begriff „Rasse“ auch dementsprechend in den Medien widerspiegelt wird.⁹⁶

In der Forschung wird vielfach auf die Verbindung von Medienereignissen, die ethnische Komponenten haben und ihre Auswirkung auf das Publikum hingewiesen.⁹⁷ Eine negative Berichterstattung bestärkt demnach die Bevölkerung in ihren eigenen Vorurteilen bzw. ermöglicht erst die Herausbildung dieser. Besonders Schwarzen gegenüber gibt es eine lange Tradition der stereotypen Kategorisierung, weswegen es in der Forschung auch brauchbare Kategorien gibt, an Hand derer man dieses Phänomen untersuchen kann. Diese Kategorien stammen nicht zwangsläufig aus den Medien, sondern haben ihren Ursprung eher in der Alltagskultur, wurden im Laufe der Zeit aber von den Medien übernommen und verstärkten so die ohnehin bereits in der Gesellschaft vorkommenden minderheitlichen Tendenzen. Glenn Jordan und Chris Wheedon unterscheiden daher folgende vier Kategorien, unter die Afroamerikaner bzw. Schwarze in der medialen Berichterstattung oder in fiktionalen Inhalten üblicherweise fallen:⁹⁸

a) der Schwarze als Superathlet

Für lange Zeit war Sport eine der wenigen Möglichkeiten für Afroamerikaner, sozial aufzusteigen und so wenigstens ansatzweise zu Ruhm und Wohlstand zu gelangen. Allerdings waren die meisten Sportveranstaltungen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts von rassistischen Strukturen durchdrungen. Bei Boxkämpfen wurden weiße Boxer bevorzugt behandelt und vor möglichen Niederlagen gegen schwarze Gegner abgeschirmt. Schwarze Boxer verdienten zudem meistens bei weitem weniger, auch wenn sie oft sportlich überlegen waren. Das (überwiegend weiße) Publikum war natürlich klar auf der Seite des weißen Boxers, und es gab auch oft rassistische Tendenzen in und um

⁹⁶ Vgl. Cottle, 2000: 10.

⁹⁷ Vgl. Fiske, John: Media Matters. Everyday Culture and Political Change. Minnesota 1994, 24.

⁹⁸ Vgl. Jordan/Wheedon, 1995: 258-267.

den Ring sowie in der Berichterstattung.⁹⁹ Einige schwarze Sportler schafften es dennoch ganz nach oben und wurden somit Leitfiguren für nachkommende Generationen. Mit der Zeit wurden ehemals überwiegend von Weißen beherrschte Sportarten von Schwarzen dominiert, was zu einem übermäßig hohen prozentuellen Anteil von Afroamerikanern in den amerikanischen Profiligen führte. Von dieser zahlenmäßigen Überlegenheit kommt auch das Stereotyp des schwarzen Superathleten, gegenüber dem sich der „Durchschnittsweiße“ unterlegen fühlt und ihn in seinem Minderwertigkeitskomplex als Bedrohung empfindet. Dieser Eindruck wird durch die Medien zusätzlich verstärkt, da Schwarze in der Berichterstattung meistens entweder als Verbrecher oder Supersportler gezeigt werden. Im Boxen beispielsweise gibt es auch in jüngerer Vergangenheit noch eine starke ethnische Komponente, so war speziell in den 1960er, 70er und 80er Jahren immer wieder von der nächsten „Great White Hope“ die Rede, die teilweise auch von Boxkommentatoren und -reportern herbeigesehnt wurde. Entsprechende Talente wurden behutsam aufgebaut und mit handverlesenen Gegnern gefüttert. Heutzutage dominieren im Schwergewicht eher Kämpfer aus Osteuropa, weswegen nun ironischerweise von der nächsten „Great Black Hope“ die Rede ist.

b) „Black is *not* Beautiful”

Weißer Frauen wurden in der Kunst bislang meist engelhaft dargestellt, als Verkörperung der Unschuld und Reinheit. Dem gegenüber wurden schwarze Frauen als weniger schön angesehen, weil sie nicht dem gängigen europäisch geprägten Schönheitsideal entsprachen. Dementsprechend häufig war offener Rassismus in bildlichen Darstellungen, die amerikanische oder britische Cartoonzeichner anfertigten, zu sehen. Schwarze Menschen wurden hier auf groteske Weise dargestellt, mit übertriebenen körperlichen Attributen. Man stellte sie als lächerliche, clowneske Figuren dar, mit übermäßig großen roten Lippen, rollenden Augen und einem ständigen dämmlichen Grinsen.¹⁰⁰ Zudem waren sie stets ein Objekt der Belustigung für die feine weiße Gesellschaft. Männliche Schwarze wurden meistens als komisch-dümmlich dargestellt, Frauen waren hingegen meist in der Rolle der schweigsamen Dienerin anzutreffen. Als schließlich der Tonfilm aufkam, wurde die herabschätzende Haltung auch in der Darstellung ihrer Sprache bemerkbar. Keiner der Darsteller durfte „normales“ Englisch sprechen, sondern musste einen eigenartigen Akzent imitieren, damit auf keinen Fall der Eindruck entstehen konnte,

⁹⁹ Vgl. Jordan/Weedon, 1995: 258.

¹⁰⁰ Ebd. 260.

Weißer und Schwarzer würden auf derselben Ebene agieren. Überhaupt wurden Schwarze als übergroße Kinder dargestellt, die nicht selbständig agieren konnten und immer auf Anweisungen bzw. Lob und Tadel ihres „Herrn“ warteten.

c) Der Schwarze als sexuelle Bedrohung

Schon in der Renaissance galten Leute, die aus damals exotischen Gegenden wie dem nahen Osten kamen, als geheimnisvoll-erotisch und wurden dementsprechend auch in der Kunst dargestellt.¹⁰¹ Verschiedene erotische Mythen wie der Harem und die damit verbundenen ausgelösten Phantasien trugen zu dieser Faszination bei. In den letzten Jahrhunderten gelangte, bedingt durch den Sklavenhandel und die europäischen Kolonialbestrebungen in Afrika, der afrikanische Kontinent mehr ins öffentliche Bewusstsein und verdrängte den Orient als primäre sexuelle Projektionsfläche. Im 18. Jahrhundert wurden Schwarze beispielsweise noch gar nicht als vollständige Menschen angesehen, sie standen laut damaliger Ansicht in der Entwicklungsstufe genau zwischen dem Affen und dem (weißen) Menschen. Sogar Denker wie der Schotte David Hume vertraten diese Ansicht.¹⁰² Da sie demnach halb Tier waren, wurde ihnen ein unstillbarer sexueller Appetit nachgesagt, von dem sich die weiße Bevölkerung bedroht fühlte. Außerdem wären Schwarze nicht zu Einzelbeziehungen fähig, sondern gingen „wie der Rest der Tierwelt dem promiskuitiven Geschlechtsverkehr mit dem anderen Geschlecht nach.“¹⁰³ Überhaupt wurden schwarzen Männern immense sexuelle Kräfte nachgesagt und auch ein größerer sexueller Appetit zugeschrieben, von dem auch weiße Frauen nicht sicher waren. Das konstruierte Bedrohungsszenario, in dem die junge unschuldige hilflose weiße Frau von dem kräftigen unersättlichen schwarzen Mann geschändet wird, drang tief ins kollektive Bewusstsein der weißen Bevölkerung ein. Selbst im mittleren und späten 20. Jahrhundert wurden im Süden der USA noch afroamerikanische Bürger übermäßig oft der Vergewaltigung einer weißen Frau bezichtigt, auch wenn eine Vielzahl der Vorwürfe erfunden war.

Dieses stereotype Erscheinungsbild vom Schwarzen als sexuelle Projektionsfläche wurde im Laufe des ausgehenden 20. Jahrhunderts auch von schwarzen Künstlern selbst

¹⁰¹ Vgl. Jordan/Weedon, 1995: 263.

¹⁰² Ebd. 253. Nach seiner Überzeugung waren Schwarze und auch alle anderen menschlichen Arten der weißen Rasse unterlegen. Das führt er darauf zurück, dass andere Rassen niemals eine Hochkultur, Kunst oder Wissenschaft zustande gebracht hätten, was nachweislich falsch ist.

¹⁰³ Edwards, Bryan: *The History, Civil and Commercial of the British Colonies in the West Indies*. London 1993 zit. n. Jordan/Weedon, 1995: 265 (Übersetzung).

aufgegriffen, sei es in den „Blaxploitation“-Filmen der 70er Jahre oder auch durch Musikstars wie James Brown, Prince oder Michael Jackson, die explizite sexuelle Gesten in ihre Darstellung einbauten.¹⁰⁴ Pionierin auf diesem Gebiet war Josephine Baker, die im Süden der USA aufgewachsen war. Nach einer kurzen Zwischenstation in New York ging sie nach Paris, wo ihre Revues großen Erfolg hatten. Zwar galt sie auch dort als Exotin und wurde auch als solche beworben, dennoch hätte sie in den Vereinigten Staaten, besonders im Süden, nie die Möglichkeit gehabt, dermaßen berühmt zu werden.

d) Schwarze als Kriminelle

Eine weitere Form des Rassismus ist der übermäßige Fokus auf die ethnische Komponente in der medialen Berichterstattung. So wird, wenn ein Vertreter einer nicht ansässigen Ethnie ein Verbrechen begeht, auch seine Herkunft erwähnt, wenn ein Einheimischer dasselbe Verbrechen begeht, erfährt man meistens nichts über dessen Hautfarbe, Religion oder Herkunft.¹⁰⁵ Kriminelle fremdländischer Herkunft werden oft als „rück-sichtlose, kaltblütige Monster“ beschrieben, was Assoziationen alter Zeiten wieder hervorruft, als besonders Schwarze als halb Mensch, halb wildes Tier angesehen wurden. So geschehen beispielsweise in einem Bericht der britischen Zeitung „The Sun“, der von einem Polizistenmord handelte.¹⁰⁶ Auf dem Titelbild konnte man den afrikanischstämmigen Haupttäter der insgesamt drei Tatverdächtigen lächeln sehen, was naturgemäß eine starke Wirkung hatte. Die Schlagzeile bezogen auf seine Verurteilung lautete: „30 years and he smiled“. Das lächelnde Foto, das möglicherweise komplett aus dem Kontext gerissen war, sollte eine Verhöhnung der Opfer darstellen und bei der Bevölkerung die entsprechenden ablehnenden Gefühle erzeugen. Dies ist eine weit verbreitete Strategie, die besonders von populistischen Boulevardmedien verfolgt wird. Verbrechen von ausländischen Bürgern werden als Bedrohung für die einheimische Bevölkerung dargestellt, die sich dadurch in ihrem eigenen Land nicht mehr sicher fühlt.

In Ländern wie den USA, wo die Gesellschaft schon längere Zeit ethnisch gemischt ist, wird eine ähnliche Methode angewandt, hier ist das Ziel aber nicht die Ausweisung, sondern die Segregation. Nicht von ungefähr ist in den amerikanischen Fernsehnachrichten meistens folgende Täterbeschreibung zu hören: „young, black and male“.

¹⁰⁴ Vgl. Jordan/Weedon, 1995: 267.

¹⁰⁵ Ebd. 269.

¹⁰⁶ Ebd. 269.

4.2 Überblick über die Darstellung afroamerikanischer Menschen in Filmen und Fernsehserien

Warum ich mich lediglich der Darstellung der afroamerikanischen Minderheit genauer widme, ist leicht erklärt: sie ist die einzige Minderheit, die über einen dermaßen langen Zeitraum in medialen Erzeugnissen abgebildet war, dass sich über die Zeit Kategorien bilden konnten, in die man die Darstellungsweisen der meisten Filme oder Serien einteilen kann. Vergleichbares fehlt bei anderen Minderheiten: so gibt es etwa keine gängigen Darstellungskategorien für asiatische Einwanderer, Behinderte oder Homosexuelle. Besonders interessant ist, dass auch „South Park“ diese Kategorien aufgreift und sie bewusst einsetzt, um auf die Lage der Afroamerikaner hinzuweisen.

Seit der Anfangszeit der bewegten Bilder wurde die schwarze Bevölkerungsschicht in den Vereinigten Staaten entweder abwertend stereotyp oder auf eine latent/offen rassistische Weise dargestellt. Die ohnehin schon in der Gesellschaft vorhandenen Vorurteile drangen so in das neu entstandene Medium ein und reproduzierten sich dadurch. Weitgehend prägend war der Roman „Onkel Toms Hütte“, der, zumindest nach gängiger Interpretation, den Schwarzen als loyalen unterwürfigen Diener darstellt, der seinem Herrn notfalls sogar bis in den Tod folgen würde. Zwar ist es heute noch umstritten, ob diese Interpretation auch wirklich zutrifft, dennoch hatte das in den Köpfen entstandene Bild eine starke Wirkung.

Im Jahre 1903, also acht Jahre nach der Erfindung des Films, wurde in Amerika zum ersten Mal ein richtiger Spielfilm produziert, in dem ein afroamerikanischer Darsteller gezeigt wurde. Davor gab es bereits einige Kurzfilme, in denen Afroamerikaner vorkamen. Schon der erste Film von 1896 von Thomas Edison „The Watermelon Contest“ zeigt jene übertriebenen und geringschätzigen Stereotype, die aus anderen Bereichen wie Büchern, Comics und Theater übernommen wurden.¹⁰⁷ Der Name jenes ersten Spielfilms war „Onkel Toms Hütte“, angelehnt an das einflussreiche Buch. Ein interessantes Detail dabei ist, dass der Hauptdarsteller nicht schwarz war, sondern von einem verkleideten Weißen mit angemaltem Gesicht dargestellt wurde.¹⁰⁸ Daraus lässt sich schließen, dass die weißen Filmproduzenten offenbar damals der Ansicht waren, Schwarze wären nicht in der Lage, in einem Film als Schauspieler zu agieren. Die Praxis, schwarze Charaktere von Weißen spielen zu lassen, war in der frühen Zeit des Films durchaus üblich. Schon bald schufen die Filmschaffenden eine Nische für „schwarze“

¹⁰⁷ Vgl. Benshoff, Harry M./Griffin, Sean: America on Film. Representing Class, Gender, and Sexuality at the Movies. Malden 2004, 76.

¹⁰⁸ Vgl. Bogle, Donald: Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films. New York 1989, 3.

Nebendarsteller und setzten sie auch vermehrt ein. Diese hatten stets dieselbe Aufgabe zu erfüllen, nämlich das weiße Publikum durch ihre dargestellte Minderwertigkeit zu unterhalten. Anfangs gab es dabei zwei Kategorien: der Schwarze trat entweder als kindlicher Schwachkopf oder abhängiger Lakai auf. Diese Stereotype hatten schon seit den Tagen der Sklaverei, obwohl diese zu jenem Zeitpunkt seit über 40 Jahren abgeschafft war, Bestand und waren ein Teil der gängigen Alltagskultur (also beispielsweise Karikaturen, Comics, Zeichnungen etc.) geworden. Jene Darstellungsweise wurde auf der filmischen Ebene nicht nur einfach übernommen, sondern teilweise sogar noch weiterentwickelt. Bemerkenswert dabei ist, dass sich manche Stereotype bis heute gehalten bzw. sich neu entwickelt haben, was die künstlerische Entfaltung schwarzer Schauspieler auch heute noch behindert.

Donald Bogle, Filmhistoriker, hat sich eingehend mit der afroamerikanischen Filmgeschichte befasst und aus den unterschiedlichen Darstellungsformen ein Kategoriensystem gebildet. Er unterscheidet insgesamt zwischen fünf Kategorien, in die sich schwarze Charaktere einordnen lassen:¹⁰⁹

a) Der „(Uncle) Tom“

Dieser Typ der Darstellung zeigt den Schwarzen als einen gutmütigen, total von seinem Herrn abhängigen Diener. Entweder in Form eines Sklaven, falls der Film in der Vergangenheit, oder als treuen bedingungslosen Diener, wenn der Film in der aktuellen Zeit spielt. Eine eigenständige Persönlichkeit oder Entfaltungsmöglichkeit ist ihm verwehrt, er bekommt erst durch die Beziehung zu seinem Herrn eine Existenzberechtigung. „Toms“ werden in der Regel schlecht behandelt, diverser Vergehen beschuldigt, als Sündenböcke missbraucht, gejagt oder geschlagen, halten aber immer auf selbstlose Weise die Treue zu ihrem scheinbar gutmütigen Herrn. „Onkel Toms Hütte“ wurde, auf Grund seiner Popularität, mehrere Male verfilmt, in der vierten Verfilmung von 1914 spielte mit Sam Lucas zum ersten Mal ein afroamerikanischer Schauspieler die Hauptrolle in einem Film. Lucas, der 1840 geboren wurde, war bizarrer Weise selbst einmal ein Sklave gewesen, bevor er über eine Gesangskarriere zur Schauspielerei kam.¹¹⁰ 1927 wurde die Geschichte erneut unter Harry A. Pollard verfilmt, James B. Lowe war dabei in der Hauptrolle zu sehen. Bemerkenswert ist, dass Lowe einer der ersten afroamerikanischen Stars war und als einer der wenigen Afroamerikaner einen ertragreichen

¹⁰⁹ Vgl. Bogle, 1989: 4-16.

¹¹⁰ Vgl. o.A.: Samuel Lucas, 1840-1916.

http://beinecke.library.yale.edu/LetItResound/art_min_lucas_s.html

Vertrag bei den Universal Studios hatte.¹¹¹ An der filmischen Darstellungsweise änderte sich dadurch nur wenig, Lowe stellte den „Onkel Tom“ in einer ähnlich stereotypen Weise dar, wie sie in den bisherigen Verfilmungen zu sehen war.

b) Der „Coon“

„Coon“ bedeutet übersetzt „Neger“ oder „Nigger“ und hat einen abschätzigen Verwendungscharakter. Zwar war der „Tom“ der gängigste Darstellungstypus, dennoch kam die offen rassistische Form des „Coons“ relativ häufig vor. Dieser Charakter ist zur Belustigung des weißen Publikums da und wird meist als dümmlicher Witzbold dargestellt. Allerdings hat der „Coon“ nicht die gleiche Zielstrebigkeit bzw. Loyalität eines „Toms“. „Coons“ werden wiederum in zwei Untergruppen unterteilt: den „Pickaninny“ und den „Uncle Remus“. Ersterer ist ein seltsamer, verrückter Possenreißer, der harmlos wirkt und das Publikum mit Gesten und Grimassen unterhalten soll. Das Wort stammt aus dem Portugiesischen und wurde besonders im Süden oft als Bezeichnung für afroamerikanische Kinder verwendet.¹¹² „Pickaninnies“ waren schon vor der filmischen Darstellung in der Alltagskultur verankert und wurden beispielsweise in der Werbung, typischerweise mit wild aufstehenden Haaren, rollenden Augen, knallroten Lippen und mit einer Wassermelone in der Hand als Werbefigur verwendet. Auch Thomas Alva Edison produzierte im Jahre 1893 eine Fotostrecke mit dem Namen „Ten Pickaninnies“, in der verschiedene afroamerikanische Kinder mit verschiedenen Verkleidungen vorgeführt werden.¹¹³

In der 1927er Version von „Onkel Toms Hütte“ kommt ebenfalls ein „Pickaninny“ vor und zwar in Gestalt des Sklavenkinds Topsy, das zur komischen Auflockerung des Films dienen sollte. Der Filmcharakter „Topsy“ war dabei so erfolgreich, dass er sogar einen Spin-Off Film mit dem Namen „Topsy and Eva“ im selben Jahr bekam.

Was ihnen allen gemeinsam war, ist die stereotype Darstellung als „unwichtige, unverlässliche, verrückte, faule Untermenschen, die zu nichts anderem gut sind als Wassermelonen zu essen, Hühner zu stehlen (...), und die englische Sprache zu verunstalten.“¹¹⁴

¹¹¹ Vgl. Bogle, 1989: 6.

¹¹² Ebd. 7.

¹¹³ Ebd. 7.

¹¹⁴ Ebd. 8 (Übersetzung).

Der „Uncle Remus“ hat gewisse Gemeinsamkeiten mit dem Tom, in dem Sinne dass er gutmütigen Charakters, gleichzeitig aber auch naiv ist. Zudem ist er dabei wunderlich und auf unfreiwillige Weise komisch, wenn er versucht geistreich zu sein. Dieser Charakter war bis weit in die 40er Jahre zu sehen und sollte, entgegen der steigenden Frustration der schwarzen Bevölkerung in den Vereinigten Staaten, die Zufriedenheit der eigenen Gruppe mit dem Status quo repräsentieren.

c) „The Tragic Mulatto“

Dieser dritte Typus (meistens eine junge, ethnisch gemischte Frau) steht zwischen den weißen und schwarzen Lebenswelten und wird zwischen den beiden aufgerieben. Ein häufiger Handlungsstrang dabei ist, dass eine junge Frau, die meistens aus einer Affäre ihres weißen Vaters und einer schwarzen Sklavin hervorgegangen ist, sich in einen edlen weißen jungen Mann aus gutem Hause verliebt. Diese Liebe wird zwar erwidert, muss aber geheim gehalten werden und zerbricht letztendlich meistens an den gesellschaftlichen Zwängen. So etwa in dem Film „The Debt“ von 1912, der einer der ersten Filme ist, in denen dieser Charakter in ausgeprägter Form gezeigt wird. Hier bekommen Ehefrau und Geliebte (eine Afroamerikanerin) zur gleichen Zeit ein Kind von demselben Mann. Die Kinder wachsen zusammen auf, verlieben sich ineinander, müssen ihre Liebe aber geheim halten, was schließlich zu einem tragischen Ende führt.¹¹⁵

Die „Tragic Mulatto“ wird meistens recht sympathisch dargestellt, was beim Publikum Mitgefühl auslöst, dennoch ist es überdeutlich, dass das „schwarze Blut“ an der tragischen Situation Schuld ist und ihr dabei im Wege steht, ein ansonsten glückliches Leben zu führen.

d) Die „Mammy“

Der vierte der klassischen afroamerikanischen Typen ist die „Mammy“, das weibliche Gegenstück zum „Uncle Tom“.¹¹⁶ Sie weist zudem noch Ähnlichkeiten zum „Coon“ auf, zeichnet sich aber durch einen starken unabhängigen Charakter aus. Äußerlich ist sie durch ihre stattlichen Ausmaße leicht erkennbar, oft trägt sie auch ein Kopftuch. Sie ist meist mürrisch und wirkt insgesamt eher einschüchternd. Einen der ersten Auftritte hatte die „Mammy“ in dem Film „Coon Town Suffragettes“ von 1914, in der sich eine

¹¹⁵ Vgl. Bogle, 1989: 9.

¹¹⁶ Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004: 76.

Gruppe von herrischen „Mammies“ gegen ihre nutzlosen Ehemänner zur Wehr setzen. Das Bild der „Mammies“, die meistens als Küchenangestellte oder Wäscherinnen dargestellt werden, war weit verbreitet und kam sogar in Zeichentrickfilmen und Cartoons vor, beispielsweise in „Tom & Jerry“, wo das schwarze Dienstmädchen bezeichnenderweise auch noch den Namen „Mammy Two Shoes“ trägt. Sie wurde nur vom Hals abwärts gezeigt und war meistens in der K che anzutreffen. „Mammy Two Shoes“ basierte zum großen Teil auf Hattie McDaniel, die es mit der Darstellung der „Mammy“ in „Vom Winde verweht“ von 1939 zu einiger Berühmtheit brachte.¹¹⁷ In den 90er Jahren, in denen Political Correctness einen Boom erlebte, wurde „Mammy Two Shoes“ neu koloriert und synchronisiert und fortan als irisches Hausmädchen dargestellt, da die alte Figur als rassistisch und beleidigend aufgefasst werden konnte.¹¹⁸

e) Der „Brutal Black Buck“

Der letzte Darstellungstyp wurde zum ersten Mal in dem umstrittenen B rgerkriegsdrama „The Birth of a Nation“ von 1915 gezeigt. Der Film ist in zwei Teile unterteilt: vor dem amerikanischen Bürgerkrieg und nach dem Bürgerkrieg inklusive der Ereignisse der „Reconstruction“¹¹⁹. Technisch gesehen war der Film auf dem neuesten Stand und setzte Maßstäbe was Regie, Schnitt und Beleuchtung betraf, die Spielzeit war mit 190 Minuten ungewöhnlich lang. Allerdings gibt es in dem Film klar rassistische Aussagen, besonders im zweiten Teil, der sich mit der „Reconstruction“ und der Gründung des Ku Klux Klans beschäftigt. So wird gezeigt, wie freigekommene ehemalige Sklaven die Straßen überschwemmen und Unruhen anzetteln. Die weiße Bevölkerung fürchtet um ihre Sicherheit und ist angesichts der Bedrohung hilflos. Als der schwarze Gus schließlich die junge Tochter der Familie Cameron verfolgt, offenbar um sie zu vergewaltigen, stürzt sie sich von einer Klippe in den Tod, um ihm zu entgehen.¹²⁰

Die Weißen schaffen sich letztlich Abhilfe indem sie den Ku Klux Klan gründen, der in dem Film dermaßen glorifiziert wird, dass man ihn auch als reine Propaganda auffassen kann. Griffiths Film ist dermaßen bedeutend, weil durch den überwältigenden Erfolg den er besonders im Süden der USA hatte, der 1871 aufgelöste Ku Klux Klan wiederbe-

¹¹⁷ Vgl. Bogle, 1989: 9.

¹¹⁸ Vgl. Mittel, Jason: The Great Saturday Morning Exile. Scheduling cartoons on television’s periphery in the 1960s. In: Stabile, Carol A./Harrison, Mark (Hrsg.): Prime Time Animation: Television animation in American culture. London/New York 2003, 37.

¹¹⁹ Unter „Reconstruction“ versteht man die Phase, in der die 1860/1861 ausgetretenen konf derierten Staaten wieder in die Vereinigten Staaten eingegliedert wurden.

¹²⁰ Vgl. Bogle, 1989: 12.

lebt wurde und wieder größeren Zulauf erhielt. Bei der Premiere in New York war es bereits zu Zwischenfällen gekommen, in anderen Städten kam es teils zu noch heftigeren Rassenunruhen.¹²¹

„The Birth of a Nation“ war nicht nur diesbezüglich von größter Bedeutung, der Film beeinflusste zahlreiche nachkommende Werke, die viele Sujets und Kategorien aus dem Film übernahmen, diese allerdings entschärften, um nicht dieselben heftigen Reaktionen beim Publikum hervorzurufen. Die Darstellungsweise Farbiger im Film orientierte sich ab diesem Zeitpunkt häufig an der Blaupause von „Birth of a Nation“. Immer wenn Schwarze in einem Film vorkamen, waren sie nur eine Projektionsfläche für die Vorurteile von weißen Filmmachern, die für ein vorwiegend weißes Publikum produzierten. Dabei sind sie meistens als Problemfälle dargestellt, dienen dem weißen Publikum als Emotionalisierungsfaktor oder sind als exotisches Accessoire in die Geschichte eingewebt.¹²² Griffith verwendet auch bereits die meisten erwähnten Kategorien von schwarzen Rollen, so auch den „Uncle Tom“, die „Mammy“ und den „Pickaninny“, allerdings führt er auch einen neuen Charakter ein, nämlich den „Brutal Black Buck“. Dieser Typ kann wieder in zwei Subkategorien unterteilt werden: den „Black Brute“ und den „Black Buck“. Ersterer wird als barbarisch und tierisch dargestellt und fällt in blinder Wut über die im Film gezeigte Stadt her. Mehrere „Black Brutes“ stellen „kühne“ Forderungen auf, indem sie nach dem Recht streben, auch gemischte Ehen eingehen zu dürfen. Spätere Filme, die rebellische Sklaven oder Rassenunruhen zeigen, beziehen sich dabei auf diesen Typus.

Die „Bucks“ hingegen sind klischeehafte gewalttätige Gangster, die übersexualisiert dargestellt werden und in den Augen der weißen Bevölkerung eine sexuelle Bedrohung darstellen. Das Publikum fühlt sich persönlich einbezogen, wenn das personifizierte Böse in Gestalt des schwarzen Charakters Lynch die weiße blonde Heldin Lillian attackiert. Dem schwarzen Bösewicht wird gleichzeitig ein animalisches Element zugeschrieben, das ihn unberechenbar und gefährlich macht.

Die Mulattin Lydia wird ebenfalls sehr negativ dargestellt, sie ist zwar die einzige Schwarze, die so etwas wie tiefere Gefühle verspürt (vermutlich, weil sie zur Hälfte weiß ist), diese sind allerdings aggressiven und aufrührerischen Charakters. Sie akzeptiert ihre Ungleichbehandlung nicht, verachtet gleichzeitig die Weißen und strebt nach Macht. Damit repräsentiert sie den in der weißen Bevölkerung sehr gefürchteten Typus

¹²¹ Vgl. Bogle, 1989: 15.

¹²² Diawara, Manthia: Black American Cinema: The New Realism. In: Diawara, Manthia (Hrsg.): Black American Cinema. New York/London 1993, 3.

des schwarzen Aktivisten, der sich nicht mit seiner ungerechten Situation zufrieden gibt, sondern aktiv nach einer Verbesserung strebt. Ein interessantes Detail ist, dass sowohl die „Mammy“ als auch Lydia von weißen Schauspielern mit einem „Blackface“ dargestellt werden.¹²³

Auf die offen rassistischen Sentiments des Films angesprochen, reagierte Griffith überrascht und stellte sich selbst als unpolitisch ohne zugrunde liegende Ideologie dar.¹²⁴ Er bestritt die Vorwürfe in zahlreichen Vorträgen quer durchs ganze Land vehement und kritisierte dabei die NAACP¹²⁵, die ihm zufolge Zensur betriebe. Er stellte sich selbst hingegen dabei als Vertreter der freien Meinungsäußerung dar, eine Strategie, die auch heute noch verwendet wird, um rassistische bzw. minderheitenfeindliche Äußerungen zu legitimieren.

Die bereits seit der Frühzeit des Films existierenden Darstellungsformen „Tom“, „Coon“, „Tragic Mulatto“, „Mammy“ und „Brutal Black Buck“ hatten einen entscheidenden Einfluss auf die weitere Darstellungsweise von afroamerikanischen Charakteren. Das weiße Publikum übernahm die vorgegebenen Stereotype unkritisch und entwickelte bzw. vertiefte die eigenen Vorurteile weiter. Leute, die im echten Leben kaum in Kontakt mit schwarzen Menschen kamen, entnahmen ihr Bild aus den ihnen zugänglichen medialen Produkten. Die negativen Stereotype beschränkten sich aber nicht nur auf Schwarze, alles „unamerikanische“ wurde mit einem negativen Unterton versehen, allerdings wurde keine Minderheit dermaßen intensiv schlecht gemacht, wie die afroamerikanische Bevölkerung.

In den weiteren Jahren änderte sich nur wenig an der negativen Präsentation afroamerikanischer Rollen, auch die immer mehr an Bedeutung gewinnende Bürgerrechtsbewegung konnte nur wenig an den bestehenden Verhältnissen ändern, da die produzierenden Studios in den Händen weißer Networks waren, die primär für ein weißes Publikum produzierten. Es gab zwar auch vereinzelt afroamerikanische Filmpioniere wie Oscar Micheaux, der im Jahre 1919 den Film „Within Our Gates“ produzierte und auch für Drehbuch und Regie verantwortlich war.¹²⁶ Dieser zeigte nun erstmals auch realistische afroamerikanische Charaktere, vom Angehörigen der Mittelklasse bis zum Analphabeten aus dem Süden. Allerdings hatte Micheaux Probleme, Kinobesitzer zu finden, die bereit waren, seine Filme auch auszustrahlen. Beson-

¹²³ Vgl. Bogle, 1989: 14.

¹²⁴ Ebd. 16.

¹²⁵ „National Association for the Advancement of Colored People“, eine Organisation die sich für die Rechte ethnischer Minderheiten in den Vereinigten Staaten einsetzt.

¹²⁶ Vgl. Gaines, Jane: Fire and Desire: Race, Melodrama, and Oscar Micheaux. In: Diawara, 1993: 52.

ders in Chicago formierte sich sogar rassistisch motivierter Widerstand gegen den Film und es sollte noch einige Zeit dauern, bis schwarze Filmemacher vom Mainstream akzeptiert wurden.

4.2.1 Die weitere Entwicklung

Im Vergleich zur filmischen Frühzeit wurde die Darstellung von ethnischen Minderheiten in späteren Jahren etwas wohlwollender, dennoch war sie von negativen, einseitigen und klischeehaften Bildern durchzogen, wodurch sich die gesellschaftliche Situation der Minderheiten nicht verbesserte oder zum Teil sogar noch weiter verschlechterte. Diese wohlwollendere Darstellung erklärt sich dadurch, dass man einen Ort gefunden hatte, an dem Afroamerikaner nicht nur keine Bedrohung mehr waren, sondern sogar eine nützliche Aufgabe übernahmen: als Diener bzw. Dienstleister für die herrschende weiße Oberschicht. Sie arbeiteten als Hauskoch, Diener, Fahrer, in der Wäscherei oder als Stubenmädchen. Die Filmindustrie spiegelte damit auch gewissermaßen die wirtschaftlichen Umstände wider, in denen sich die Vereinigten Staaten Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre befanden. Die Weltwirtschaftskrise und eine Depression erschütterten das Land, die einzigen Berufe, die nicht von der Arbeitslosigkeit bedroht waren, waren Butler, Diener, Koch, Liftboy etc. Diese Darstellungsweise auf der Leinwand spielte auf eine gewisse Art auch eine heile Welt vor, was der Wunschvorstellung des Publikums entsprach. Die Diener arbeiteten selbstlos für ihren Herrn, opferten sich gänzlich für ihn auf, selbst in harten Zeiten konnte man sich auf sie verlassen. Doch dieses Verhältnis beruhte nicht auf Gegenseitigkeit: oft wurden sie von ihren Herren ausgenutzt, bloßgestellt und schlecht behandelt, nahmen dies aber meistens anstandslos hin. Schwarze Darsteller, die solche Rollen annahmen, wurden von Civil Rights-Organisationen auch kritisiert, dennoch gelang es manchen ihren Rollen einen individuellen Stempel aufzudrücken, sodass sie es auch teilweise zu Starruhm brachten. Dies widerlegte zugleich das in der weißen Bevölkerung weit verbreitete Vorurteil, Schwarze würden alle gleich aussehen.¹²⁷ Schwarze Charakterrollen bildeten sich erst langsam, mit kleinen Zwischenschritten, heraus. Stepin Fitchit, der sich lange mit unwichtigen Rollen hatte zufrieden geben müssen, in denen er meist einen begriffsstutzigen, einfältigen Charakter spielen musste, war gewissermaßen der erste unverwechselbare, nicht austauschbare schwarze Darsteller. Er war der bekannteste und bestbezahlte afroamerikanische Schauspieler der frühen 30er Jahre. Die „Fox“ Filmstudios taten auch einiges, um ihren ersten schwarzen Star zu promoten, indem sie etwa Details über sein

¹²⁷ Vgl. Bogle, 1989: 36.

angeblich aufwendiges Privatleben in Umlauf brachten. Dennoch änderte das alles nichts an der Tatsache, dass Fetchit einen „Coon“ spielte, er gewissermaßen sogar der Archetyp eines „Coons“ war.¹²⁸ Er war komisch gekleidet, wurde nicht ernst genommen und oft herablassend behandelt. Louise Beavers spielte sich mit der Rolle der Delilah, einer Kombination aus „Tom“ und „Aunt Jemina“, die durch ihren „christlichen Stoizismus“ eine neue Form der Schicksalsbewältigung einführte, nämlich den Kopf unten zu behalten und die Demütigungen des Lebens einfach hinzunehmen. Auch der spätere Superstar des Jazz Louis Armstrong musste, bevor er auch in Filmen als geborener Entertainer auftreten konnte, sich mit „Coon“-Rollen herumschlagen, die zum großen Teil auf Fetchit basierten. Er war auf die gängigen Dienerrollen festgelegt, durfte aber auch einige musikalische Auftritte mit einflechten. Armstrong war allerdings nie die Hauptfigur, sondern stets der Co-Star eines noch größeren weißen Stars wie etwa Bing Crosby in dem Film „Pennies From Heaven“.

Im Laufe der Zeit waren schwarze Schauspieler nicht mehr automatisch auf die Rolle des Dieners festgelegt, sondern sie durften sich auch zunehmend als Entertainer beweisen. Meistens geschah dies in Form von kurzen musikalischen Darbietungen, die mit der Handlung wenig bis nichts zu tun hatten. Damit wurde ihnen zwar ein gewisser Bereich zur Selbstentfaltung geboten, allerdings lag ihre einzige Aufgabe in der Unterhaltung der weißen Massen, wodurch sie zu einer Art Dekoration degradiert wurden.

Durch die wichtige Rolle, die afroamerikanische Soldaten im Zweiten Weltkrieg spielten, entwickelte sich ein neuer Typus, jener der sogenannten „New Negroes“. Ein von Präsident Roosevelt erlassenes Gesetz verbot die Diskriminierung religiöser und ethnischer Minderheiten in der Armee, bald griff auch die Filmindustrie die sich ändernde gesellschaftspolitische Stimmung auf und verarbeitete sie in ihren Filmen. Dies geschah entweder in der Form, dass Schwarze nun auch in Kriegs- und Soldatenfilmen vorkamen, oder sie bessere und komplexere Rollen bekamen, die auch Leute außerhalb der Unterschicht darstellten. Die Titel dieser Filme wie etwa „The Negro Soldier“ oder „The Negro Sailor“ würden in der heutigen Zeit wohl als anstößig betrachtet, waren in der damaligen Zeit aber noch durchaus üblich. Es gab jedoch auch einzelne Filme, die eher aus Independent-Produktionen stammten, die sich gezielt mit der Diskriminierung von Afroamerikanern auseinandersetzten, etwa „Home of the Brave“ (1949) oder „Lost Boundaries“ (1949).¹²⁹

Im weiteren Verlauf wurde das Freundschaftsmotiv weiter in den Vordergrund gerückt, indem einem gesellschaftlichen Außenseiter oder Rebellen ein schwarzer Freund zur Seite gestellt wurde, der mit dem Helden die Eigenschaft teilte, ebenfalls von der Gesellschaft unter-

¹²⁸ Vgl. Bogle, 1989: 41.

¹²⁹ Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004: 83.

rückt zu werden. Beispiele hierfür sind *Casablanca* (1942) und diverse Verfilmungen in der „Huckleberry Finn“-Tradition. Die „New Negroes“ waren aber nicht viel mehr als eine Vorstufe für das, was noch kommen sollte, nämlich den Schwarzen als Hauptdarsteller.

Einer der ersten integrativen afroamerikanischen Stars war Sidney Poitier, der in den 50er Jahren vom erfolglosen Theaterschauspieler zum erfolgreichen Filmstar aufstieg. Gründe dafür waren sein konservatives Erscheinungsbild, sein sauberes Englisch und seine zur Schau gestellten guten Manieren. Für das weiße Publikum war Poitier der erste Schwarze „der ihren eigenen Ansprüchen entsprach“.¹³⁰ Seine Sexualität spielte keine unmittelbare Rolle und war unterdrückt, er sprach keinen Dialekt, benutzte keine bei Schwarzen sonst üblichen Slangausdrücke, griff nicht auf afrikanische kulturelle Symbole zurück und machte auch keine „primitive Musik“. Das alles machte ihn zu einem „angepassten Schwarzen“, vor dem sich das weiße Establishment nicht fürchten musste. Andererseits war Poitier auch auf afroamerikanischer Seite beliebt und wurde als Vorbild angesehen. Er war das Symbol der neuen afroamerikanischen Mittelklasse, die über eine gute Schulbildung verfügte und nach mehr politischen Rechten verlangte. Außerdem war Poitier der erste Afroamerikaner der einen Oscar gewann.¹³¹

In den 1960ern, am Höhepunkt der Bürgerrechtsbewegung, gaben sich die Afroamerikaner nicht mehr mit der ihnen von den Weißen zugewiesenen Rolle zufrieden, sondern gingen auf die Straße, es kam zu teils heftigen Auseinandersetzungen zwischen Demonstranten bzw. Aktivisten und der Polizei. Sie wollten nicht mehr den Ansprüchen der weißen Gesellschaft genügen und sich im eigenen Umfeld über die an ihnen begangenen Ungerechtigkeiten beklagen, sondern sie formulierten ihre Unzufriedenheit und Ziele in unmissverständlicher Weise konkret nach außen. Sie baten nicht mehr um Akzeptanz, sondern forderten sie ein, teilweise auch mit militanten Mitteln.¹³² Der Prozess der Gleichstellung, der mit dem „Civil Rights Act“ begann, leitete eine Periode ein, die auch heute noch nicht abgeschlossen ist. Die Filme dieser Zeit spiegeln diese Entwicklungen wider: sie zeigen die Rassenprobleme in all ihren möglichen Varianten, also etwa die Armut der afroamerikanischen Bevölkerung, gemischtrassige Ehen oder allgemeine Probleme von Schwarzen, in einer von Weißen dominierten Welt zu leben. Neben dem neuen thematischen Schwerpunkt änderte sich auch das Produktionsumfeld, was die eigentliche Neuerung war. Schwarze Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren führten die Ära des „New Black Film“ herbei, der auf authentische Weise die schwarzen

¹³⁰ Bogle, 1989: 175 (Übersetzung).

¹³¹ Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004: 86.

¹³² Ebd. 195.

Lebensumstände schilderte.¹³³ Der „New Black Film“ entwickelte sich in zwei unterschiedliche Richtungen: die eine war eher künstlerisch-poetisch, die andere reißerisch und übermütig.

Einen wahren Boom erlebten die „Black Movies“ oder auch „Blaxploitation Films“ aber erst in den 70ern, wo das gesellschaftliche Klima noch immer angespannt war, es weiterhin zu Straßenprotesten und -schlachten kam, es eine übergreifende Protestkultur gegen den Vietnamkrieg gab und politischer Aktivismus hoch im Kurs stand. Dieses gesellschaftliche und politische Klima traf mit dem Umstand zusammen, dass immer mehr schwarze Schauspieler in Produktionen vertreten waren und auch schwarze Drehbuchautoren immer mehr Fuß fassen konnten. Schwarze Regisseure, die sich mit früheren Arbeiten bereits etabliert hatten, erhielten sogar den Auftrag, Filme speziell für die afroamerikanische Zielgruppe zu produzieren. Damit die Filme auch von dem weißen Massenpublikum angenommen wurden, griffen die Filmemacher aber auf altbekannte Stereotype zurück, die in einem moderneren Gewand daherkamen, wodurch die Filme reißerischer und leichter verstehbar wurden, was den Umsatz eines Films jedoch insgesamt erheblich steigern konnte.¹³⁴ Der seit der Anfangszeit der Filmgeschichte benutzte Charakter des „Bucks“ wurde wiederbelebt und weckte so wieder unangenehme Assoziationen. „Bucks“ wurden als aggressive, bewaffnete, gerissene und übermäßig sexualisierte (Halb)Kriminelle dargestellt, die das an ihrer Volksgruppe begangene Unrecht mit Gewalt wieder gutmachen wollten und ihren Anteil einforderten. Ebenfalls wieder eingesetzt wurde die „Tragic Mulatto“, in Gestalt einer unglücklich verliebten, relativ hellhäutigen Schönheit. Ebenfalls zu sehen waren zahlreiche „Coons“, meist in der Rolle des schnell sprechenden Nebendarstellers.

Einer der stilbildenden Regisseure dieser Epoche war Melvin van Peebles, der mit dem Film „Sweet Sweetback’s Baadasssss Song“ von 1971 den Grundstein für dieses Genre setzte. Im gleichen Jahr hatte auch der Film „Shaft“ Premiere, dem sogar noch mehr Erfolg an den Kinokassen beschert war. Der Film handelt von dem Kommissar John Shaft, der auf unkonventionelle Weise seine Arbeit erledigt und dabei auch die Frauen nicht vernachlässigt. Er lässt sich von seinen weißen Vorgesetzten und der von Weißen dominierten Gesellschaft nicht einschüchtern, sondern denkt zu allererst an seine eigenen Leute. Für das schwarze Publikum war „Shaft“ eine Identifikationsfigur, weil sie derartige Charaktere zwar aus ihrem wirklichen Leben kannten, sie aber zum ersten Mal auch auf der Leinwand sehen konnten.¹³⁵

Ende der 70er Jahre entwickelte sich ein neuer Typ, dessen bekanntester Vertreter Richard Pryor war – der „Crazy Nigger“. Ähnlich wie der „Coon“ war auch er laut und schnell spre-

¹³³ Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004: 86.

¹³⁴ Vgl. Bogle, 1989: 232.

¹³⁵ Ebd. 239.

chend, er unterschied sich aber ansonsten gänzlich von ihm. Er war schlau, zwar nicht gebildet im klassischen Sinne, verfügte aber über sogenannte „Street-Smarts“. Der „Crazy Nigger“ hatte ein loses, teilweise vulgäres Mundwerk und streute immer wieder Begriffe ein, wie sie in den Ghettos benutzt wurden. Dadurch gelang es ihm, auf komische Weise die Probleme der schwarzen Unterschicht zu artikulieren und auf subversive Art Kritik am Gesellschaftssystem auszuüben.

In den 80er Jahren waren schwarze Schauspieler und Künstler endgültig im Mainstream angekommen, afroamerikanischer Sänger wie Michael Jackson und Whitney Houston führten die Verkaufszahlen an, und die „Cosby Show“ war die erfolgreichste Fernsehsendung des Jahrzehnts. Allerdings hatten all diese Errungenschaften auch eine Kehrseite. Schwarze Schauspieler waren nun zwar in Hauptrollen erfolgreich, ihnen wurden aber, ähnlich wie in den 30er und 50er Jahren, meistens weiße Filmpartner zur Seite gestellt, denen sie als Sidekick¹³⁶ dienen mussten. Außerdem wiesen viele Rollen eine Ähnlichkeit zu den altbekannten Typen „Coon“, „Buck“ und „Mammy“, teilweise in neuen Kombinationen, auf. Wenige afroamerikanische Schauspieler bekamen romantische oder tragische Charakterrollen angeboten. Im Übrigen wurde den schwarzen Filmcharakteren in Mainstream-Filmen keine Möglichkeit gestattet, ihr „Schwarzsein“ auszuleben. Sie durften ihrer kulturelle Identität nicht zur Schau stellen und übernahmen alle Eigenheiten der herrschenden kulturellen Schicht, also jene der Angelsachsen. Die Filmfiguren hatten kaum Ecken und Kanten, ihre Hautfarbe war zwar dunkel, abseits dessen waren sie aber kaum als Vertreter der afroamerikanischen Kulturgruppe zu erkennen. Während in den 1960er und 70er Jahren noch rebellische Filmcharaktere vorherrschten, waren in den 80er Jahren angepasste Schwarze, die vom System gezähmt und eingenommen wurden, dominant. Eine Ausnahme bildete das Südstaatendrama „Die Farbe Lila“ von Steven Spielberg aus dem Jahre 1985. Hier werden aus der Sicht von fünf afroamerikanischer Frauen Lebensgeschichten zur vorigen Jahrhundertwende dargestellt, und wie sie sich in ihrer patriarchalisch rassistisch strukturierten Umgebung behaupteten. Der Film stieß auf gemischte Kritiken, etwa dafür, dass er von einem Weißen produziert wurde und angeblich männerfeindlich sei.¹³⁷ Doch auch der afroamerikanische Independentfilmer Spike Lee setzte sich seit den späten 80er Jahren in seinen Filmen immer wieder mit der Rassenthematik auseinander. Das ändert aber nichts daran, dass in den 80er und frühen 90er Jahren die „buddy movies“ vorherrschten, wo ein Afroamerikaner dem weißen Helden als Helfer und Bewunderer zur Seite gestellt wurde. Ein Beispiel hierfür ist die Figur des „Apollo Creed“ aus der be-

¹³⁶ Unter „Sidekick“ versteht man eine Nebenrolle, die es dem Hauptdarsteller ermöglicht, seine Gedanken zu kommunizieren, oft in Form eines Stichwortgebers.

¹³⁷ Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004: 89.

kannten „Rocky“-Reihe, der vom ehemaligen unbarmherzigen Erzfeind Rockys zum selbstlosen aufopferungsvollen Freund wird und der letztendlich im vierten Teil sogar sein Leben für ihn gibt. Überhaupt ist die Hauptberechtigung für Apollos Rolle, den Helden Rocky noch mutiger und besser erscheinen zu lassen. Rocky widmet seinen anschließenden Sieg dem verstorbenen Apollo und lobt seine Verdienste für das amerikanische Volk, was insofern bemerkenswert ist, als dass es indirekt bedeutet, dass Schwarze nur dann akzeptiert werden, wenn sie sich für den weißen Mann opfern. Die Gegnerfigur in Rocky III „Clubber Lang“ ist hingegen wieder ein klassischer „Buck“-Typus, der von einschüchternder Erscheinung ist. Er ist rücksichtslos, gefährlich und vulgär und steht so ziemlich für alles, wodurch sich das Amerika der weißen Mittelschicht bedroht fühlen könnte. Dadurch, dass er auch noch sexuell anstößige Bemerkungen gegenüber Rockys Frau Adrian macht, wird er außerdem zur sexuellen Bedrohung für die weiße Vorzeigefamilie. Im Großen und Ganzen lässt die Rolle des Clubber Lang kein Klischee der „schwarzen Gefahr“ aus und schürt auf diese Weise die Ängste und Vorurteile beim Publikum. Apollo Creed ist inzwischen schon längst zum Sympathieträger und akzeptierten Schwarzen geworden, der Rocky hilft gegen Lang zu bestehen. Eine Niederlage gegen den eigentlich stärkeren Lang scheint undenkbar und darf keinesfalls geschehen.

Für schwarze Schauspieler, die auch derartig unsympathische Rollen annahmen, war es danach oft schwer, noch an anspruchsvolle Rollen zu kommen. Denn das weiße Publikum verzieh dem Schauspieler sein (gespieltes) Verhalten oftmals nicht und auch Produzenten rechneten mit Einnahmeeinbußen, sodass sie lieber kein Risiko eingingen und den Schauspieler nicht mehr besetzten. So geschehen im Falle des Louis Gossett Jr., der im Film „Ein Offizier und Gentleman“ einen sadistischen, autoritären Armeeausbildungsoffizier spielt. Er erniedrigt und quält dabei die weiße Identifikationsfigur in Gestalt von Richard Gere, der beinahe an den Schikanen zerbricht. Gossett Jr. hatte nach dem Film Probleme, anspruchsvolle Rollen zu finden und erlitt einen groben Karriereknick.¹³⁸

In der Filmreihe „Lethal Weapon“ war der Sachverhalt deutlich anders, denn hier wurde das alte Freundschaftsprinzip wieder hervorgeholt, allerdings mit veränderten Vorzeichen, denn hier war der von Afroamerikaner Danny Glover dargestellte Sergeant Roger Murtaugh der konservative, vernünftige, zur Mittelschicht gehörige Familienmensch, der seinen impulsiven, leichtsinnigen und hitzköpfigen Kollegen Martin Riggs (Mel Gibson) zähmen und vor Problemen bewahren muss.¹³⁹ Als Murtaugh Riggs schließlich sogar Unterschlupf bei sich und seiner Familie gewährt und das Zuhause von Kriminellen angegriffen wird, müssen die beiden das Idealbild der amerikanischen Familie beschützen, das bemerkenswerterweise die-

¹³⁸ Vgl. Bogle, 1989: 271.

¹³⁹ Ebd. 275-276.

ses Mal von der afroamerikanischen Familie verkörpert wird. Die Familie wird dadurch, dass sie die Ideale der weißen Gesellschaft dermaßen genau übernommen hat und die eigene kulturelle Identität kaum zur Schau stellt, zur akzeptierbaren angepassten schwarzen Familie. Bestehende Unterschiede in den jeweiligen Lebensrealitäten werden negiert, es wird nur die weiße Lebensrealität gezeigt, in der auch die schwarze Familie lebt. Außerdem kann man eine Vermischung des „Huckleberry Finn“, „Tom“ und „Mammy“-Motivs feststellen, der eine selbstlose Opferbereitschaft zu Grunde liegt.

Der größte afroamerikanische Schauspielstar der 80er war aber Eddie Murphy, der mit der Rolle des „Axel Foley“ in der „Beverly Hills Cop“-Reihe zu Weltruhm gelangte. Doch schon zwei Jahre zuvor verkörperte er in dem ebenfalls sehr erfolgreichen Film „48 Hrs.“ den ehemaligen Kriminellen „Reggie Hammond“, der durch Zufall zum Ersatz-Cop wird. Der Charakter des Reggie Hammond wirkt wie ein altmodischer „Coon“, der seltsam gekleidet ist und mit komischer Stimme spricht. Die Beziehung zwischen Hammond und seinem Vorgesetzten (Nick Nolte) ist von einem gegenseitigen feindseligen verbalen Kräftemessen geprägt, bei dem Nolte des Öfteren auch auf rassistische Bemerkungen zurückgreift. So bezeichnet er Hammond unter anderem als „Wassermelone“ und verwendet andere stereotype herablassende Bemerkungen. Im Gegensatz zu den frühen Filmen der 20er und 30er Jahre kontert Murphy auf die rassistischen Attacken, reagiert dabei aber relativ gemäßigt und nimmt die rassistischen Witze und Bemerkungen nicht persönlich. Oberflächlich liefert er sich mit Nolte zwar ein schlagfertiges Wortduell, aber der Faktor dass er, ob des offensichtlichen Rassismus seines Kollegen nie beleidigt ist oder wütend wird, „neutralisiert den inhärenten Rassismus“¹⁴⁰. Rassistische Witze werden so als akzeptabel dargestellt und als ein Teil der Lebensrealität hingenommen. Dieser Umstand ist eventuell durch Eddie Murphys Biografie erklärbar: er wuchs zwar in einfachen Verhältnissen auf, konnte aber nie etwas mit der Ghetto-Kriminalitätslebensweise anfangen und reagierte auch in der Kindheit und Jugend auf rassistische Angriffe stets mit Humor.¹⁴¹ Was im Grunde zwar eine löbliche Einstellung war, machte ihn zum idealen schwarzen Schauspieler der Reagan-Ära. Er war zwar witzig, eloquent und schlagfertig, reagierte aber auf rassistische Sticheleien und Angriffe eher gleichgültig, verspürte keinen ureigenen Ärger darüber, wie er etwa früheren Generationen zueigen war und ging Konfrontationen eher aus dem Weg. Was Murphys Rollen in „48 Hrs.“ und der „Beverly Hills Cop“-Reihe gemeinsam haben, ist, dass sie beide von ihrer angestammten afroamerikanischen Umgebung in eine weiße Welt transferiert werden, wo sie sich der weißen Autorität

¹⁴⁰ Bogle, 1989: 282 (Übersetzung).

¹⁴¹ Ebd. 281.

unterordnen müssen.¹⁴² Von daher greifen sie auch nicht das weiße Überlegenheitsgefühl an, was sie zu einem berechenbaren Faktor macht. Ihnen wird ein gewisses Gebiet innerhalb der bestehenden Herrschaftsordnung überlassen, das sie nicht zu überschreiten gedenken. Diese Art des Rassismus führt fast nahtlos in eine neue, moderne Form über, die auch heute noch Bestand hat, den sogenannten „aufgeklärten Rassismus“.

4.3 Der „aufgeklärte Rassismus“

Der aufgeklärte Rassismus entspringt einer konservativen Strategie der 1980er Jahre, einer Dekade, die von dem Schlagwort des „Reaganismus“ geprägt war. Anstatt Schwarze offen auszugrenzen, wurden einige wenige erfolgreiche Afroamerikaner zum Leitbild erhoben, das für die Masse der afroamerikanischen Bevölkerung allerdings nicht zu erreichen war. Die Schuld, dieses Ziel nicht erreicht zu haben bzw. erreichen zu können, wurde der schwarzen Bevölkerung selbst zugeschoben.

Das wohl berühmteste Beispiel für den aufgeklärten Rassismus ist die „Cosby Show“, die erfolgreichste amerikanische Fernsehserie der 80er Jahre. Es ist kein Zufall, dass das sogenannte „Cosby-Jahrzehnt“ dasselbe Jahrzehnt war, in dem der von Reagan praktizierte Konservatismus die bestimmende politische Richtung in Amerika war. Die Serie, die 1984 erstmals ausgestrahlt wurde, führte von 1985 bis 1989 die Einschaltquoten an, rutschte in der Saison 1989-1990 auf den zweiten Platz ab und wurde ironischerweise am zweiten Tag der Rassenunruhen in L.A. 1992 zum letzten Mal ausgestrahlt.¹⁴³ Oberflächlich gesehen handelte die Serie von der funktionierenden liebevollen und gebildeten Familie Huxtable, die in ökonomisch abgesicherten Verhältnissen lebt, alle Schwierigkeiten des Lebens auf humorvolle Weise löst und nebenbei zufällig schwarz ist. Wenn man allerdings davon ausgeht, dass der Begriff Rasse nur ein Konstrukt ist, das die ökonomischen Besitzverhältnisse beschreibt und die Kategorien Rasse und gesellschaftliche Schicht nicht voneinander unabhängig betrachtet werden können, kann man die Huxtables auch als „umgefärbte“ schwarze Familie sehen, die einen weißen Lebensstil mit weißen Problemen lebt. Die Reaktionen auf jene Umfärbung funktionieren dabei selektiv, für viele Weiße erscheinen die Huxtables beinahe als weiße Familie, die deren Werte und Lebensweise übernommen hat, was sie auch als Afroamerikaner akzeptabel macht. Der Rassenunterschied wird nicht mehr als störend wahrgenommen, da

¹⁴² Diawara, Manthia: Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance. In Diawara, 1993: 215.

¹⁴³ Vgl. Fiske, Media Matters: 97.

sich die schwarze Familie perfekt assimiliert hat und kaum mehr Unterschiede auffallen. Für afroamerikanische Zuschauer ist die Sache aber etwas differenzierter, die Reaktionen lassen sich in zwei Kategorien zusammenfassen: die eine Gruppe sieht es als erstrebenswert an, dass eine afroamerikanische Familie derart positiv dargestellt wird und sehen die Huxtables als Vorbild und Anreiz dafür, auch selbst den sozialen Aufstieg schaffen zu können. Die andere Gruppe lehnt die Serie ab, da sich die Huxtables in ihren Augen soweit von ihrer kulturellen Gruppe entfernt hätten, dass sie sich nicht mehr mit ihnen identifizieren können. Das geht sogar so weit, dass sie von manchen als „weiß“ beschimpft werden.¹⁴⁴

In der Tat unterscheidet sich die Darstellung der Huxtables grundlegend von den vorherigen üblichen Formen. Beide Elternteile sind gebildet und voll berufstätig. Der Vater ist Arzt, die Mutter Rechtsanwältin, sie schaffen es aber trotzdem ohne externe Hilfe fünf Kinder aufzuziehen, von denen alle nacheinander aufs College gehen. Der Familienvater Cliff (Bill Cosby) tritt eher als „gezähmter männlicher Schwarzer“¹⁴⁵ auf, das heißt, die sexuelle Komponente wird beinahe vollständig ausgeklammert, sodass er keine sexuelle Bedrohung für die weiße Gesellschaft mehr darstellt. Interessanterweise ist Cliff aber Gynäkologe, was auch als Machtausübung über (weiße) Frauen interpretiert werden kann, da er sich während einer Untersuchung in einer Machtposition befindet. Diese Deutungssicht geht meiner Meinung aber zu weit, da die „Cosby Show“ nicht zu jenen Programmen gehört, die subtile oder geheime Botschaften, die in die Handlung eingewoben sind, vermitteln. Von konservativer Seite war des Öfteren das Argument zu vernehmen, eine Gesellschaft, in der die „Cosby Show“ die Rangliste der erfolgreichsten Fernsehserien anführt, könne nicht rassistisch sein. Bill Cosby wird so zum „Alibi-Schwarzen“ gemacht, der es ermöglicht, den strukturellen Rassismus weiter zu betreiben, auch wenn das mit Sicherheit nicht Bill Cosbys Intention war. Andererseits sollte man Bill Cosby auch nicht zu sehr Unrecht tun und ihn als „Onkel Tom“ bezeichnen, dessen einzige Daseinsberechtigung es ist, den Rassismus in der Post-Civil Rights-Periode in anderer Form weiter zu betreiben. Vielmehr kann man die „Cosby Show“ als Vertreter der konservativen Strategie des sogenannten „Bootstrapping“-Konzepts begreifen.¹⁴⁶ „Bootstrapping“ bedeutet sinngemäß übersetzt, sich selbst aus dem Dreck heraus zu ziehen, was bedeutet, dass Afroamerikaner sich durch harte ehrliche Arbeit und Fleiß selbst aus ihrer unterprivilegierten Lage befreien können. Falls sie das nicht aus eigener Kraft schaffen, so das Konzept, liege das schlicht daran, dass sie es nicht hart genug versuchen. Die sozial unausgewogene Lage wird also nicht auf die strukturelle Privilegierung der weißen Bevölkerungsschicht zu-

¹⁴⁴ Vgl. Fiske, *Media Matters*: 110.

¹⁴⁵ Ebd. 97.

¹⁴⁶ Ebd. 98.

rückgeführt, sondern alleine auf die Verfehlungen der afroamerikanischen Bevölkerung geschoben. „Bootstrapping“ ist überhaupt ein individualistisches Konzept, das dem Gedanken des solidarischen Eingreifens (affirmative action) keine Berechtigung zuschreibt. Die weiße gesellschaftliche Oberschicht muss also nur eine theoretische Gleichberechtigung und Aufstiegsmöglichkeiten für Afroamerikaner schaffen, zieht sich aber dann zurück und überlässt sie sich selbst. Dass dieser Ansatz unzureichend ist, zeigt die wenig fortschreitende soziale Besserstellung der afroamerikanischen Bevölkerungsgruppe in den letzten Jahren.

Die „Cosby Show“ wurde auch oft als Argument gegen die sogenannte „welfare-mentality“ vorgebracht, also die angeblich übermäßig hohe Abhängigkeit von der Sozialhilfe bei Afroamerikanern im Allgemeinen, im Besondern aber von alleinstehenden jungen afroamerikanischen Müttern, die jeden Monat nur auf den Scheck vom Sozialamt warteten, aber selbst keinerlei Anstrengungen unternähmen, ihre soziale Lage zu verbessern.¹⁴⁷ Die bei jener Bevölkerungsschicht offensichtlich fehlenden Werte könnten in der „Cosby Show“ beobachtet und übernommen werden, was letztendlich einen positiven Effekt auf die Gesellschaft haben sollte. Die im Vergleich zur sonstigen Repräsentation der schwarzen Bevölkerung (also die Vermeidung der sonst typischen Stereotype des schwarzen Kriminellen, Drogendealers/-konsumenten und der vom Sozialstaat abhängigen schwarzen alleinstehenden Mutter) stark differente Darstellungsweise der Huxtables als erfolgreiche schwarze Familie kann aber auch positive Folgen haben. Eine generelle Ablehnung einer positiven Darstellung einer afroamerikanischen Familie, indem man immer nur die Kehrseite dieser hervorhebt, geht mit Sicherheit zu weit und trägt auch nicht zur Verbesserung der Situation von Afroamerikanern und Minderheiten im Allgemeinen bei. Ein berechtigter Einwand aber scheint, dass plötzlich von einem Extrem ins andere übergegangen wurde, was die Huxtables etwas unrealistisch erscheinen lässt. Der Schritt vom Negativimage zum „Role-Model“ ohne Zwischenstufe ruft Zweifel an der Authentizität des Dargestellten hervor.

Die Huxtable Familie ist in jeder Hinsicht vorbildlich, die Emanzipation der Frau ist in der Person der Mutter Claire schon vollkommen verwirklicht, gleichzeitig verkörpert sie aber auch alle altmodischen Werte, die den Zusammenhalt der Familie sichern sollen. In einer Zeit, in der die Zahl der alleinstehenden schwarzen Frauen, die überdurchschnittlich oft in ärmlichen Verhältnissen leben, ansteigt, bildet Claire Huxtable ein ideales Gegenbeispiel, das aber auch instrumentalisiert werden kann. Claire und ihre Töchter stehen den sonst häufig verwendeten Stereotypen von afroamerikanischen Frauen bzw. Mädchen diametral gegenüber, sei es

¹⁴⁷ Vgl. Fiske, Media Matters: 98-99.

nun die „welfare mother“ oder der schwarze schwangere Teenager.¹⁴⁸ Auch im Bezug auf Sexualität, ein wie bereits erwähnt, zwischen Weiß und Schwarz sehr vorbelastetes Themengebiet, geht die „Cosby Show“ den Weg der Anpassung, um beim weißen Publikum keine negativen Gefühle hervorzurufen. Sexualität wird „mit Kinderhandschuhen“¹⁴⁹ angefasst, die schwarze männliche Sexualität in Form des Vaters kommt in nur sehr abgeschwächter Form vor, sodass er nicht als sexuelle Bedrohung empfunden wird. Die Sexualität des Sohnes der Familie Theo, der sich im Teenageralter befindet, wird nur sehr unterdrückt und nebensächlich dargestellt, beinahe so als ob Sexualität für einen Heranwachsenden kein wichtiges Thema wäre. Stattdessen wird stets auf andere banalere Themen und Probleme ausgewichen, die leichter aus der Welt zu schaffen sind. Die weibliche Sexualität wird sogar noch mehr unterdrückt, indem sie quasi nicht stattfindet. Die vier Töchter sind entweder Jungfrau oder verheiratet. Allerdings wird die gewünschte Enthaltensamkeit nie angesprochen, die Kinder wissen anscheinend von selbst, wie sie zu handeln haben. Damit entsprechen sie jenen Wunschvorstellungen konservativer Kreise, die die angeblich fehlende Sexualmoral der schwarzen Bevölkerungsgruppe anklagen. Überhaupt werden die gesellschaftlichen Probleme, die die afroamerikanische Minderheit betreffen, selten und wenn, nur indirekt behandelt. In einer Episode bittet Tochter Denise, ob Cliff eine Freundin beraten könne, da sie ein Problem habe. Zwischen den Zeilen kann man lesen, dass die Freundin ungeschützten Sex hatte und einen Schwangerschaftstest machen will.¹⁵⁰ Dies wird aber mit keinem Wort erwähnt, sondern ist nur durch Andeutungen erkennbar. Auch die ethnische Zugehörigkeit des Mädchens wird nicht direkt erwähnt, sondern nur durch synonym gebrauchte Adjektive zu verstehen gegeben. Letztendlich löst sich die ganze Situation auf, indem es ein unbestätigter Verdacht war und die Freundin nicht schwanger ist. Dem gesellschaftlichen Problem der afroamerikanischen alleinstehenden Mutter wird auf diese Weise nicht die nötige Aufmerksamkeit gegönnt, vielmehr wird es marginalisiert und zugunsten einer „Heile-Welt-Romantik“ vernachlässigt. Auch in dieser Beziehung entspricht die „Cosby Show“ den „family values“, die von (weißen) konservativen Kreisen vertreten werden.

Der Erfolg der Sendung war aber auch darin begründet, dass jeder Zuseher, je nach Wertegemeinschaft, die moralische Botschaft selektiv herauslesen konnte. So wurden dem weißen Publikum genügend ihrer Werte vermittelt, dass sie sich mit einer schwarzen Familie arrangieren konnten, das schwarze Publikum konnte sich aber mit den Huxtables identifizieren, weil sie trotzdem „genug schwarz“ waren, auch wenn die meisten in anderen ökonomischen

¹⁴⁸ Vgl. Fiske, *Media Matters*: 98; 105.

¹⁴⁹ Ebd. 108 (Übersetzung).

¹⁵⁰ Markus, John: *Denise's Friend*, 1985.

Umständen als die TV-Familie lebten. Das ändert allerdings nichts daran, dass oft versucht wurde, die „Cosby Show“ zu instrumentalisieren, um die schwarze Bevölkerung an Hand eines positiven Beispiels zu „zähmen“, was auch in der Bemerkung des schwarzen Bürgermeisters Tom Bradley deutlich wird, der während der durch die Misshandlung Rodney Kings bedingten Rassenunruhen von 1992 seine Bürger dazu aufrief, doch zu Hause zu bleiben, um die letzte Episode der „Cosby Show“ anzusehen.¹⁵¹

Ein weiteres Beispiel für latenten Rassismus in einem familienorientierten Programm ist Walt Disneys Film „Der König der Löwen“ von 1994. Auf den ersten Blick scheint dieser eher eskapistisch gestaltet, als geeignete Unterhaltung für die ganze Familie. Doch wenn man den Film unter den Gesichtspunkten des „oppositional readings“ analysiert, tun sich einige Abgründe hervor. Die meisten der bösen Charaktere werden von afroamerikanischen oder lateinamerikanischen Schauspielern gesprochen, nämlich Robert Guillaume, Cheech Marin und Whoopi Goldberg. Der Hauptbösewicht hingegen wird von dem Briten Jeremy Irons verkörpert, der ein verräterisches Lispeln an den Tag legt, was auf ein homosexuelles Stereotyp anspielt.¹⁵² Walt Disney selbst wurde ja auch teilweise ein Naheverhältnis zum Nationalsozialismus und Faschismus attestiert, obwohl er sich nach außen hin stets als glühenden amerikanischen Patrioten darstellte.

5. Die Macht der Öffentlichkeit

5.1 Gerechtigkeit durch Öffentlichkeit?

Die Frage nach dem gerechten Zusammenleben beschäftigt die Philosophie schon seit jeher. Während in bei Kant Gerechtigkeit noch einen transzendentalphilosophischen Hintergrund hatte, bedeutete John Rawls' Theorie der Gerechtigkeit eine Zäsur in der neueren praktischen Philosophie.¹⁵³ Die Grundlage dafür ist die Vernunft, an Hand derer Gesetze aufgestellt werden, die allen Betroffenen die größtmögliche Autonomie zugestehen. Die politische Macht ist von daher nur dann gerechtfertigt, wenn sie per Verfassung allen Bürgern zugesteht, frei und gleich behandelt zu werden. Damit grenzt er sich vom individuell konzipierten Utilitarismus ab, da die individuelle Nutzenmaximierung sich nicht 1:1 auf die Gesellschaft übertragen lässt. Rawls' Konzept der Gerechtigkeit geht von einem Urzustand aus, der auf zwei

¹⁵¹ Vgl. Fiske, Media Matters: 97.

¹⁵² Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004: 19.

¹⁵³ Vgl. Habermas, 1997: 65.

Säulen ruht: zum einen wird allen Bürgern die gleiche subjektive Handlungsfreiheit eingeräumt. Die Machtausübung, die durch übergeordnete Ämter oder auf Besitz basierenden Verhältnissen verursacht wird, ist durch einen gleichberechtigten Zugang geregelt und wird ansonsten nur so weit in Kauf genommen, als dass sie nicht zum Nachteil der unterprivilegierten Bürger ist.¹⁵⁴

Dieser politische Liberalismus ist weltanschaulich neutral und benötigt keine übergeordnete moralische Instanz, sondern beruht auf dem Prinzip, eine vernünftige Konstruktion zu sein, ohne selbst einen Wahrheitsanspruch zu stellen. Dadurch, dass sich alle Rechtsgenossen als frei und gleich anerkennen, entsteht eine gleichmäßige Verteilung der Rechte, die einen fairen Zugang zu Gütern und Chancen regelt. Diese Grundfreiheiten sind aber gleichzeitig nicht als Grundrechte konzipiert, sondern werden als Grundgüter verstanden, die durch eine gerechte Distribution an alle Mitglieder der Gesellschaft verteilt werden. Dadurch dass diese Grundrechte als Güter, wie andere Dinge auch, verstanden werden, wird die deontologische und die teleologische Ebene miteinander vermischt, wie Habermas kritisiert.¹⁵⁵ Während Normen eine generalisierende Erwartungshaltung haben, können Güter und Werte durch eine zielgerichtete Handlung verteilt und so realisiert werden. Bei Normen gibt es außerdem einen binären Geltungsanspruch, sie gelten also entweder oder nicht, während es bei Gütern, je nach Interessenslage und persönlichen Vorzügen unterschiedliche Abstufungen gibt. Diese Unterscheidung zwischen Rechten und Gütern führt nur dann zu einer gerechten Lebensumgebung, wenn auch tatsächlich die Voraussetzungen zur chancengleichen Ausübung gegeben sind. Ein häufig geäußertes Kritikpunkt von Rawls' Konzept lautet, dass sein Gerechtigkeitskonzept nicht metaphysisch oder epistemologisch ist, weshalb er glaubt, auf Kategorien wie ‚Rechte‘ verzichten zu müssen und sie durch ‚Güter‘ ersetzt. Rawls lehnt eine metaphysisch begründete Gerechtigkeitskonzeption ab, da metaphysische Lehren wahr oder falsch sein können und die Moralmaßstäbe, damit sie als wahr gelten können, direkt davon abgeleitet werden müssen. Den Wahrheitsgehalt kann man aber auf philosophische Weise nicht feststellen, von daher sind aus dieser Sicht alle vernünftigen Weltbilder gleich viel wert.¹⁵⁶ Diese vernünftigen Weltbilder konkurrieren miteinander in öffentlichen Diskursen, überhaupt ist es die Vernunft, die das einzige Geltungsprädikat in diesem Pluralismus ist.

Auf diese Weise sorgt der Politische Liberalismus für einen Grundkonsens, in dem allen Bürgern ohne Rücksicht auf ihre Herkunft, religiöses Bekenntnis oder persönliche Weltanschauung die gleichen Freiheiten garantiert werden. Was sich theoretisch recht einfach anhört,

¹⁵⁴ Vgl. Rawls, John: Die Idee des politischen Liberalismus. Frankfurt am Main 1997, 78.

¹⁵⁵ Vgl. Habermas, 1997: 71-72.

¹⁵⁶ Ebd. 85.

ist in der realen Welt aber viel komplexer. Dieser Grundkonsens ist keineswegs festgeschrieben, sondern entwickelt sich in einem diskursiven Akt immer weiter.

Es stellt sich also die Frage, wie demokratische Staaten auf ethnokulturelle Diversität reagieren sollen. Grundsätzlich herrscht im Liberalismus der Tenor, dass sich Staaten neutral verhalten sollen, also dass alle Menschen ihrem Privatleben nachgehen können, ohne dass der Staat sich einmischt, wenn sie dabei die Rechte der anderen Mitbürger nicht verletzen. Dieser Grundsatz stößt in der Praxis allerdings oft an seine Grenzen, in vielen Staaten mit einer liberalen Verfassung sieht die Lebenspraxis oft anders aus. Wenn man beispielsweise die Vereinigten Staaten von Amerika betrachtet, wirken sie auf den ersten Blick wie der Prototyp eines ethnokulturell neutralen Staates: es gibt keine verfassungsmäßige offizielle Sprache, daher kann man von den USA auch als Bürger-Nation sprechen, im Gegensatz zu den meisten europäischen Staaten, die sich zum großen Teil stärker ethnisch definieren. Diese Bürgergemeinschaftsnationen setzen keine ethnischen oder kulturellen Faktoren voraus, um ein anerkannter Teil des Staates zu sein, sondern fordern lediglich die Einhaltung bestimmter demokratischer Prinzipien wie Achtung des Rechtsstaates etc. bzw., dass die innerhalb einer Kultur praktizierten Tätigkeiten nicht den Verfassungsprinzipien widersprechen.

Ein störender Faktor bei ethnisch/national definierten Staaten ist, dass die Mehrheitskultur mit der politischen Kultur fusioniert und zumindest indirekt einen Herrschaftsanspruch stellt. Diesen Anspruch gilt es nach Habermas aufzubrechen, da nur dann „verschiedene kulturelle, ethnische und religiöse Lebensformen gleichberechtigt (...) neben- und miteinander existieren können.“¹⁵⁷ Das Prinzip keine Gruppe oder Minderheit zu benachteiligen, schließt aber auch mit ein, keine Gruppe zu bevorzugen, da sonst das Prinzip der Neutralität missachtet würde. Einer Minderheitengruppe bestimmte Rechte zu garantieren, ob diese nun historisch oder ethisch berechtigt sind, bringt einen neutral agierenden Staat in große Schwierigkeiten.¹⁵⁸ Zu solchen, sich dem früheren Modellfall des Nationalstaates immer weiter entfernenden, pluralistischen Staaten gibt es allerdings keine Alternative, wie Habermas bemerkt.¹⁵⁹ Die einzige Möglichkeit hierfür wären untragbare ethnische Säuberungen. Allerdings besteht andererseits auch die Gefahr, dass ein liberaler Staat durch die Vielzahl der vorkommenden Strömungen immer weiter in Fragmente zerfällt, die eine Einigkeit zum Erreichen bestimmter größerer Ziele weitgehend unmöglich macht.

¹⁵⁷ Habermas, 1997: 142.

¹⁵⁸ Vgl. Kymlicka, Will: Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe. In: Kymlicka, Will/Opalski Magda (Hrsg.): Can Liberal Pluralism be Exported? Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe. Oxford 2001, 16.

¹⁵⁹ Vgl. Habermas, 1997: 142.

Die Einschätzungen über die tatsächlichen Ausprägungen eines liberalen Staates gehen aber durchaus auseinander: so bezeichnet Kymlicka die Idee eines kulturell-neutralen Staates als Mythos. Er führt hier die USA, die als Prototyp eines liberal-pluralistischen Staates gelten, an.¹⁶⁰ So ist es beispielsweise vorgeschrieben, dass in allen Schulen Englisch unterrichtet werden muss; Immigranten über 50 Jahre müssen Englisch lernen, um die Staatsbürgerschaft zu erlangen. Um Arbeit zu bekommen, ist es unerlässlich, sich zumindest auf English verständigen zu können, und die Bevölkerungspolitik der letzten Jahrhunderte zeigte ebenfalls ein Dominanzstreben der anglophonen Bevölkerungsschicht: so wurden beispielsweise die Staatsgrenzen so gezogen, dass die Englischsprachigen in jedem der 50 Staaten die Bevölkerungsmehrheit stellten. Auch heute noch gibt es, angesichts der massiven Einwanderungen aus Mexiko und anderen spanischsprachigen Ländern, Bestrebungen, Englisch als erste Landessprache verfassungsmäßig zu verankern. Solche Ankündigungen stoßen bei jenen, die ihre eigene kulturelle Vormachtstellung bedroht sehen, auf große Zustimmung. Anders sieht es in Staaten aus, die von jeher von zwei oder mehr Kulturen geprägt wurden. In der Schweiz, Kanada, Belgien und Spanien gibt es zumindest zwei Amtssprachen. In Amerika, wo die kulturellen Gemeinsamkeiten auf Grund der geographischen Gegebenheiten und des unterschiedlichen kulturellen Hintergrunds nicht so ausgeprägt sind, ist Englisch aber oft der kleinste gemeinsame Nenner, der die Menschen, so unterschiedlich sie auch sein mögen, miteinander verbindet. Die Sprachpolitik in Amerika führte aber auch dazu, dass Minderheitensprachen, wie etwa jene der Ureinwohner, nahezu ausstarben, da Englisch die primäre Unterrichtssprache war. Denn wie Kymlicka beschreibt, der wichtigste Faktor, ob eine Kultur überlebt, ist die Frage, ob die jeweilige Sprache auch die offizielle Amtssprache ist, also ob sie in Schulen, Ämtern, Gerichten, Krankenhäusern etc. gesprochen wird und in welcher Sprache die Berichterstattung der Medien verfasst ist.¹⁶¹ In Ländern wo Minderheiten daran gehindert werden, im offiziellen Leben ihre Sprache auszuüben, ist ein stetiger Rückgang derselben zu bemerken, den Minderheiten bleibt nur der Weg sich zu isolieren, sich also in bestimmte abgelegene Gebiete zurückzuziehen und störende Einflüsse von der Mehrheitskultur abzuschirmen. In einem liberalen neutralen Staat, der zumindest theoretisch Chancengleichheit garantieren sollte, haben Minderheiten also in der Praxis große Schwierigkeiten, ihren Anliegen Gehör zu verschaffen. Durch die systemimmanente Benachteiligung versuchen sie über spezielle Minderheitenrechte zu einer gerechteren Behandlung zu kommen, diese bleiben ihnen aber in einem liberalen System verwehrt, da dieses keinerlei Vorrechte zulässt.

¹⁶⁰ Vgl. Kymlicka/Opalski, 2001: 16-17.

¹⁶¹ Ebd. 17-18.

Ein in der tatsächlichen Realität häufiger vorkommendes Modell, was den tatsächlichen Umgang mit Minderheiten betrifft, ist jenes des „nation-building“: hier wird von staatlicher Seite nicht eine dominante Kultur aufoktroiert, sondern eine pluralistische multikulturelle Gesellschaft durchaus als etwas Positives empfunden. Die gesamte Verantwortung liegt dabei aber auf Seiten des Staates, also welche nationalen Symbole (z. B. Flaggen) ausgewählt werden, wie Straßen, Städte, Flüsse und Berge (um)benannt werden. Dieses Modell reagiert damit auf die offengelassenen Fragen in der Liberalen Theorie, etwa ob es legitim ist, von Immigranten das Beherrschen der Mehrheitssprache zu verlangen, um die vollen Bürgerrechte zu erlangen. Dies kann im „nation-building“-Modell ganz einfach verlangt werden, etwa dann, wenn es als notwendig erachtet wird, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Dadurch ergibt sich jedoch eine viel größere Gefahr für Nationalismus, denn das „nation-building“-Modell hat zwar ein friedliches Miteinander verschiedener Gruppen zum Ziel, es kann aber auch ins Gegenteil umschlagen, wenn eine dominante Kultur zur Nationalkultur gemacht wird.¹⁶² In letzter Zeit wird „nation-building“ immer öfter für den Wiederaufbau eines Staates nach einem militärischen Einsatz gebraucht, in dem die alte Staatsorganisation aufgebrochen und an Hand eines bestimmten Idealbildes wieder zusammengesetzt wird, um ein gerechteres Zusammenleben zu ermöglichen. Die Ereignisse im Irak haben gezeigt, dass ein solcher Prozess in der Praxis oft schwieriger zu verwirklichen ist, als die Strategen dies ursprünglich konzipiert hatten, vor allem da das Reibungspotential der zwei ungefähr gleich starken verfeindeten Volksgruppen Sunniten und Schiiten unterschätzt wurde.

Obwohl das „nation-building“-Modell Minderheiten- bzw. Gruppenrechte nicht ausschließt, hat es sich gezeigt, dass es in seiner Umsetzung zu größeren Ungerechtigkeiten kommen kann als in einem pluralistischen Modell. Da das „nation-building“-Modell meistens die Mehrheitskultur bevorzugt, werden Minderheiten auf der ökonomischen, akademischen und politischen Ebene benachteiligt, was ihnen laut Kymlicka vier Möglichkeiten lässt:¹⁶³

- a) Sie können massenhaft emigrieren.
- b) Sie können sich in die Mehrheitskultur integrieren, oder zumindest versuchen, bessere Bedingungen für ihre Integration auszuhandeln.
- c) Sie können autonome Rechte beanspruchen, also eine Art Selbstverwaltung zu betreiben, in der sie ihre eigene Sprache und Kultur auf ökonomischer, politischer und bildungserzieherischen Ebene verwenden können.

¹⁶² Vgl. Kymlicka/Opalski, 2001: 18.

¹⁶³ Ebd. 21.

- d) Sie können ihre eigene Marginalisierung akzeptieren und fortan am Rande der Gesellschaft leben.

Alle Punkte außer dem ersten bedürfen eines gewissen Entgegenkommens seitens des Staates, etwa in der Form von Multikulturalismusgesetzen, Sprachenrechten, Steuervergünstigungen oder territorialen Zugeständnissen. Beispiele für eine Marginalisierung sind die Amish in den Vereinigten Staaten oder die Hutterer in Kanada, die sich freiwillig von der Außenwelt abgrenzen und so wenig wie möglich mit dieser Kontakt treten, da der Einfluss von außen als schädlich für die eigene Kultur angesehen wird. Die meisten dieser isolationistischen Gruppen wurden in ihrem ursprünglichen Heimatland verfolgt und suchten in dem Zufluchtsland Schutz. Bemerkenswert scheint es aber, dass obwohl sie Schutz seitens des neuen Heimatlandes erwarten, sie sich ihm gegenüber nicht solidarisch erweisen. So beanspruchen sie gesetzliche Ausnahmen, etwa was den Militärdienst oder die Schulpflicht der Minderjährigen betrifft, weil sie sich nicht in die Gewalt einer weltlichen Macht begeben wollen.¹⁶⁴ In einem liberal-pluralistischen Staat sind solche Ausnahmen eigentlich nicht zu rechtfertigen, trotzdem waren die westlichen Demokratien (besonders die USA) bei der Verteilung solcher Sonderrechte in der Vergangenheit aber immer relativ großzügig und das, obwohl sich diese Gruppen dem Staat gegenüber oft nicht loyal verhalten und teilweise sogar auf rechtlich zumindest fragwürdigem Boden agieren, z. B. was das Verhalten gegenüber ausgetretenen Mitgliedern betrifft. Isolationistische Gruppen tragen nichts zur Lösung gesamtgesellschaftlicher Probleme wie etwa Armut und Arbeitslosigkeit, Kriminalität oder Umweltverschmutzung bei. Es wird ihnen daher vorgeworfen, nur „Teilzeitbürger“ zu sein, weil sie nicht nur auf viele Pflichten, sondern auch auf die meisten Rechte verzichten, etwa das Wahlrecht, Sozialhilfe oder das Recht, um ein öffentliches Amt zu kandidieren. Wie kann ein Staat also solche Gruppen akzeptieren, wenn dieses Akzeptieren seine eigene Existenz in einer gewissen Form bedroht, wie auch Habermas bemerkt?¹⁶⁵ Die Antworten darauf sind meist historischer Natur, so reisten die meisten religiösen Gruppen in einer Zeit nach Nordamerika, wo die staatliche Struktur dort noch nicht gefestigt war und der neue Staat sich gegen seine europäischen Gründerstaaten behaupten musste, indem er etwa Gruppen wie den Amish, auf Grund ihrer landwirtschaftlichen Fähigkeiten, gewisse Vorrechte zugestand. In der heutigen Zeit würden neu geforderte Vorrechte von neuen (ethno)religiösen Gruppen in den meisten demokratischen Staaten wahrscheinlich abgelehnt, so können etwa Scientology Mitglieder beispielsweise nicht verlangen, vom Militärdienst befreit zu werden. Mittlerweile greift der Staat sogar

¹⁶⁴ Vgl. Kymlicka/Opalski, 2001: 37.

¹⁶⁵ Vgl. Habermas, 1997: 143.

ein, wenn nachweislich die Rechtsstaatlichkeit verletzt wird, so wie in dem jüngst bekannt gewordenen Fall der Polygamisten-Sekte in Texas.

Nationale Minderheiten können in zwei Gruppen eingeteilt werden: staatenlose Nationen und Ureinwohner. Erstere sind zwar eine in sich geschlossene Volksgruppe, bilden aber keinen eigenen Staat, da sie diesen entweder verloren haben, in einen anderen eingegliedert wurden oder ohnehin nie einen eigenen hatten.¹⁶⁶ Ureinwohner, wie etwa die Native Americans in den USA, haben ihr eigenes Land in der Regel durch die Besiedlung von Einwanderern verloren oder wurden durch Verträge in andere (oft weniger ertragreiche) Gebiete verdrängt. Die Wunschvorstellung eines eigenen Staates haben sie, ähnlich wie die Aborigines in Australien, längst aufgegeben, stattdessen sind sie bestrebt, gewisse traditionelle Verhaltensweisen beizubehalten und trotzdem am modernen Leben teilzunehmen. Allerdings fordern viele Ureinwohner Wiedergutmachungen oder steuerliche Vergünstigungen für die an ihnen begangenen Ungerechtigkeiten ein, ein Beispiel hierfür ist die Steuerfreiheit für die von Native Americans betriebenen Casinos auf US-amerikanischem Boden. Bedrohte Ureinwohnerkulturen können besondere moralische Gründe anführen, um ihre Anliegen gegenüber der Mehrheitskultur durchzusetzen.

Etwas besser sieht die Situation für nationale Minderheiten wie die Basken oder die Quebecois aus: sie haben Selbstverwaltung, Schulen, Medien usw. in ihrer eigenen Sprache durchgesetzt und leben in weitgehender Autonomie innerhalb des Staates. Somit befinden sich nationale Minderheiten in einer weitaus besseren Position, denn sie haben, in Form ihrer nationalen Medien, eine Möglichkeit sich in der Öffentlichkeit zu artikulieren, während dies den meisten Ureinwohnern verwehrt bleibt.

Anders sieht die Situation bei den verschiedenen Gruppen von (temporären) Einwanderern aus, die man grob in folgende Gruppen einteilen kann: illegale Einwanderer, jene also, die illegal in ein Land eingewandert sind oder ihre Visumsdauer überschritten haben, Flüchtlinge, die kurzfristig Schutz in einem fremden Land suchen und Gastarbeiter, die temporär ihre Arbeitskraft einem Land zur Verfügung stellen und oft von ihrem Gastland selbst gerufen wurden. Ihnen ist gemein, dass sie zum Zeitpunkt ihrer Einreise nicht als zukünftige Bürger dieses Landes angesehen wurden. Allerdings haben sich die meisten, ungeachtet früherer Intentionen oder Einwanderungsgesetze, mehr oder weniger permanent angesiedelt, so wie etwa die Mexikaner im Süden der USA, die Nordafrikaner in Frankreich, Italien oder Spanien oder die Türken in Deutschland. Sie streben zwar alle eine volle Bürgerschaft an, sind in vieler Hinsicht aber nur Bürger zweiter Klasse, etwa was ihre ökonomische und politische Situation

¹⁶⁶ Vgl. Kymlicka/Opalski, 2001: 23.

oder ihre mediale Repräsentation angeht. Obwohl die globale Debatte um die Integration jener Einwanderer noch immer anhält, haben viele Staaten Möglichkeiten zur Integration geschaffen, etwa in Form von Amnestien oder Einbürgerungen, die letztendlich die vollwertige Bürgerschaft zum Ziel haben. Manche Staaten hingegen, in denen noch eine Debatte herrscht, ob man ein Einwanderungsland ist, sind in dieser Hinsicht etwas zurückhaltender. Die Debatte über den Multikulturalismus ist noch lange nicht beendet, während die einen ihn bereits als gescheitert betrachten, verweisen die anderen auf die mangelnden Integrationsbemühungen der Vergangenheit. Die ursprüngliche Einschätzung bzw. der Wunsch der meistens Gastgeberländer, die Einwanderer würden nach einer bestimmten Zeit das Land wieder verlassen, hat sich, wie die Zeit gezeigt hat, als falsch herausgestellt, die meisten sind geblieben. Das stellt jedoch das Einwanderungsland vor große Herausforderungen: wenn man sich aus der jeweiligen Geschichte heraus (noch) nicht als Einwanderungsland versteht, muss das nationale Selbstverständnis an die Integration fremder Kulturen angepasst werden. Dies ist umso schwieriger „je tiefer die religiösen, rassistischen oder ethnischen Unterschiede oder die historisch kulturellen Ungleichzeitigkeiten reichen, die überbrückt werden müssen.“¹⁶⁷

Einen weiteren Weg im Umgang mit Minderheiten stellt Taylors Konzept der „Politik der Anerkennung“ dar.¹⁶⁸ Dieses beinhaltet die Achtung vor der unverwechselbaren Identität des Individuums, unabhängig von Geschlecht, Rasse oder ethnischer Zugehörigkeit. Es gilt dabei jene Handlungsformen, Riten und Praktiken zu respektieren, die bei den Angehörigen einer Minderheit oder benachteiligten Gruppen ein hohes Ansehen genießen, zumindest so weit, als dass dadurch kein höher stehendes Gesetz wie das Strafrecht oder die Menschenrechte gebrochen werden. Das Recht auf die Anerkennung und gleichwertigen Respekt hängt dabei aber nicht von den Leistungen der jeweiligen Kultur oder anderen identitätsbildenden Zusammenhängen ab, sondern es gilt die Annahme, dass alle Lebensformen einen gewissen Wert haben, den es zu achten gilt. Dieser Ansatz zielt also nicht auf eine Angleichung der Lebensbedingungen ab, sondern soll einen Schutz der Integrität der Lebensformen und Traditionen garantieren. Taylors Konzept steht somit in einem gewissen Gegensatz zu Kant und der Liberalen Theorie, in sofern, als im Kollisionsfall über den Vorrang des einen oder des anderen entschieden werden muss.¹⁶⁹ Der von Rawls und anderen Vertretern der Liberalen Theorie geforderte Universalismus, mit der damit verbundenen ethisch neutralen Rechtsordnung, wird hier verworfen und zugunsten einer im Bedarfsfall durch den Rechtsstaat betriebenen aktiven

¹⁶⁷ Habermas, 1997: 247.

¹⁶⁸ Vgl. Taylor, Charles: Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung. Frankfurt am Main 1993 zit. n. Habermas 1997: 239-240.

¹⁶⁹ Vgl. Habermas, 1997: 240.

Förderung ersetzt. Taylor führt in diesem Zusammenhang die kanadische Provinz Quebec an: die frankophone Minderheit bildet hier eine Mehrheit und ist gewissermaßen ein eigener Staat im Staat, das heißt sie beansprucht, sich durch verschiedene Sonderrechte gegen die gesamtstaatliche angelsächsische Mehrheit zu behaupten. Dabei wird die englische Sprache „diskriminiert“, so wird französischsprachigen Bürgern verboten ihre Kinder auf englischsprachige Schulen zu schicken, Französisch ist außerdem die offizielle Geschäftssprache.¹⁷⁰ Ein solches Verhalten des Staates hätte in der Liberalen Theorie keine Berechtigung und geht seiner Meinung auch zu weit. Jedenfalls gilt es, die elementaren Freiheiten zu beachten und im Gesetz zu verankern, bei Vor- und Sonderrechten dabei aber recht vorsichtig vorzugehen. Wenn diese aber unbedingt notwendig sind, um das Überleben bedrohter Lebensformen zu garantieren, können grundrechtseinschränkende Maßnahmen in Kauf genommen werden.

Habermas kritisiert Taylors Kanada Beispiel allerdings als nicht trennscharf.¹⁷¹ Er widerspricht Taylor, dass es eines Gegenmodells zur Liberalen Theorie bedürfe, da bei konsequenter Verwirklichung keine normalisierenden Eingriffe notwendig wären. Zudem ist bei normalisierenden Eingriffen die Gefahr gegeben, dass dadurch die autonome Lebensgestaltung empfindlich eingeschränkt wird. Wie die gesellschaftliche Praxis allerdings zeigt, schafft Rechtsgleichheit nicht automatisch die faktische Ungleichbehandlung ab. Habermas führt hier das Beispiel der Frau an: obwohl sie vor dem Gesetz gleichgestellt ist, ist sie in Niedriglohngruppen überrepräsentiert, während es in Führungspositionen prozentuell gesehen nur sehr wenige Frauen gibt. Außerdem werden sie oft in Teilzeitanstellungen gedrängt und es besteht, auf Grund der Unwilligkeit der Arbeitgeber im Schwangerschaftsfall den Arbeitsausfall und die Wiedereinstellung zu garantieren, bei ihnen ein höheres Beschäftigungsrisiko. Dies liegt zum Großteil an der paternalistischen Gesellschaftsordnung, die eine strukturelle Diskriminierung erzeugt. Eine gerechte Rechtsituation tritt nur dann auf, wenn sowohl die private als die öffentliche Autonomie der Handelnden garantiert ist. Diese bedarf eines differenzierten Rechtssystems, in dem die Bürger die „Gleichbehandlung ihrer identitätssichernden Lebenskontexte“¹⁷² selbst steuern können. Autonom bedeutet also, dass die Adressaten des Rechts gleichzeitig auch dessen Autoren sind. Einen „Artenschutz“ hält Habermas aber nicht für angebracht, da solche kollektiven Rechte in einem ausbalancierten Rechtssystem nicht nur unnötig sondern auch fragwürdig seien. Denn der Schutz verschiedener Lebensformen zielt ja auf eine gegenseitige Anerkennung ab, der administrativ nicht erzwungen werden kann. Einen Überlebensschutz könne man von staatlicher Seite ebenso wenig garantieren, da dies den Angehöri-

¹⁷⁰ Vgl. Taylor zit. n. Habermas, 1997: 241.

¹⁷¹ Vgl. Habermas, 1997: 242.

¹⁷² Ebd. 245.

gen einer bestimmten Kultur die Wahlmöglichkeit berauben und es den Mitgliedern auch verwehren würde, die eigene Kultur aufzugeben, mit einer anderen zu fusionieren oder sie weiter zu entwickeln.

Eine weitere Möglichkeit, mit dem Minderheitenproblem umzugehen, ist der Weg der Föderalisierung. Diese besteht allerdings nur, wenn es die Möglichkeit gibt, sich von anderen ethnischen oder sonst unterschiedlichen Gruppen territorial abzugrenzen. Die Native Americans haben dies zum Teil durch ihre Reservate umgesetzt, aber auch die Amish und andere separatistische religiöse Bewegungen leben autonom. In den meisten Fällen ist eine Abgrenzung jedoch nicht möglich bzw. wünschenswert, da sonst der gesellschaftliche Zusammenhalt komplett zerstört werden würde. Daher ist eine gleichberechtigte Koexistenz die einzige gerechte Lebensform, die verschiedenen ethnischen Gruppen und anderen Minderheiten ein friedliches Zusammenleben garantiert. Um dies zu erreichen, bedürfen die einzelnen Gruppen aber einer gut funktionierenden Öffentlichkeit, in der sie ihre Anliegen und Bedürfnisse artikulieren können. Bereits bei Kant wird die Funktionsfähigkeit der Herrschaft von Gesetzen an die Publizität, also an eine funktionierende Öffentlichkeit gekoppelt. Die Öffentlichkeit vermittelt Politik und Moral, die ohne Bezugnahme auf diese ihre Legitimität verspielen würde. Ein Verbot oder eine Einschränkung der Öffentlichkeit und Publizität würde daher einen Fortschritt zum Guten behindern.¹⁷³ Öffentlichkeit soll eine Geeinheit des empirischen Bewusstseins erzeugen, die zur Bildung der Vernunft erforderlich ist. Dieses empirische Bewusstsein wird bei Hegel öffentliche Meinung genannt und wird, anders als bei Kant, nicht mehr so optimistisch interpretiert. Hegels abschätzige Haltung bezüglich der öffentlichen Meinung leitet sich von seinem Begriff der öffentlichen Gesellschaft ab. Die politisch fungierende Öffentlichkeit der Privatleute führt nämlich nach Hegel zur „massenhaften Gewalt gegen den organischen Staat“.¹⁷⁴ Die noch in der Aufklärung als Bildungsmittel verstandene Öffentlichkeit taugt nicht mehr länger als Verwirklichung der Vernunft, die eigentlich vom Staat ausgehen sollte. Erst die Unabhängigkeit von ihr könne zur Bildung von etwas Großem und Vernünftigem führen. Hegels Kritik lehnt die bürgerliche Öffentlichkeit auch ab, da anarchische und antagonistische Elemente die Sphäre zerstören, auf deren Basis sich eine rationale Autorität bilden könne. Marx bezeichnet die öffentliche Meinung als falsches Bewusstsein: sie verheimlicht ihren wahren Charakter „als Maske des bürgerlichen Klasseninteresses“.¹⁷⁵ Er kritisiert außerdem den Zustand, dass die Öffentlichkeit ihrem eigenen Prinzip der Zugänglichkeit

¹⁷³ Vgl. Habermas, Jürgen: Strukturwandel (in) der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1990, 193-194.

¹⁷⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Hg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1962 zit. n. Habermas, 1990: 198.

¹⁷⁵ Marx, Karl/Engels, Friedrich: Gesammelte Werke. Berlin 1958 zit. n. Habermas, 1990: 202.

widerspricht, indem die unteren Schichten keinen Zugang dazu haben. Allerdings bietet das Eindringen der nichtbürgerlichen Schichten in die politische Öffentlichkeit auch die Möglichkeit, das Bürgertum mit seinen eigenen Waffen zu schlagen.

Die teilweise Umsetzung der Grundsätze der Liberalen Theorie besagt also nicht, dass die Verbreiterung der Zugangsmöglichkeiten zur Öffentlichkeit automatisch zu einer gerechten Verteilung ihrer selbst führt. Durch den Einfluss von Presse und Propaganda geht auch ein gewisses Maß an Niveau verloren, das es in einem elitären Umfeld noch gegeben hat. Vielerorts wurde daher auch beklagt, dass die öffentliche Meinung so etwas wie ein Zwangsmittel geworden sei, deren Macht sich ins Ungehörige ausgedehnt habe.¹⁷⁶ Durch die bereits fertig vorgesetzte öffentliche Meinung, werde der Einzelne daran gehindert, sich eine eigene zu bilden. Gegen die zur Instanz der Unterdrückung gewordene öffentliche Meinung hilft aber, der Liberalen Theorie zufolge, nur noch mehr Öffentlichkeit bzw. deren gerechtere Verteilung und Einsatz. Dies kann auch durch restriktive Maßnahmen geschehen, die ermöglichen, dass sich eine repräsentative Öffentlichkeit bilden kann.

Fest steht, dass benachteiligte Gruppen nur einen beschränkten Zugang zur Öffentlichkeit haben, sich also nicht genügend artikulieren und auf ihre Belange aufmerksam machen können. Dies liegt daran, dass in der heutigen Mediengesellschaft die Öffentlichkeit zu einem großen Teil von den Massenmedien bestimmt wird, die meistens nur die Majoritätskultur abbilden. Ein Grund hierfür ist die mangelnde Repräsentation von Minderheiten innerhalb des Medienapparates, so zeigten Untersuchungen in Washington, dass weniger als 10,5 Prozent der Washingtoner Journalisten Teil einer Minderheit sind.¹⁷⁷ Reporter, die einer Minderheit angehören, haben auch weniger Chancen, in höhere Positionen aufzusteigen, unter anderem deshalb, weil die meisten Networks (in der westlichen Gesellschaft) „weiß“ sind. Überdies herrscht oftmals die Irrmeinung, schwarze Reporter wären nicht an politischer Berichterstattung interessiert, da die schwarze Bevölkerungsgruppe als politisch desinteressiert eingeschätzt wird, weil sie den größten Anteil an Nichtwählern aufweisen. Da auch die Führungsebene meistens der Majoritätskultur angehört und auswählt, über welche Themen berichtet wird, haben Angehörige einer Minderheit auch wenig Chancen ihre Themen in der Berichterstattung unterzubringen. Diese homogene Umgebung, die in den meisten Medienbetrieben herrscht, produziert gezwungenermaßen eine homogene Berichterstattung, die die Komplexität der sozialen Realität nicht ausreichend abbildet.

Die Serie „South Park“ leistet daher wichtige Arbeit, verschiedenen Minderheiten zu mehr Öffentlichkeit zu verhelfen, zwar nicht indem man sie direkt zu Wort kommen lässt, aber da-

¹⁷⁶ Vgl. Mill, John Stuart: Über die Freiheit. Hg. von E. Pickford. Frankfurt 1860 zit. n. Habermas, 1990: 213.

¹⁷⁷ Vgl. Callahan, Christopher: Lagging Behind. American Journalism Review August/September 2004.

durch, dass sie Punkte anspricht, die sonst in den Massenmedien unterrepräsentiert sind. Dadurch wird das massenmediale Publikum auf verschiedene Themen und gesellschaftliche Probleme hingewiesen, die ansonsten nicht so tief ins kollektive Bewusstsein dringen würden.

5.2 Der Machtbegriff Foucaults

Wenn man kulturelle Verhältnisse untersucht, gilt es auch die Machtverhältnisse zu untersuchen, die den Diskurs von Herrschaft und Unterordnung bestimmen. Denn wo immer Menschen in verschiedenen Netzwerken agieren, entwickeln sich bestimmte multiple hierarchische Machtverhältnisse, die sich auf die Lebensrealitäten der Menschen auswirken. Dies gilt natürlich auch für medial verbreitete Inhalte, die in der Regel über ein Mediennetzwerk verbreitet werden. Auch hier manifestieren sich die verschiedenen Arten der Machtverhältnisse. Grossberg unterscheidet Staatsmacht, ökonomische Macht, sexuelle und geschlechtsidentitäre Macht, Rassenmacht, Klassenmacht, nationale Macht, ethnische Macht etc., die alle auch an jedem Punkt miteinander operieren können.¹⁷⁸ Die Machttheorie des Konjunkturalismus schließt dabei all jene Faktoren ein und verbindet so kulturelle Verhältnisse und Macht in einem Diskurs, was eine Brücke zwischen Cultural Studies und Machttheorien schafft.

Dabei ergeben sich drei Arten von Rückschlüssen, wie Grossberg anmerkt:¹⁷⁹

- a) Die Form solcher kultureller Verhältnisse muss immer auch konjunkturrell analysiert werden.
- b) Ein dominantes oder untergeordnetes Verhältnis beinhaltet immer komplexe Konstellationen von Verhältnissen, die oft nur schwer zu durchschauen sind.
- c) Auch eine untergeordnete Situation bietet immer multiple Möglichkeiten des Widerstands, ebenso wie es multiple Formen der Machtausübung gibt.

Hier ist auch der Anknüpfungspunkt zu Foucaults Machttheorie, dessen sich stetig erweiternder Machtbegriff versuchte, möglichst alle Facetten der Macht abzudecken. Foucault be-

¹⁷⁸ Vgl. Grossberg, 2000: 136.

¹⁷⁹ Ebd. 137.

ginnt zunächst damit, seinen Machtbegriff durch den historischen Fortschritt des Gesellschaftssystems abgestuft aufzubauen.

Der feudal-absolutistische Machttyp wird in dem Werk „Überwachen und Strafen“ eingeführt und beschreibt ein totales Machtverhältnis, das auch die Vernichtung des Körpers mit einschließt, also etwa öffentliche Folter und Hinrichtungen, die als Abschreckung fungieren sollten. Angriffe auf den Souverän werden mit einer beliebig grausigen Methode bestraft, durch die Bildung des modernen Rechtsstaates werden diese Formen der Machtausübung aber in den Hintergrund gedrängt und durch einen Machttyp ersetzt, der die Strafe durch Bemessung und Nachvollziehbarkeit auswählt.¹⁸⁰ Das Strafexempel wird so von einem Manifestationsritual zu einem Verhinderungszeichen.

Die Disziplinarmacht agiert hingegen völlig anders. Während der feudal-absolutistische Machttyp mehr reagiert, so versucht die Disziplinarmacht die Bürger (Untertanen) abzurichten und sie in den Dienst der Sache zu stellen. Dies geschieht durch zahlreiche Institutionen wie Armee, Schule, Gefängnis etc., was darauf abzielt, die Macht horizontal zu verteilen, während beim feudal-absolutistischen Machttyp die Macht noch vertikal organisiert ist. Die Macht ist daher dezentral organisiert und wirkt auch depersonal, was ihre Dimension deutlich erweitert. Alle Kraftverhältnisse in einer Gesellschaft kommen so zum Tragen, auch die Mikropraktiken werden miteinbezogen. Dadurch, dass es nicht mehr nur einen dominanten Machthaber gibt, bestimmen auch die ökonomischen Verhältnisse und die bestehenden Sozialsysteme das Wirken der Macht. Ein solcher Machttyp beschreibt eine (post)industrielle demokratische Gesellschaft.

Doch Foucault entwickelte den Machtbegriff noch weiter und erweiterte damit seine bisher eher juridisch-diskursiv geprägte Machtdefinition. Macht bildet sich demnach nicht mehr ausschließlich negativ ab, also durch Verbote und Vorschriften, ihr wird auch ein produktives Potential zugesprochen. Eine alles erklärende Definition von Macht wird aufgegeben und durch ein komplexes System von vielfältigen und beweglichen Kraftverhältnissen ersetzt, das keine absolut stabilen Herrschaftsverhältnisse zulässt.¹⁸¹ Ein solcher Machttyp ist die sogenannte Pastoralmacht. Die Pastoralmacht entspringt dem Christentum und verwendet die Analogie des guten Hirten, der sich um das Seelenheil seiner Herde kümmert. Sie unterscheidet sich von anderen Machtformen dadurch, dass sie nicht nur von oben herab befiehlt, sondern auf der persönlichen Ebene agiert. Sie ist selbstlos und individualisierend und unterscheidet sich dadurch von der juridischen Macht. Sie ist nicht ausschließlich einschränkend und rep-

¹⁸⁰ Vgl. Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge. Paderborn 2007, 148.

¹⁸¹ Ebd. 150-151.

ressiv, sondern hat auch produktive Eigenschaften und wirkt auch auf die Herrschenden selbst.¹⁸²

Foucaults letzter Machttyp ist jener der Biomacht: die Macht zielt hier nicht mehr auf den Einzelnen ab, der Fokus liegt vielmehr auf in die Fortpflanzung eingreifende regulierende Maßnahmen. Foucault greift hiermit ein Problemfeld auf, das in letzter Zeit immer kontroverser diskutiert wird, nämlich das Recht des Staates regulierend in die Bevölkerungsentwicklung einzugreifen, also wie man die Geburten- und Sterberate beeinflussen oder Gesundheitsniveau und Langlebigkeit auf ökonomisch sinnvolle Weise garantieren kann.

Bei der Analyse von Macht unterscheidet Foucault drei Machttypen: Macht als Fertigkeit, als Kommunikationsbeziehung und als Herrschaft.¹⁸³ Diese drei Bereiche dürfen nicht miteinander verwechselt werden, wobei die Trennung oft aber nur schwer auszumachen ist, da sie ineinander verwoben sind. „Macht als Kommunikationsbeziehung stellt eine Verbindung zwischen den Subjekten her und wirkt argumentierend auf sie ein: Kommunikationsbeziehungen implizieren zielgerichtetes Handeln (...) und durch die Tatsache allein, dass sie das Informationsfeld der Partner verändern, lösen sie Machtwirkungen aus.“¹⁸⁴ Die Machtverhältnisse werden dabei durch die Produktion und den Austausch von Zeichen ausgeübt, die von einem zielgerichteten Handeln kaum unterschieden werden können. In der realen gesellschaftlichen Umgebung kommt es meistens zu einem Zusammenspiel von zielgerichtetem Handeln, Kommunikationssystemen und Machtverhältnissen. Außerdem gilt es zu berücksichtigen, dass es keine fixe Zuordnung von Macht und Machtinhabern gibt, sondern dass dieser Vorgang von einem stetigen Wechselspiel begriffen ist. Es gibt also niemanden, der absolut mächtig ist oder über gar keine Macht verfügt. Allerdings wird der Grad von Macht durch instrumentelle Modalitäten bestimmt, etwa durch ökonomische Ungleichheiten oder andere materielle Einrichtungen.

Von daher ist es logisch, dass die ökonomisch meist bessergestellte Majoritätskultur die Kommunikationsbeziehungen (also auch die Medien) bestimmt. Minderheiten, die ökonomisch meist benachteiligt sind, finden sich demnach in einer kommunikativen Unterdrückungssituation wieder. Diese Situation kann aber nicht ausschließlich durch den sozialen Status dieser Gruppen erklärt werden, Foucault wehrt sich gegen einen simplen Determinismus, man kann aber ebenso wenig diese beiden Faktoren voneinander trennen. Foucaults Machttheorie besagt des Weiteren, dass es kein Machtverhältnis ohne Möglichkeit zum Wi-

¹⁸² Vgl. Engelmann, Jan (Hrsg.): Foucault, Michel: Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien. Stuttgart 1999, 169.

¹⁸³ Vgl. Ruoff, 2007: 154.

¹⁸⁴ Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2004, 189.

derstand, Ausweg oder Flucht gibt. Selbst eine Umkehrung ist prinzipiell möglich. Machtverhältnisse können jeden Moment in Auseinandersetzungen umschlagen, da sie von instabiler Natur sind. Jede Handlung kann eine kleine Veränderung der bestehenden Machtverhältnisse bewirken.

6. „South Park“

6.1 Charakter der Serie

Die von Trey Parker und Matt Stone geschaffene Welt von „South Park“ agiert auf mehreren Ebenen. Zum einen gaukelt die sehr simpel und unbedrohlich gestaltete optische Ebene Harmlosigkeit vor, zum anderen wird unter der harmlosen Oberfläche, oft auf infantile und derbe Weise, eine apokalyptische postindustrielle Informationsgesellschaft beschrieben. Dabei wird der oft chaotisch wirkende Zustand einer Gesellschaft, die sich im Umbruch von der industriell produzierenden zu einer konsumbasierten Informationsgesellschaft befindet, beschrieben. Es ist der Baudrillardsche Umbruch von einer ökonomisch vorsichtig agierenden kapitalistischen Gesellschaft zu einer postkapitalistischen Überflussgesellschaft, in der übermäßig viel, oft auch Nutzloses, konsumiert wird.¹⁸⁵ Diese umgedrehten Verhältnisse, die von Überschreitungen und Tabubrüchen gekennzeichnet sind, werden von Baudrillard als obszön bezeichnet. Auf „South Park“ treffen alle jene Merkmale zu: die oft vulgäre Sprache, ein meist unreflektiertes Konsumverhalten, groteske Körper, irrationales Massenverhalten und verdrehte Machtverhältnisse.

Die vier Hauptcharaktere sind die vier achtjährigen Schüler Stan Marsh, Kyle Broflovski, Eric Cartman und Kenny McCormick. Zwei der vier Titelfiguren gehören einer Minderheit an: Kyle ist Jude, Kenny gehört zumindest einer ökonomischen Minderheit an, nämlich jener des wirtschaftlich und bildungstechnisch benachteiligten „White Trash“. Ein „Running Gag“¹⁸⁶ der Serie ist, dass Kenny meist gegen Ende einer Episode, oft auf absurde Weise zu Tode kommt. Dass es gerade eine unterprivilegierte Person trifft, die als Sündenbock herhalten muss, ist dabei kein Zufall. Ein weiteres Merkmal Kennys ist seine übers Gesicht gezogene

¹⁸⁵ Vgl. Baudrillard, Jean: Jean Baudrillard - Selected Writing. Oxford 1988 zit. n. Larsen, 2001: 65.

¹⁸⁶ Ein Running Gag ist ein komisches Stilmittel. Dabei wird ein Witz mehrere Male in abgeänderter Form wiederholt.

ner Kapuzenjacke, wodurch man seine Worte kaum verstehen kann. Alison Halsall sieht darin einen Versuch „South Parks“, die lineare Vermittlung von Bedeutungen in Frage zu stellen.¹⁸⁷

Bemerkenswert ist, dass die Charaktere der Macher in die Figuren mit einfließen, Kyle basiert auf dem zumindest mütterlicherseits jüdischen Matt Stone, Stan repräsentiert Trey Parker. Diese beiden Figuren sind die einzigen, die über so etwas wie einen gesunden Menschenverstand verfügen und sich oft als „Stimme der Vernunft“ melden, wenn die Ereignisse außer Kontrolle zu geraten drohen. Viele der anderen Figuren basieren auf Freunden und Bekanntschaften der beiden Serienschöpfer. Es gibt Gründe, warum die Serie gerade aus der Sicht von Kindern dargestellt wird: hiermit soll die Ohnmacht und die Verletzlichkeit gegenüber einem pervertierten Staats- und Wirtschaftsmodell gezeigt werden. Die Kinder (meistens Stan und Kyle) sind die einzigen, die die Lage realistisch einschätzen können bzw. die richtigen Fragen stellen, die das System entlarven. „South Park“ folgt hiermit der Tradition anderer Zeichentrickserien, beispielsweise jener der von Charles Schulz geschaffenen „Peanuts“, wo die Stimme der Kinder als Sozialkritik fungiert. Die Autoritätspersonen agieren allesamt hochgradig irrational, seien es die Eltern, Lehrer, Polizei oder die Bürgermeisterin. Sie sind alle bereits vom korrupten System einverleibt worden und können nur innerhalb dessen agieren, zu einem Einblick von außen sind sie nicht fähig. Diese Ohnmacht gegenüber einem verkehrten System ist ein Unterscheidungspunkt zu Bakhtins Theorie des Karnevalesken. Hier kommen die unterprivilegierten Machtlosen vorübergehend an die Macht, die dann wieder aufgelöst wird. In „South Park“ findet diese Machtverschiebung aber nicht statt, und wenn, dann nur potentiell, es herrscht dafür aber ein durchgehender Respektmangel gegenüber Autoritäten, allerdings scheint auch kein Ausweg aus dieser Gesellschaftsform möglich. Passives Verhalten und Konsumieren bestimmen das Leben der meisten Figuren. Aktives Handeln wird meist nicht belohnt und teilweise sogar lächerlich gemacht. Wenn sich beispielsweise die Kinder in einer gewissen Sache engagieren, werden ihnen seitens der Gesellschaft deutlich Hürden in den Weg gelegt. Dies entspricht einem Zeitgeist, der private Bedürfnisse als primär einstuft und dem engagierten Handeln in einer Gruppe negativ gegenüber steht.¹⁸⁸

Ort der Handlung ist die fiktive Stadt „South Park“, die im US-amerikanischen Bundesstaat Colorado liegt. Auf den ersten Blick wirkt South Park wie eine kleine verschlafene Bergstadt mit Kuhweiden, einem kleinen Stadtzentrum, einer Schule und einigen Einfamilienhäusern. Es herrscht fast immer Winter, weshalb die vier Hauptfiguren meist mit dicker Winter-

¹⁸⁷ Vgl. Halsall, Alison: „Bigger Longer & Uncut“. South Park and the Carnavalesque. In: Weinstock, Jeffrey Andrew (Hrsg.): Taking South Park seriously. Albany 2008, 25.

¹⁸⁸ Vgl. Gardiner, 2002: 256.

kleidung ausgestattet sind. Es gibt auch eine reale Stadt in Colorado mit dem Namen South Park, der Ort der Serie ist aber eine Symbiose aus den Orten Fairplay und dem Vorort von Denver, Littleton, wo 1999 ein Amoklauf zweier Schüler in einer High School stattfand. Es wurde just ein Zusammenhang zwischen den Ereignissen und der Serie hergestellt, die durch ihre angebliche Vulgarität, Gewaltdarstellungen und das Fehlen jeglicher moralischer Werte mit Schuld an der psychischen Situation der Täter gewesen wäre.¹⁸⁹

Die Autoritätspersonen der Stadt sind die populistische Bürgermeisterin McDaniels, der maßlos überforderte, sich im geistigen Stadium eines Vorschulkindes befindende Polizeichef Officer Barbrady und der völlig inkompetente, durch seine zunächst verheimlichte Homosexualität gequälte und schließlich geschlechtsumoperierte, Mr. Garrison. Larsen bezeichnet Mr. Garrison als bildungstechnischen Albtraum im Sinne Frederic Jamesons, der kritisiert hat, dass zwischen dem in den Schulbüchern vermittelten Wissen und der tatsächlichen komplexen multinationalen und multiethnischen Gesellschaft eine große Disparität herrscht.¹⁹⁰ In einem postmodernen Umfeld, das durch die Herrschaft der Massenmedien jegliche Linearität verloren hat und einem personenzentrierten Scheinbild verfallen ist, wird Mr. Garrison gewissermaßen auf die Kinder „losgelassen“. Mr. Garrison ist sozusagen ein Kind, das Kinder unterrichtet. Durch die Information aus den Schulbüchern ermattet, erfindet er oft irgendwelche Absurditäten und Unsinn über den Verlauf der Geschichte, weil er seines Berufs überdrüssig ist. So lernen die Kinder, dass Engelbert Humperdinck der erste Mensch auf dem Mond war, oder dass Christopher Kolumbus, der beste Freund der Indianer, ihnen half, den Krieg gegen den Abolitionisten Frederick Douglass zu gewinnen, welcher es auch war, der die Hebräer von Napoleon befreite.¹⁹¹ Dies ist als Kritik an den Massenmedien zu verstehen, die Wissen oft nicht als etwas Schätzenswertes wiedergeben und stattdessen das Publikum oft mit wahllosen Fakten und nutzlosen Informationen überschütten. Ereignisse werden völlig aus dem Kontext gerissen, mit anderen vermischt und verlieren dabei ihre Bedeutung. Historische Gesetzmäßigkeiten werden nicht länger anerkannt und durch chaotische oder beliebige Zustände ersetzt, die absolut keine Linearität mehr haben. Auswirkungen können ihren Gründen vorausgehen, und Ende und Anfang sind nicht mehr zwangsläufig chronologisch.

Das Wappen der Stadt stammt aus der Gründerzeit und zeigt vier Weiße, die einen Schwarzen lynchen, was auch Gegenstand einer Episode ist.¹⁹² South Park ist aber ebenso ein „global village“, in dem Maße, dass sämtliche Ausprägungen der westlichen Welt darin vor-

¹⁸⁹ Vgl. Slade, 2002: 97.

¹⁹⁰ Vgl. Larsen, 2001: 69.

¹⁹¹ Parker/Stone: Cartman Gets an Anal Probe, 1997.

¹⁹² Parker: Chef Goes Nanners, 2000.

kommen: obwohl South Park eine Kleinstadt ist, gibt es dort sämtliche gesellschaftliche Institutionen, eigene Filmfestspiele, ein Planetarium, ein Genetik-Labor, eine Klinik für plastische Chirurgie, Medienkonzerne, einen Flughafen, Handelsketten und auch viele prominente Besucher. Als Außerirdische in der ersten Episode die Erde besuchen, suchen sie sich ebenfalls just das Örtchen South Park als Destination dafür aus. Ein Grund dafür ist auch die narrative Ebene, die sonst zu große (geographische) Sprünge machen müsste, das Hauptmotiv ist aber, dass South Park als Synonym für eine bestimmte Sichtweise der westlichen Welt dargestellt wird.

Typisch für „South Park“ ist eine „typisch männliche“ Erzählweise, etwa was Fäkalhumor, vulgäre Sprache und Gewalt betrifft, nicht umsonst sind die vier Hauptfiguren männlich. Judith Kegan Gardiner sieht in „South Park“ eine verkörperte Form der Männlichkeit in Zusammenhang mit einem nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Männlichkeitsbild.¹⁹³ Dieses ist darum bemüht, sich ohne Einfluss von äußeren Autoritäten eine eigene Autorität aufzubauen und nicht der Propaganda oder gewissen Marktzwängen zum Opfer zu fallen. Dieses neue Männlichkeitsbild greift dabei beispielsweise auf gewisse Charakteristika der Bakhtinischen Karnevalstheorie zurück und vermischt sie mit anderen primitiven Verhaltensweisen: etwa besonders kindischem Benehmen, Homophobie, Rassismus, Zynismus und einer gewissen analen Fixiertheit – bereits die Pilotepisode trägt den Namen „Cartman gets an anal probe“. Gardiner stellt darüber hinaus eine Verbindung zu Freuds Theorie des Analen her.¹⁹⁴ Laut Freud dient die anale Fixiertheit bei Buben als Kompensation für Kastrationsängste, durch die sie schließlich zu einer normalen heterosexuellen Maskulinität finden. Der analen Phase folgt das vom Kind angestrebte Bemühen seine Körperöffnungen zu kontrollieren, um sozial akzeptiertes Verhalten zu erlernen. Solange diese Phase noch nicht vorübergegangen ist, fühlt sich das Kind machtlos, es ist gewissermaßen seinem eigenen Körper ausgeliefert, da es seine Funktionen vor sich und anderen noch nicht kontrollieren kann. Seitens der Eltern wird dieser Phase repressiv gegenüber gestanden, in der Hoffnung, dass sie schnell vorbei gehe. Dementsprechend schockiert sind Kyles jüdisch-traditionelle Eltern als sie ihren Sohn beim Spielen mit Fäkalien ertappen. Dieser ist nämlich durch das weihnachtliche Treiben, das die ganze Stadt ergriffen hat, auf Grund seines jüdischen Glaubens ziemlich verunsichert, weshalb seine Phantasie die Fantasiefigur „Mr. Hankey“ erschafft, die ihm die wahre Bedeutung von Weihnachten vermittelt.¹⁹⁵ Diese Episode ist einerseits als Kritik an dem durch den Konsumrausch ausgehöhlten Weihnachtsfest zu verstehen, andererseits weist sie auch darauf

¹⁹³ Vgl. Gardiner, 2002: 252.

¹⁹⁴ Ebd. 253.

¹⁹⁵ Parker/Stone: Mr. Hankey, the Christmas Poo, 1997.

hin, dass alle nicht der Majoritätskultur Angehörigen möglicherweise eine andere Einstellung zu christlichen Feiertagen haben.

Ein weiteres Charakteristikum dieses Männlichkeitsbildes ist mangelnde Empathie. Wenn beispielsweise Kenny in jeder Episode stirbt, wird dies meist nur beiläufig mit dem Satz („You killed Kenny, you bastards!“) kommentiert. Wirkliches Mitleid wird dabei nicht vermittelt, die drei übrigen Kinder gehen ganz schnell wieder zur Tagesordnung über. Dieser Spruch ist so etwas wie ein Markenzeichen der Sendung geworden und wird auch durch zahlreiche Merchandisingartikel vertrieben. Durch den Feminismus und die für die Männer damit verbundenen neuen Aufgaben und geforderten Fähigkeiten ist eine gewisse Unsicherheit entstanden, die durch primitives, teilweise homophobes und gewalttätiges Verhalten kompensiert wird, wodurch versucht wird, ein eigentlich mittlerweile verloren gegangenes Männlichkeitsideal wieder zu reproduzieren. Durch das Zeigen des Gegenteils wird ein verantwortungsvolles Männlichkeitsbild, das solche Verhaltensweisen ablehnt, als wünschenswerter Zustand proklamiert.

Das Verwenden von Schimpfwörtern entspricht ebenfalls diesem Männlichkeitsbild, hierdurch soll die eigene Unsicherheit kaschiert und eine gemeinsame Identität gebildet werden. Zur Spitze getrieben wird das Ganze in der Episode „It Hits the Fan“, in der das Wort „shit“ ganze 162 Mal mit eingeblendetem Zähler ausgesprochen wird.¹⁹⁶ Dadurch werden die „Knights of Standards and Practices“, eine Anspielung auf die Rundfunkkommission FCC, gerufen und weisen die Übeltäter zurecht, bevor die Welt deswegen untergeht. Welche Wörter zensiert werden, ändert sich mit der Zeit, vor 20 Jahren etwa war das Wort „bitch“ noch verpönt, während es heute regelmäßig im Fernsehen zu hören ist.¹⁹⁷

Obwohl von konservativer Seite in den USA in den ersten Jahren der Serie fast ausschließlich Kritik an der Vulgarität und Wertelosigkeit zu hören war und „South Park“ als Gefahr für die Jugend eingestuft wurde, etablierte sich innerhalb des sogenannten „New Conservatives“ die Meinung, bei „South Park“ handle es sich, bei genauerer Betrachtung, um eine antiliberale Serie, die konservative Agenden vertrete.¹⁹⁸ Andrew Sullivan, einer der Mitbegründer jener neuen konservativen Bewegung, führte die Begriffe „South Park Conservative“ und „South Park Republican“ ein. Als Indiz für seine Argumentation führt er an, dass „South Park“ für eine harte außenpolitische Linie stehe und Political Correctness ablehne.¹⁹⁹ Anderson greift diese Idee auf und interpretiert sämtliche in der Serie vorkommenden antiliberalen Äußerun-

¹⁹⁶ Parker/Stone: It Hits the Fan, 2001.

¹⁹⁷ Vgl. Adams, 2002: 363.

¹⁹⁸ Vgl. Anderson, Brian C.: South Park Conservatives. The Revolt against Liberal Media Bias. Washington DC 2005, 75-77.

¹⁹⁹ Ebd. 99.

gen als Ausdruck der politischen Einstellung von Parker und Stone. Cartmans abschätzige Äußerungen über die dritte Welt oder ablehnende Haltung gegenüber dem Regenwald sollen beispielsweise die Behauptung stützen. Dass Cartman schon alleine dadurch diskreditiert ist, dass er den Ku Klux Klan und Adolf Hitler bewundert und gewissermaßen als Synonym für alles Negative im Menschen steht, wird dabei übersehen. Zwar stimmt es, dass „South Park“ auch dem linken Mainstream kritisch oder gar ablehnend gegenübersteht, doch dadurch eine Zugehörigkeit zum rechten Konservativismus abzuleiten, ist eindeutig falsch. Parker und Stone haben den Begriff „South Park Republican“ selbst entschieden als unzulässig zurückgewiesen und wehren sich dagegen, sich von einer politischen Agenda, ob nun rechts oder links, einspannen zu lassen.²⁰⁰

Die unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten, die die Serie bietet, ist ein Grund ihres Erfolges. So ist es durchaus legitim im Sinne des „oppositional readings“ andere Botschaften herauszulesen, als dies von den Sendungsmachern intendiert wurde. Die Botschaften werden hier nicht mit erhobenem Zeigefinger vermittelt, ideologische Positionen sind nicht auf den ersten Blick gleich erkennbar, wodurch die Serie von einem breiten Bevölkerungsspektrum wahrgenommen wird und ablehnende Reaktionen des gegenüberstehenden ideologischen Lagers meist ausbleiben.

6.2 Das karnevaleske Element in „South Park“

„South Park“ spielt in einer postmodernen, postindustriellen, kapitalistischen Informationsgesellschaft, was man schon alleine an der Arbeitswelt der Protagonisten beobachten kann. Niemand produziert wirklich etwas, die meisten sind auf selbstreferenzielle Aufgaben fixiert oder führen meist unnütze bzw. unsinnige Tätigkeiten aus. Ob es sich nun dabei um Randy Marsh (Stans Vater), den städtischen Geologen, Gerald Brovlovski (Kyles Vater), der als Anwalt am liebsten jeden verklagt, um hohe Schadenersatzforderungen zu kassieren, Bürgermeisterin McDaniels, die meist untätig ist und nur dann agiert, wenn ihr Bild in den Medien beschädigt zu werden droht oder den unfähigen Grundschullehrer Mr. Garrison handelt, der die Kinder meistens mit völlig irrelevanten Themen konfrontiert oder ihnen absurde Aufgaben stellt. Jimbo Kern ist Jäger und hat eine eigene Fernsehsendung mit dem Titel „Hunting and Killing“, Dr. Alphonse Mephisto ist ein verrückter Wissenschaftler, wie man sich ihn kli-

²⁰⁰ o.A.: Trey Parker and Matt Stone talk Team America: World Police
<http://www.movieweb.com/news/NEc4pjfcrGTdfd>

scheehaft vorstellt, der im Glauben, der Menschheit damit zu helfen, völlig absurde Experimente durchführt. Es gibt aber auch Personen, die die Konsumgesellschaft mit ihrer Arbeit antreiben, in der Hierarchie aber weiter unten stehen: Chefkoch etwa arbeitet in der Schulkantine, Tuong Lu Kim arbeitet im City Wok Restaurant und entspricht damit dem Stereotyp des in einem Serviceberuf arbeitenden Asiaten. Geld scheint genügend vorhanden zu sein, denn die meisten Familien sind nicht von Existenzängsten geplagt, das bedeutet aber nicht, dass es sich hier um eine postkapitalistische Gesellschaft handelt. Neid spielt eine große Rolle, man gibt sich mit dem finanziellen Status quo, auch wenn er eigentlich mehr als ausreichend ist, nicht zufrieden, sondern verlangt nach immer mehr. Der Wohlstand und die Sorglosigkeit der meisten geht zulasten der sogenannten „einfachen Leute“, die in untergeordneten Positionen noch „richtige Arbeit“ leisten und dadurch die Maschine am Laufen halten. Laut David Larsen sind es diese ökonomischen Voraussetzungen, die gemeinsam mit den bis fast zum Maximum ausgedehnten Grenzüberschreitungen, die Welt von „South Park“ ausmachen. Durch diese Implosion des üblichen Tabu-Überschreitungsmechanismus entsteht eine Welt, die im Baudrillardischen Sinne obszön ist.²⁰¹

Diese Umgebung gleicht interessanterweise der von Rabelais beschriebenen Welt des Karnevals, derer sich Mikhail Bakhtin angenommen hat.²⁰² Er weist unter anderem auf die Parallelen zwischen dem Marktplatz bzw. dem Karneval in der Renaissance und der postmodernen Massengesellschaft hin. In Bakhtins Karnevalsmodell werden die üblichen Grenzen überschritten, was bedeutet, dass es im Karneval ein subversives Element gibt, das gegen die bestehende politische Herrschaftsform vorgeht. In Rabelais Fall war dies die mittelalterliche Feudalgesellschaft, der Mechanismus lässt sich aber ebenso auf die postmoderne Informationsgesellschaft, in der der Nationalstaat an Einfluss verliert und die Massenmedien die Funktion des Karnevals übernehmen, anwenden.²⁰³ Ein zentrales Element dieses Modells ist die Sprache, sie wird ebenso zur Grenzüberschreitung aber auch zur Hinterfragung der Herrschaftslegitimation benutzt. Bakhtin weist auf das anarchistische Potential von Sprache hin, diese kann entweder durch subversive Elemente oder durch Vulgarität die bestehende Ordnung in Frage stellen.

Die Ursprünge dieser Kultur des Karnevals gehen auf die Dionysischen Feste der Griechen bzw. die Saturnalien der Römer zurück. Ein wichtiger Aspekt dabei war die Aufhebung aller Stammesunterschiede, was sogar die Sklaven mit einschloss, die zumindest einen Tag im Jahr in den Genuss von Bürgerrechten kamen. Den Höhepunkt hatten derlei karnevaleske Aktivitä-

²⁰¹ Larsen, 2001: 66 (Übersetzung).

²⁰² Vgl. Stam, Robert: *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore/London 1989, 85.

²⁰³ Vgl. Baudrillard, Jean: *Jean Baudrillard - Selected Writing*. Oxford 1988 zit. n. Larsen, 2001: 66-67.

ten im Hochmittelalter und in der Renaissance, wo der Karneval eine zentrale Rolle im Gemeinschaftsleben darstellte. Der Karneval war dabei mehr als nur Stillstand im tagtäglichen Arbeitsprozess, obwohl eine terminlich geregelte Auszeit natürlich sehr gelegen kam. Viel mehr war es die spielerische Unterspülung aller Normen, die den Karneval ausmachte.²⁰⁴ Alle sonst bestehenden Hierarchien sind abgeschafft, soziale Unterschiede sind aufgehoben, die sonst üblichen Regeln der Gesellschaft gelten nicht mehr. Gesellschaftsschichten, die sonst marginalisiert werden, nehmen auf einmal eine zentrale Rolle ein und sind Teil des Prozesses. Dies betrifft auch Minderheiten, etwa Leute mit fremdländischer Herkunft, körperlich und geistig Behinderte, Kranke und Arme. Diese werden in den Karnevalsaktivitäten nicht mehr ausgestoßen, sondern in ihrem Anderssein akzeptiert, die Integration geht sogar so weit, dass Menschen, die eigentlich in der Hierarchie höher stehen, sich als Minderheiten verkleiden und so in deren Rolle schlüpfen.

Groteske Körper gehören ebenfalls zum karnevalesken Konzept und sind auch ein Bestandteil von „South Park“, sei es nun in jener Form, dass Körper gigantische Ausmaße annehmen²⁰⁵, Menschen mit Maschinen zusammenwachsen und zu einem alles verschlingenden Etwas werden²⁰⁶, oder Außerirdische die vier Buben mit ihren andersartigen Körperteilen verwirren.²⁰⁷

Ein weiteres wichtiges Element des Karnevals ist der Umgang mit der eigenen Sterblichkeit, der Tod ist ein allgegenwärtiges Element dieses Konzepts, der allerdings nicht ernst genommen wird. Man macht sich über ihn lustig und versucht so, zumindest einen Tag lang, sich gegen ihn aufzulehnen. Auch in „South Park“ ist der Tod omnipräsent – Kenny stirbt in beinahe jeder Folge, meist auf eine bizarr-komische Weise. Die anderen drei Hauptcharaktere reagieren meist nur mit einem lapidaren Kommentar²⁰⁸, um sich danach sofort wieder dem Hauptgeschehen zu widmen. Überhaupt sind Humor und Gelächter für das Karnevalskonzept zentral, Stam spricht von einem „universellen Gelächter und Fröhlichkeit“²⁰⁹, die an alle gerichtet ist und vor niemandem Halt macht. Das Lachen wird zu einer freien und kritischen Bewusstseinshaltung, die sich gegen Fanatismus und Dogmatismus auflehnt.

Der Karneval hinterfragt alle hierarchisch aufgebauten Institutionen und zieht sie ins Lächerliche, insbesondere die in der damaligen Welt (was zum Teil sicher auch noch heute gilt) in alle Lebensbereiche vordringende Kirche. Was unter dem Jahr nicht möglich gewesen und

²⁰⁴ Vgl. Stam, 1989: 86.

²⁰⁵ Parker/Stone: Volcano, 1997.

²⁰⁶ Parker: Trapper Keeper, 2000.

²⁰⁷ Parker/Stone: Cancelled, 2003.

²⁰⁸ „Oh my god, they killed Kenny!“

²⁰⁹ Stam, 1989: 87.

mit Sicherheit geahndet worden wäre, wurde im Karneval zumindest toleriert. Kirchliche Figuren wurden auf komische Weise dargestellt und so in ihrer Rollenhaftigkeit enttarnt. Die Kritik an der Kirche und Religionen im Allgemeinen ist ebenfalls ein wichtiger Bestandteil von „South Park“. Dabei werden besonders die in Amerika vorherrschenden Religionen, nämlich der Protestantismus und der Katholizismus aufs Korn genommen.²¹⁰ Andere Religionen werden eher geschont oder auf wohlwollendere Art kritisiert.

Es gibt auch Parallelen zu Friedrich Nietzsches Konzept von Apollon und Dionysos, das er u.a. in den Büchern „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ und „Die fröhliche Wissenschaft“ behandelt. Ähnlich wie Bakhtin versteht Nietzsche den Karneval als wirkliche kulturelle Institution und nicht nur als kurzweiliges Phänomen.²¹¹ Er betont den humanitären Charakter von festlichen Aktivitäten, der darin besteht, dass er die Menschen von ihrem schmerzlichen Lebensweg ablenkt und auch die Elenden, Erschöpften und Armen nicht ausgeklammert werden, alles wird von einem kollektiven Rauschzustand und ein wenig Verrücktheit angesteckt. Nietzsche geht dabei ebenfalls bis zu den Alten Griechen zurück, beschreibt die mittelalterlichen Festivitäten, die in der Frühjahreszeit die Menschen dazu verführen, sich selbst zu vergessen und sich den Ereignissen hinzugeben. Dadurch, dass auch narkotische Substanzen eine Rolle spielen, wird der Karneval von manchen abgelehnt und als „Volkskrankheit“ bezeichnet.²¹² Nietzsche spricht solchen Kritikern ihre selbstbezeichnete geistige Gesundheit ab, da sie einen elementaren Bestandteil der menschlichen Kultur ignorieren, der in so gut wie allen Teilen der Welt, inklusive denen der Naturvölker vorkommt. Ein Sklave ist plötzlich ein freier Mann, alle Grenzen verschwimmen, schamloses und launenhaftes Verhalten ist auf einmal erlaubt. Dadurch entsteht ein Gefühl der Verbundenheit unter den Menschen, das sie zugleich gegen die Obrigkeit aufbringt. Beide, Bakhtin und Nietzsche, sind sich darin einig, dass es sich beim Karneval um die Einbeziehung des Verbotenen, Unterdrückten und Grotesken handelt. Der Körper wird exzessiv eingesetzt und überschreitet seine eigenen Grenzen und jene des sogenannten Anstandes. Dabei steht aber nicht der individuelle Körper im Vordergrund, sondern das Prinzip der Körperlichkeit, das allen menschlichen Ausprägungen zugrunde liegt.²¹³ Im Gegensatz zu Nietzsche, der die christliche Religion mit ihrer Scheinheiligkeit und Körperfeindlichkeit als Grund für die karnevaleske Gegenbewegung sieht, macht Bakhtin das feudale System und hierarchisch aufgebaute Klassengesellschaft verantwortlich. Dies ist der fundamentale Unterschied zwischen den beiden, der eine hebt die

²¹⁰ Parker/Stone/Phillips: Red Hot Catholic Love, 2002.

²¹¹ Vgl. Nietzsche, Friedrich: The Joyful Wisdom. New York 1960 zit. n. Stam, 1989: 87-88.

²¹² Vgl. Nietzsche, Friedrich: The Birth of Tragedy and The Case of Wagner. New York 1967 zit. n. Stam, 1989: 88.

²¹³ Vgl. Fiske: Understanding Popular Culture, 83.

transzendente Komponente hervor, während der andere eher im Karneval das subversive Potential sieht, das die bestehenden Machtverhältnisse hinterfragt. „South Park“ steht Bakhtins Tradition näher, da Nietzsches Interpretation das Höhere, Göttliche anstrebt, während Bakhtin sich eher auf die Massen, die einfachen Leute bezieht.

Eine etwas andere Sicht diesbezüglich hat Umberto Eco, der im Karneval zwar ebenfalls eine Grenzüberschreitung sieht, der allerdings fundamental von dem Gesetz, das er zu überschreiten versucht, abhängig ist.²¹⁴ Von daher spricht Eco dem Karneval sein subversives Potential ab. Während Bakhtin vom Karneval als einem lange andauernden, immer wiederkehrenden Prozess spricht, sieht Eco den Karneval eher als punktuellere Ereignis, das mit Erlaubnis der herrschenden Elite vonstattengeht. Laut Eco kanalisiert die Staatsgewalt die dabei auftretenden Kräfte und will so vermeiden, dass sich revolutionäres Potential bildet, das sonst auf andere Weise versuchen würde, die bestehenden Machtverhältnisse umzustürzen.

Der Karneval wird so zu einer abgewandelten Version von „Brot und Spiele“, den Massen wird also etwas zur Ablenkung geboten, damit sie nicht aufbegehren. Auf diese Weise lässt sich eine Parallele zu den Massenmedien der heutigen Zeit herstellen, die von der politischen Elite zum Teil gezielt eingesetzt werden, um die Bevölkerung von eigentlich wichtigen Themen abzulenken.

Ebenfalls charakteristisch für das Karnevaleske ist der Unterhaltungsfaktor, bei dem sozusagen Unterhaltung und Utopie verbunden werden.²¹⁵ Die Musik spielt dabei eine entscheidende Rolle, auf diese Weise lassen sich unterdrückende Strukturen leichter darstellen, ohne allzu offensichtlich zu wirken. Interessanterweise gibt es auch bei „South Park“ Szenen, teilweise sogar ganze Folgen, bei denen das Geschehen in der scheinbar harmlosen Form des Musicals gezeigt wird. Der dabei gezeigte bunte karnevaleske Bilderreigen entschärft dabei die oft subversiven und obszönen Inhalte und verleiht dem Ganzen eine gewisse Leichtigkeit, die auch der Karneval innehat.

Zusammengefasst lässt sich das Karnevaleske auf folgende Faktoren zusammenfassen:²¹⁶

- Eine Verknüpfung von Leben und Tod, also Eros und Thanatos, in der das Opfer eine große Rolle spielt.
- Bisexualität und Transvestismus unterminieren die sonst geltende Sexualmoral.

²¹⁴ Vgl. Eco, Umberto: *Carnival!* Berlin 1984 zit. n. Stam, 1989: 91.

²¹⁵ Vgl. Stam, 1989: 93.

²¹⁶ Ebd. 93.

- Zurschaustellung des Grotesken und des exzessiven Körpers, inklusive aller Körperöffnungen und besonderer Fixierung auf die untere Körperhälfte, die sonst eher ausgeklammert ist.
- Durch subversive Elemente wird die vorherrschende Klasse unterminiert, die Welt wird sozusagen „auf den Kopf gestellt“.
- Durch die Darstellung sich ständig ändernder Machtverhältnisse wird beim Publikum die Hoffnung auf Veränderung geschürt.
- Die dargestellte Ambivalenz lässt vielerlei Schlüsse zu (auch in der Sexualität).
- Das Obszöne und Unsinnige wird nicht nur geduldet, sondern bewusst eingesetzt, der Karneval wird als Äquivalent zur Marktplatzrede eingesetzt, um die Botschaft an das einfache Volk vermitteln zu können.
- Das Dekor wird ignoriert, die als unterdrückend empfundene Etikette, Höflichkeit und gute Manieren sind aufgehoben.
- Die klassischen ästhetischen Maßstäbe gelten nicht mehr, stattdessen wird das Ungeöhnliche, Heterogene und Widersprüchliche verstärkt dargestellt.

Der Karneval ist demnach ein kulturelles Mittel der Unterdrückten, die Welt wird aus der Perspektive der Untergebenen dargestellt. Dabei geht es nicht nur um die Abschaffung der geltenden guten Sitten, sondern vielmehr um die Aufhebung der unterdrückenden sozialen Schranken. Man kann den Karneval auf zwei Arten sehen: als positiv gerichtet, also als utopischen Ort, wo die Massen ekstatisch miteinander agieren, oder negativ, dabei wird vor allem die herrschende Ungerechtigkeit in der Vordergrund gestellt, also sozialen Hierarchien, sexuelle Unterdrückung, das patriarchalische System usw.

Die symbolische Rebellion kann nun auf zweierlei Weise erfolgen, entweder indem die Unterdrückten selbst aufbegehren, oder indem sich die Unterdrückten spielerisch selbst als Sündenböcke darstellen. Manchmal werden auch beide Formen simultan eingesetzt.

Bakhtins Theorie des Karnevals geht zum Teil auch auf die Menippeische Satire zurück, deren Namen auf den griechischen Philosophen Menippos von Gadara zurückgeht. Die Bewegung, die ebenfalls einen saturnalischen Ursprung hat, kann man ebenso als einen Vorläufer dessen bezeichnen, was man heute unter „Karneval“ bzw. „karnevalesk“ versteht.

Die Hauptmerkmale der Menippeischen Satire sind:²¹⁷

- Die ständige Präsenz eines komischen Elementes.
- Ein ungewöhnlicher freier Zugang was die Handlung, als auch den philosophischen Zugang betrifft.
- Die Verschmelzung des Fantastischen und des Symbolischen mit primitiven Elementen.
- Die Durchdringung mit universellen philosophischen Elementen und endgültigen Fragen.
- Eine dreigeteilte Struktur bestehend aus: Erde, Himmel und Hölle.
- Eine Vorliebe für skandalträchtige Themen und Verletzungen des Dekorum.
- Scharfe Kontraste und widersprüchliche Kombinationen kommen vermehrt vor.
- Die polemische Darstellung verschiedener philosophischer, religiöser und ideologischer Richtungen.

Die Idee des Karnevals wurde auch von diversen Filmschaffenden aufgegriffen, besonders von jenen, die dem surrealistischen Genre zuzuordnen sind. Hier ist besonders Luis Bunuel zu nennen, der in seinen Filmen Avantgarde mit mittelalterlichen Motiven vermischt. Bunuel konzentriert sich dabei besonders auf religiöse Aspekte, die dann auf kritisch groteske Weise zerlegt werden. Blasphemie wird zur ästhetischen Hauptstrategie und zur Kunstform erhoben. Bunuel macht dabei vor nichts halt: sei es das letzte Abendmahl, die Jungfrau Maria, die Zwölf Apostel, Gott, Jesus, der Heilige Geist und auch der Papst sind nicht vor ihm sicher. Nach eigenen Angaben bezieht sich Bunuel dabei auf die alte spanische Tradition der Blasphemie.²¹⁸ Auch hier ist der Tod ein ständiger Begleiter, wird aber ähnlich wie im Karneval meist komisch dargestellt. Dem ganzen liegt ein komisches Umdrehen der Machtverhältnisse zugrunde, das sich primär auf die katholische Kirche bezieht. Religiöse Symbole werden z. B. ständig mit dem Tod assoziiert oder komplett aus dem Kontext gerissen, wodurch sie plötzlich eine lächerliche Dimension gewinnen. Aber auch andere Autoritäten werden kritisch hinterfragt – etwa die bourgeoise Gesellschaft mit ihren Hierarchien und streng ablaufenden Ritualen. So werden beispielsweise Aristokraten aus ihrer gewohnten Umgebung gerissen und auf sich alleine gestellt. Dabei sind sie völlig hilflos und verfallen letztendlich jenem vollkommen primitiven Verhalten, das ihnen eigentlich verpönt ist.

²¹⁷ Vgl. Stam, 1989: 97.

²¹⁸ Ebd. 103.

Filme oder Programme, die sich Bakhtins Konzept des Karnevals bedienen, haben folgende Merkmale oder bedienen sich folgender Elemente:²¹⁹

- Institutionelle Hierarchien werden durch den Einsatz von Humor auf den Kopf gestellt (z. B.: die „Marx Brothers“).
- Die untere Körperhälfte wird übermäßig oft verbal erwähnt oder bildlich komisch dargestellt.
- Eine Aufhebung der klassischen Ästhetikmaßstäbe, die gegen die sonst üblichen guten Sitten bzw. den guten Geschmack verstößt (z. B. John Waters Filme).
- Soziale Umkehrungen werden vermehrt gezeigt.
- Die sogenannte Hochkultur wird parodistisch-despektierlich dargestellt.

Nicht alle Filme, auf die diese Merkmale zutreffen, haben aber einen subversiven oder übermäßig kritischen Charakter. Filme von Mel Brooks oder „Monty Python“ bedienen sich zum Teil zwar der karnevalesken Tradition, ihr Ziel ist aber eher eine humoristische Umkehrung bestimmter Ereignisse (z. B. „Das Leben des Brian“), ein übermäßig kritisches subversives Potential kommt aber nur in einem geringeren Ausmaß vor. „South Park“ knüpft jedoch wieder stärker an die subversive Tradition der Karnevaleske an. Gewisse Parallelen zum „MAD Magazine“, das in den 50er Jahren gegen die biedere kulturelle Nachkriegsordnung rebellierte, sind unübersehbar.

Alle diese Merkmale treffen in unterschiedlicher Ausprägung auch auf „South Park“ zu, weshalb Halsall auch von „South Park“ als eine Art amerikanischem Karneval spricht.²²⁰ Die vulgäre Sprache, die oftmals zur Schau gestellte Obsession mit Fäkalien und die häufig unter die Gürtellinie gehenden Witze basieren dabei auf jenem dem Karnevalesken zugrunde liegenden Prinzip der Körperlichkeit. Dies ist als Gegenreaktion auf das damalige (kirchliche) Körperbild zu verstehen, in dem der Körper als unrein galt. Durch die Fixierung auf die untere Körperhälfte wird die soziale Ordnung auf den Kopf gestellt. Das erklärt auch, warum in South Park zu Weihnachten nicht der Weihnachtsmann oder das Christkind, sondern Mr. Hankey, der Weihnachtsskot, kommt. Mr. Hankey steht dabei für die Kritik an der immer weiter zunehmenden Kommerzialisierung von Weihnachten, wird aber nur von Kindern gesehen, da diese in „South Park“ die Stimme der Vernunft sind. Für alle Erwachsenen ist er nur ein Stück Kot, weshalb sie über den Zustand, dass ihre Kinder mit Fäkalien spielen, mehr als be-

²¹⁹ Vgl. Stam, 1989: 110-111.

²²⁰ Vgl. Halsall, 2008: 24.

sorgt sind. In Wirklichkeit soll der Aufschrei der Eltern aber die Ablehnung der von den Kindern ausgeübten Systemkritik symbolisieren.

An der dreigliedrigen Einteilung Erde-Himmel-Hölle wird auch in „South Park“ festgehalten, wobei die Darstellung zwischen despektierlich und absurd pendelt. Der Teufel ist beispielsweise mit Saddam Hussein liiert und schenkt Adolf Hitler zu Weihnachten einen Tannenbaum.²²¹ Religiöse Führer werden nur allzu menschlich gezeigt und verlieren so ihre übermenschliche Aura. Jesus will beispielsweise eines seiner Wunder wiederholen, kommt dabei aber zur Erkenntnis, dass sich die Menschen mit 2000 Jahre alten Zaubertricks nicht mehr so leicht überzeugen lassen.²²² Kirchliche Organisationen werden als dogmatisch und reformunwillig gezeigt, wo lediglich der totale Zusammenbruch das Aufbrechen unsinniger verkrusteter Strukturen ermöglicht.

Diejenigen, die „South Park“ als eine reine Ansammlung von Vulgaritäten abqualifizieren, tun der Serie Unrecht, „South Park“ reiht sich nahtlos in die Reihe jener Filme der karnevalesken Tradition ein. Trotz der trügerischen, optisch einfachen zweidimensionalen Gestaltungsweise handelt es sich „South Park“ um ein hochkomplexes Programm, das polysemische Inhalte, postmoderne Ratlosigkeit und gesellschaftskritische Untertöne auf eine gelungene Weise verbindet. Auf diese Weise stellt „South Park“ eine reinigende respektlose Alternative zu den etablierten amerikanischen Werten dar.²²³

„South Park“ ist gewissermaßen als Gegenbewegung zu den technisch perfekt umgesetzten Walt Disney-Filmen zu begreifen, was sowohl die optische, als auch die inhaltliche Ebene betrifft. Optisch zwar minimalistisch gestaltet, schreckt die Serie nicht vor schwierigen und unangenehmen Themen zurück. Sexualität, Rassismus und Behinderungen werden hier, im Gegensatz zu den „familientauglichen“ Disney-Filmen, die solche Themen nur oberflächlich oder repressiv behandeln, explizit dargestellt und gelangen so ins Bewusstsein der Öffentlichkeit.

Bakhtins Konzept des Karnevals funktioniert auf verschiedene Weisen, es kann aufrüttelnd, subversiv, rebellisch oder bloß komisch sein. Das karnevaleske Lachen ist die vereinigende Eigenschaft dieser Tradition. Die im Karneval verwendete Sprache und der ihr innewohnende Humor haben eine befreiende und zugleich erneuernde Wirkung. Auf diese Weise kann auf humorvolle Art auf Missstände und Gegebenheiten hingewiesen werden, und genau hierin liegt das kritische und subversive Potential, dessen sich auch die Serie „South Park“ bedient.

²²¹ Parker/Stone/Shaiman: Mr. Hankey's Christmas Classics, 1999.

²²² Parker: Super Best Friends, 2001.

²²³ Vgl. Halsall, 2008: 35.

6.3 Homosexualität

Homophobie spiegelt sich, so wie sie in der realen Lebenswelt vorkommt, auch in medialen Abbildungen wider. Über die Gründe für Homophobie gibt es verschiedene Erklärungsansätze, so kann sie zum einen religiös motiviert sein, schließlich wurde Homosexualität im Alten Testament noch mit der Todesstrafe belegt. Aber auch in totalitären Regimes wurden/werden Homosexuelle als minderwertig bzw. gesellschaftsschädigend angesehen. Auf psychologischer Ebene wird Homophobie oft als Unsicherheit gegenüber der eigenen Sexualität bzw. als latente Homosexualität beschrieben. Fest steht, dass Menschen, die Vorurteile gegenüber Homosexuellen haben, auch anfälliger für Rassismus, Antisemitismus oder Sexismus sind.²²⁴ Doch umgekehrt ist die Sache noch eindeutiger: so wird ein überzeugter Rassist oder Antisemit kaum Toleranz gegenüber Homosexuellen hervorbringen.

Auch in Zeichentrickserien oder animierten Serien war die (angebliche) Homosexualität verschiedener Charaktere oft Gegenstand von Unmutsäußerungen verschiedener, in Amerika meistens christlich-fundamentalistischer Zuschauergruppen. So wurde oft über die Sexualität von „Yogi Bear“ und seinem Freund „Booboo“, zwei Figuren aus einem Hanna Barbera Comic der späten 1950er und frühen 60er Jahre, gerätselt. Als Argument hierfür wurde angegeben, dass beide zusammen wohnen, das Bett teilen und gemeinsam Urlaub machen, was über die gängige Definition einer normalen Freundschaftsbeziehung hinausgeht.²²⁵ Als schließlich Gerüchte diesbezüglich auftauchten, wurde Yogi Bear eine Freundin namens Cindy zur Seite gestellt. Ob dies schließlich nun wirklich ausschlaggebend dafür war, ist nicht bekannt. Dieser neue Charakter konnte sich, auf Grund seiner narrativen Unnötigkeit, aber nicht durchsetzen und ist heute kaum noch bekannt. Aber auch in der Trickfilmserie „Die Schlümpfe“ (1969-1986) gab es einen Charakter, der einigen Klischeevorstellungen eines Homosexuellen entsprach: „Eitler Schlumpf“ ist eine Dandy-hafte Figur, die sich stets im Spiegel betrachtet und eher weiblich wirkt. Ebenfalls interessant ist, dass „Schlumpfine“, der einzige weibliche Schlumpf im Dorf, dorthin platziert wurde, um für Zwietracht in dem ansonsten rein männlichen Umfeld zu sorgen.²²⁶ Als Reaktion auf solche zweideutige Figuren wurden in den 80er Jahren eindeutig heterosexuelle Heldenfiguren wie „He-Man“ oder „G. I. Joe“ geschaffen, die keine Spekulationen zuließen. In den 90er Jahren, in denen Political Correctness herrschte

²²⁴ Blumenfeld, Warren J.: History/Hysteria: Parallel Representations of Jews and Gays, Lesbians, and Bisexuals. In: Beemyn, Brett/ Eliason, Mickey (Hrsg.): Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology. New York/London 1996, 148.

²²⁵ Vgl. Dennis, Jeffery P.: Queertoons. The dynamics of same-sex desire in the animated cartoon. Soundscapes-Journal on media culture 6/2003.

²²⁶ Ebd.

und Forderungen nach Gleichberechtigung für Lesben und Schwule wieder lauter wurden, gab es wieder einige männliche Paare, die zusammen wohnten und arbeiteten. In „Ran und Stimpy“ oder „Pinky und Brain“ gibt es einige homoerotische Anspielungen.

„SpongeBob“ (1999) alarmierte einige besorgte Eltern, die Angst hatten, ihre Kinder könnten durch das Ansehen vermeintlich homosexueller Inhalte Schaden nehmen. Dabei wirkt SpongeBob auf den ersten Blick eher kindlich asexuell, er hat zwar auch weibliche Freunde, scheint ihnen aber kein amouröses Interesse entgegen zu bringen. Als Indiz seiner Homosexualität wurde geäußert, dass er allein wohnt und eine sehr enge Freundschaft zu seinem Nachbarn Patrick pflegt. Stephen Hillenburg, der Schöpfer von „SpongeBob“ reagiert auf diese Vermutungen: „I always think of (the characters) as being somewhat asexual (...). I do think that the attitude of the show is about tolerance. Everybody is different, and the show embraces that. No one is shut out.“²²⁷

„Die Simpsons“ (ab 1989) war die erste Trickfilmserie, die explizit homosexuelle Charaktere produzierte. Dabei wechseln sich dargestellte Homophobie und homoerotische Elemente ab. Zum einen hat Homer einen neuen besten Freund, bis er herausfindet, dass dieser homosexuell ist. Dies verunsichert ihn, und er will seinen Sohn durch „heterosexuelle Aktivitäten“ vor dessen Einfluss schützen. Andererseits macht Homer auch immer wieder homoerotische Anspielungen („Stupid sexy Flanders“).²²⁸ Diese Ambiguität durchzieht viele der männlichen Figuren. Die weiblichen Charaktere meiden dieses Thema eher, mit der Ausnahme von Lisa, die das gute Gewissen in der Serie darstellt. Homosexuelle Charaktere sind aber meistens übertrieben dargestellt, lediglich Waylon Smithers scheint wie jemand, der durch seine unterdrückte Homosexualität in eine Identitätskrise gerät und zusätzlich noch seine Liebe zu seinem Chef Mr. Burns geheim halten muss. Jeffery P. Dennis kritisiert, dass bei den Simpsons Homosexualität immer nur als absurde Form von menschlichen Beziehungen dargestellt wird und anscheinend immer der hegemonischen Idee der Heterosexualität untergeordnet ist.²²⁹

„South Park“ geht hier einen Schritt weiter, die Serie ist zudem noch weiter von dem gesellschaftlichen Umgang mit Homosexualität durchdrungen. Auch hier wird Homosexualität auf unterschiedliche Weise dargestellt: teilweise als etwas völlig Natürliches, das zur Lebensrealität dazu gehört, andererseits wird sie auch in Zusammenhang mit anderen zur Transgression gehörenden Aktivitäten einer karnevalesken postmodernen Gesellschaft gebracht. Ho-

²²⁷ Vgl. Susman Gary: Under the surface. Is SpongeBob gay?
<http://www.ew.com/ew/article/0,,363124,00.html>

²²⁸ Omine, Carolyn: Little Big Mom, 2000.

²²⁹ Vgl. Dennis, 2003.

mophobie wird oft auch über Analität definiert. So wird besonders der passive männliche Geschlechtspartner attackiert, was sich auch in entsprechenden Schimpfwörtern widerspiegelt. Dies wird auch von den vier Hauptfiguren praktiziert, besonders häufig jedoch von Cartman. Oft verwenden diese jedoch die Wörter, ohne ihre genaue Bedeutung zu verstehen. In der Episode „Big Gay Al’s Big Gay Boat Ride“ zeigt sich die offizielle Einstellung der Serie gegenüber Homosexuellen.²³⁰ Stan wird damit konfrontiert, dass sein Hund offensichtlich homosexuell ist, er fragt daraufhin seinen Lehrer Mr. Garrison, der zu diesem Zeitpunkt noch ein sogenannter „closet-homosexual“ ist, sich also noch nicht geoutet hat, um Rat. Auf die Frage, was denn ein „homosexual“ sei, antwortet Mr. Garrison: *„Gay people are evil. Evil right down to their cold black hearts, which pump not blood like yours and mine but rather a thick vomituous oil that oozes through their rotten veins and clots in their pea-sized brains which becomes the cause of their Nazi-esque patterns of violent behavior. Do you understand? (...) Now you go outside and practice football like a good little heterosexual.“* Dies lässt Stan völlig verduzt zurück, als sein Hund weiter homosexuellen Handlungen nachgeht, wirft Kyle ein: *„Who cares if your dog is gay, maybe it’s not that bad.“* Worauf Cartman antwortet: *„My mom says God hates gay people. That’s why he smote the sodomies in France.“* Stan sucht weiter nach Ratschlägen und ruft deshalb bei Jesus an, der eine eigene Fernsehsendung auf dem „South Park Public Access“-Kanal hat. Jesus antwortet, dass sich viele Leute über seinen Standpunkt zu diesem Thema Gedanken machen würden, weshalb er diesen nun ein für alle Mal klarstellen wolle. Bevor er jedoch ausreden kann, wird die Sendung unterbrochen, da die Sendezeit vorbei ist. Hiermit wird darauf angespielt, dass Jesus sich nie konkret über Homosexualität geäußert hat. Stans Hund sucht schließlich Unterschlupf in „Big Gay Al’s Big Gay Animal Sanctuary“, in der er von Big Gay Al durch eine filmische Sequenz eine Lehrstunde über die Geschichte der Homosexualität erhält: Homosexualität existiere demnach seit dem Beginn der Zeit und sei in allen geschichtlichen Perioden vertreten gewesen. Aber es werden auch die Unterdrücker der Homosexualität gezeigt: man sieht (militante) Christen, Republikaner und Nazis. Er überzeugt Stan davon, dass es in Ordnung sei, schwul zu sein und alle Menschen, ungeachtet ihrer sexuellen Orientierung, glücklich miteinander leben könnten. Stan hält anschließend eine Rede vor dem Publikum eines Footballspiels und konfrontiert sie mit seinen neu gewonnenen Erkenntnissen. Dieses ist zunächst noch sehr ablehnend, dadurch dass ihre homosexuellen Haustiere aber wieder zurückkommen, bekommt die Geschichte doch noch eine positive Auflösung.

²³⁰ Parker/Stone: Big Gay Al’s Big Gay Boat Ride, 1997.

In der Folge „Two Naked Guys in a Hot Tub“ finden sich Kyles und Stans Vater, der Rechtsanwalt Gerald Broflovski und der Geologe Randy Marsh, bei einer Party eher zufällig gemeinsam in einem Whirlpool wieder.²³¹ Sie sprechen über die Experimentierfreudigkeit der Jugend und dass man diese, auch wenn man mittlerweile Familie und Karriere hat, wieder aufleben lassen müsse. Zuerst sprechen sie noch über einen Dreier, doch schließlich landen sie beim Thema homosexuelle Phantasien. Beide stimmen zu, voreinander zu masturbieren, da diese Handlung nicht allzu ausgefallen sei, aber dennoch eine Abwechslung darstelle.

Gerald: „*I never wanted to experiment with anything too crazy (...), maybe just masturbate in front of another guy.*“

Randy: „*Yeah, well, that’s not really gay, is it?*“.

Nachdem sie sich wieder angezogen haben, herrscht eine große Unsicherheit zwischen den beiden. Randy ist die Anwesenheit Geralds fortan unangenehm und er geht ihm aus den Weg. Da Gerald einigen Menschen von diesem Erlebnis erzählt hat, ist Randy nun besorgt, man könnte ihn für schwul halten, und er versucht, allen seine Heterosexualität zu beweisen. Gerald wiederum befürchtet, dass sich die Freundschaft zwischen ihnen geändert haben könnte, da er Randys abweisendes Verhalten bemerkt hat. Als Gerald ihn zur Rede stellt, schreit Randy ihn an: „*It didn’t mean anything to me, Gerry. All we did was watch each other masturbate in the hot tub!*“ Die Partygesellschaft blickt zuerst geschockt auf, reagiert dann aber verständnisvoll. Beinahe alle geben zu, auch selbst schon eine ähnliche Erfahrung gemacht zu haben. Randy reagiert erleichtert: „*You mean it? I’m not gay?*“, worauf Jimbo antwortet: „*Well, maybe a little, but we’re all a little gay.*“

In der Episode „Cherokee Hair Tampons“ wird die latente Homosexualität von Mr. Garrison thematisiert.²³² Obwohl es eigentlich bereits die ganze Stadt vermutet, verleugnet Mr. Garrison weiter seine eigene Homosexualität und will es auch sich selbst nicht eingestehen, stattdessen schiebt er homosexuelle Tendenzen auf seine Handpuppe „Mr. Hat“, die eine schizophrene Persönlichkeitsspaltung symbolisiert. Als er einen eigentlich heterosexuellen Liebesroman schreiben will, driftet er immer wieder ab und schildert explizit homosexuelle Szenen. Schließlich wird Mr. Garrison damit von seinem Verleger konfrontiert: „*I don’t think that this book really qualifies as a romance novel. (...) This is what we in book publishing business like to call – gay...*“ In weiterer Folge muss sich Mr. Garrison immer mehr mit seiner homosexuellen Seite auseinandersetzen, so betritt er, nachdem er den Schuldienst verlassen hat, den „tree of insight“, der ihm sein homosexuelles Ich vor Augen führt.²³³ In einem

²³¹ Parker/Stone: Two Naked Guys in a Hot Tub, 1999.

²³² Parker/Stone: Cherokee Hair Tampons, 2000.

²³³ Parker/Stone: 4th Grade, 2000.

Dialog mit sich selbst überzeugt ihn sein homosexuelles Ich, diese Seite seiner Persönlichkeit nicht mehr zu verleugnen und zu akzeptieren. Als er es schließlich ausspricht, fühlt er sich sichtlich erleichtert und kehrt in die Stadt zurück. Er kommt freudestrahlend in die Schule und teilt es seinen Kollegen in der Schule mit. Alle gratulieren ihm zu diesem Schritt, mit dem sie selbst schon gerechnet haben. Als er wieder seine alte Klasse übernehmen will, antwortet Direktorin Victoria: „*I’m sorry, we don’t hire gay people.*“ Dies spielt auf die Grenzen der gesellschaftlichen Akzeptanz an, besonders was die Rolle von Homosexuellen im pädagogischen Bereich betrifft.

Dies spielt auch die Episode „Cripple Fight“ an: Big Gay Al ist hier Anführer der Pfadfinder, was eine Debatte unter den Eltern der Kinder auslöst.²³⁴ Kennys Vater ist dagegen, dass eine „solche Person“ als Pfadfinderführer arbeitet, während Randy einwendet, dass er allem Anschein nach gute Arbeit verrichte und man ihn daher seinem Dienst nachgehen lassen solle. Die Mehrheit der Eltern ist aber dagegen, ihre Kinder in die Obhut von Big Gay Al zu geben. Nun schaltet sich Pfarrer Maxi ein, er äußert, dass Homosexualität eine Entscheidung (choice) sei und er selbst durch eine homosexuelle Phase gegangen sei, aber durch Christus wieder den richtigen Weg gefunden habe. Man solle ihm zwei Stunden geben und er würde Big Gay Al zu einem Heterosexuellen „umpolen“. Derweil wird Big Gay Al vor die Kommission der Pfadfinder gerufen und ihm wird mitgeteilt, dass offen Homosexuelle nicht als Pfadfinderleiter arbeiten könnten. Ein Ersatz ist mit dem scheinbar eindeutig heterosexuellen Mr. Grazier ist schnell gefunden. Doch dieser entpuppt sich als Pädophiler, der Nacktfotos von den Kindern machen will. Er schüchtert die Kinder unter Gewaltandrohungen ein, damit sie ihren Eltern nichts erzählen. Die Kinder lehnen ihren neuen Führer entschieden ab und organisieren eine Demonstration, um die Regeln der Pfadfinder zu ändern. Ihnen gelingt es sogar die Aufmerksamkeit der medialen Berichterstattung auf sich zu ziehen. Einige bekannte Persönlichkeiten äußern sich empört über die Ungleichbehandlung von Homosexuellen und drohen ihre Unterstützungsgelder zurückzuziehen. Es kommt schließlich zu einer Gerichtsverhandlung, in der Big Gay Al die Pfadfinder von Amerika verklagt. Der Urteilsspruch besagt, dass die Pfadfinder ihre Organisation für Homosexuelle öffnen müssen. Randy Marsh kommentiert dies folgendermaßen: „*We have all learned an important lesson, that just because somebody is gay, doesn’t mean that they are gonna molest children. Straight people do that do.*“ Das Urteil geht aber noch weiter, die Verurteilten müssen drei Tage an einen Pranger gekettet verbringen, auf dem „Homophob“ geschrieben steht. Dies geht Big Gay Al aber zu weit: er tritt erneut bei den Pfadfindern aus. Dies begründet er damit, dass das Recht auf freie Mei-

²³⁴ Parker/Stone: Cripple Fight, 2001.

nungsäußerung auch das Recht eines Vereins einschlieÙe, bestimmte Leute nicht aufzunehmen. Dies entspricht der libertären Idee, dass man nicht durch Gesetze zu einer richtigen Handlungsweise gezwungen werden kann sondern diese durch einen freien Austausch von Argumenten und gegenseitige Überzeugung am besten vermittelt wird.

Der Homosexualität und Pädophilie in der katholischen Kirche ist eine ganze Episode gewidmet.²³⁵ AnstoÙ hierfür sind die zahlreichen ans Licht gekommenen Missbrauchsfälle in der katholischen Kirche der Vereinigten Staaten, die im Vergleich mit Europa noch weitaus häufiger sind. Auch hier tat die katholische Kirche alles um die Vorwürfe zu vertuschen und sich nicht der Gerichtsbarkeit stellen zu müssen. Sie zahlte letztendlich hohe Millionbeträge an die Opfer, und ersparte sich damit einen langwierigen Prozess.

Pfarrer Maxi lädt in dieser Episode die Kinder zum jährlichen katholischen Bootsausflug ein, was bei einem Teil der Eltern, auf Grund der medialen Berichterstattung zu den Missbrauchsvorfällen, schlechte Assoziationen auslöst. Sie beschließen, die Kinder von einer Psychologin befragen zu lassen, um festzustellen, ob ein Missbrauch vorgefallen sei, was aber nicht der Fall ist. Trotzdem treten sie geschlossen aus der Kirche aus. Pfarrer Maxi hat inzwischen ein Treffen sämtlicher Priester des Bundesstaates einberufen, um dem Mitgliederschwund Einhalt zu gebieten. Während Pfarrer Maxi den Kindesmissbrauch als Hauptgrund für die Kirchenaustritte sieht, sind die restlichen Priester hauptsächlich darüber besorgt, dass ihre Opfer nicht mehr schweigen. Maxi stellt entsetzt fest, dass er der Einzige ist, der seine Ministranten nicht belästigt. Er reist schließlich in den Vatikan, um von den Vorkommnissen zu berichten. Doch auch hier ist man nicht daran interessiert, die Wurzel des Übels zu bekämpfen. Maxi schlägt vor, die Gesetze der katholischen Kirche zu ändern und den Zölibat aufzuheben, da dies zur Lösung des Problems beitragen würde. Er kritisiert, dass die katholische Kirche den Realitätsbezug verloren habe und nur noch aus bizarren Regeln und Ritualen bestehe, die den Menschen in ihrer Lebensrealität nicht weiterhelfen und die letztendlich auch zu verkehrten Auswüchsen wie Kindesmissbrauch führen würden.

Die Folge „Cartman joins NAMBLA“ greift die oft vorkommende gedankliche Vermengung von Pädophilie und Homosexualität auf.²³⁶ Hier versucht die real existierende Organisation „NAMBLA“ (North American Man-Boy Love Association) Cartman als Vorzeigekind zu ködern, um das Tabu von homoerotischen Verhältnissen zwischen Männern und Buben zu brechen. Anderson unterstellt hierbei Parker und Stone, dass sie die NAMBLA Vertreter einer linken Denk- und Argumentationsweise zuordnen, was aber gar nicht der Fall ist.²³⁷ Dass die

²³⁵ Parker/Stone/Phillips: Red Hot Catholic Love, 2002.

²³⁶ Parker: Cartman Joins NAMBLA, 2000.

²³⁷ Anderson, 2005: 77-78.

Linke tatsächlich für eine Enttabuisierung von Kindesmissbrauch eintritt, ist ein absurder Vorwurf. Vielmehr wirft die konservative Seite die Kategorien Homosexualität, Pädophilie und Sodomie in einen Topf, sodass, wenn man sich für die Gleichstellung von Homosexuellen einsetzt, dieser verdrehten Logik zufolge, automatisch die anderen beiden Tätigkeiten gutheißen würde.

In der Episode „The Death Camp of Tolerance“ bekommt Mr. Garrison seine alte Stelle als Grundschullehrer angeboten, nachdem er zuerst wegen seiner Homosexualität in den Kindergarten degradiert worden war.²³⁸ Allerdings erfährt er, dass er nur deswegen wieder angestellt worden ist, da die Gesetzeslage sich geändert hat und (sexuelle) Minderheiten nun gegen Diskriminierung klagen können, um hohe Abfindungssummen zugesprochen bekommen können. Darauf beschließt er, vorsätzlich die Kinder durch explizit homosexuelle Verhaltensweisen mit seinem Partner Mr. Slave zu verstören, um entlassen zu werden und die Schule verklagen zu können. Die Kinder beschwerten sich daraufhin bei ihren Eltern, die aber offensichtlich von einer populistisch motivierten oberflächlichen Toleranz infiziert worden sind und die Situation nicht durchschauen. Sie schicken daher ihre Kinder in das „Museum of Tolerance“, um ihnen Toleranz gegenüber anderen Lebensmodellen beizubringen. Die Kinder werden dort von der Führerin begrüßt: *„Welcome to the museum of tolerance! Here we try to educate you on the dynamics of racism and prejudice in America. Now did you know that words we use can show intolerance? Let’s begin our tour with a walk through our “Tunnel of Prejudice” to show you what it can feel like to be discriminated against.”* Im „Tunnel of Prejudice“ werden die Kinder von allen Seiten mit diskriminierenden Schimpfworten beleidigt (queer, faggot, nigger) und sind daraufhin recht verstört. Lediglich Cartman, der selbst eine Manifestation der Intoleranz ist, kann nicht genug davon bekommen. In der „Hall of Stereotypes“ lernen sie, dass auch positive Vorurteile schadhaft für die Gesellschaft sein können. Die Museumsführerin mahnt, dass es wichtig sei, allen Minderheiten gegenüber tolerant zu sein und spricht dabei direkt Cartman an, der, da er übergewichtig sei, ebenfalls einer Minderheit angehöre. Obwohl sie nun etwas über die Wichtigkeit von Toleranz gelernt haben, finden sie Mr. Garrisons Verhalten weiterhin verstörend. Sie haben ein schlechtes Gewissen, homophob zu sein und vertrauen sich Chef, dem Schulkoch, an. Dieser erklärt ihnen, dass wenn man sich in Gegenwart einer Minderheit unwohl fühlt, es meistens an einem selbst liegt. Als er jedoch hört, welche Handlungen Mr. Garrison und Mr. Slave vor den Augen der Kinder vollziehen, ist er sprachlos und sucht umgehend ein Gespräch mit der Direktorin. Doch anstatt Mr. Garrison zu entlassen, wird Chef in ein Toleranzseminar geschickt. Die Kinder weigern sich nun, sich weiter

²³⁸ Parker: The Death Camp of Tolerance, 2002.

von Mr. Garrison unterrichten zu lassen und werden deswegen nach einer Absprache mit dem Schulpsychologen in das „Tolerance Camp“ geschickt. Die Begrüßung im „Tolerance Camp“ erinnert ironischerweise an eine Szene in „Schindlers Liste“ und ist auch stilgerecht in Schwarz-Weiß gehalten. Im Lager werden sie unter Waffengewalt vom Oberaufseher mit deutschem Akzent dazu gezwungen, mit Fingerfarben Menschen verschiedener Hautfarbe und sexueller Orientierung zu malen. Währenddessen soll Mr. Garrison im Toleranzmuseum den „Courageous Teacher Award“ verliehen bekommen. Als dieser weiter versucht, durch unangebrachte Handlungen und Äußerungen entlassen zu werden, erntet er nur Kommentare falsch verstandener Toleranz („He’s so courageous“). Mr. Garrison verzweifelt schließlich und rüttelt die bornierten Eltern auf: *„Don’t you people get it? I’m trying to get fired here! Look, this kind of behaviour should not be acceptable from a teacher. (...) Tolerant..., but not stupid! Just because you have to tolerate something, doesn’t mean you have to approve of it. (...) If you had to like it would be called the “Museum of Acceptance”. ‘Tolerate’ means you are just putting up with it.”* Er verweist hier also auf den wichtigen Unterschied zwischen Toleranz und Akzeptanz. Auch negativen Dingen kann man Toleranz erweisen, lediglich Akzeptanz bedeutet aber, dass man den jeweiligen Dingen auch positiv gegenübersteht. Randy Marsh begreift langsam: *„He’s right. Our boys didn’t hate homosexuals, they just hated the way this asshole was acting.”* Sie befreien schließlich die sichtlich mitgenommenen Kinder aus dem Toleranzlager, schieben die Schuld aber auf ihre Kinder, da diese ihnen die Situation nicht klar genug dargelegt hätten. Dies wird von den Kindern nur noch mit einem resignierenden Blick kommentiert.

Diese Episode kritisiert den oft unreflektierten Gebrauch des Wortes ‚Toleranz‘. Man unterscheidet dabei zwischen aufgezwungener Toleranz, die auf Grund von Machtunterschieden hinzunehmen ist und einer gewährten Toleranz, die von oben nach unten gerichtet ist.²³⁹ Wenn man mit der „Toleranz-Keule“ um sich schlägt, hat dies zur Folge, dass auch unangebrachtes und schädliches Verhalten geduldet werden kann. Wenn man aber gegen diese falsch verstandene Toleranz vorgeht, wird man der Intoleranz bezichtigt. Überhaupt ist das Wort „Toleranz“ ein nicht trennscharfer Begriff, denn negative Dinge sollte man eigentlich nicht tolerieren, gegenüber positiven Elementen sollte man akzeptant eingestellt sein.

Die Episode „South Park Is Gay“ behandelt das Thema Homosexualität auf eine andere originelle Weise. In „South Park“ ist der medial verbreitete Trend der „Metrosexualität“ aus-

²³⁹ Vgl. Lohmann, Georg: Liberale Toleranz und Meinungsfreiheit. Prinzipielle und wertbezogene Argumentationen. In: Kaufmann, Matthias (Hrsg.): Integration oder Toleranz? Minderheiten als philosophisches Problem. Freiburg/München Jahr 2001, 88-89.

gebrochen.²⁴⁰ Die männlichen Bewohner von „South Park“ nehmen, einer nach dem anderen, einen stereotypen homosexuellen Lebensstil an, sind also sehr an modischer Kleidung und Kosmetik interessiert. Auch Kyles Vater Gerald Broflovski bewertet diesen neuen Trend noch positiv, worauf seine Frau Sheila bemerkt: „*My goodness, there is certainly a lot of gay shows on television these days.*“ Gerald antwortet: „*Yeah, I think it's great that gays are finally being so accepted.*“ Hier wird auf die in den letzten Jahren in Mode gekommenen Fernsehsendungen angespielt, die in einem homosexuellen Umfeld spielen. Hier sind besonders „Will & Grace“, „Queer Eye for a Straight Guy“ und „Queer as Folk“ zu nennen.²⁴¹

Trotz seiner ursprünglich aufgeschlossenen Haltung ist Gerald geschockt, als sein Sohn Kyle mit seinem neuen metrosexuellen Styling zu Hause auftaucht. Er geht zu den anderen Eltern, um ihnen von seiner Besorgnis zu erzählen. Zu seinem Erstaunen muss er feststellen, dass alle anderen männlichen Bewohner ebenfalls den Trend angenommen haben. Kyle spricht sich währenddessen bei Chef aus, und erzählt ihm, dass er sich als Metrosexueller unwohl fühlt und nur unter Gruppenzwang den Trend angenommen hat. Chef rät ihm, auf seine innere Stimme zu hören und nicht blind einem Trend zu folgen. Kyle entledigt sich daher seiner metrosexuellen Kleidung während die restlichen Kinder darum streiten, wer von ihnen „schwuler“ wäre. „Schwul“ wird hier nicht mehr als Schimpfwort benutzt, sondern es gilt, auf Grund einer Umkehrung, als besonders erstrebenswert, möglichst schwul zu wirken.

Cartman: „*You wish you were gay, Craig! In your dreams!*“

Craig: „*I'm not just gay, I'm a catamite*²⁴².“

Cartman: „*So? I'm half bisexual!*“

Mr. Garrison: „*Oh, stop it!! You kids don't even know what you're talking about!! Eric, you're not half-bi!*“

Cartman: „*I'm like, a quarter-bi. My grandpa was bi, so that makes me quarter-bi.*“

Besonders bizarr ist, dass die Kinder offensichtlich gar nicht wissen, wovon sie reden, sondern einfach nur unreflektiert Begriffe übernehmen. Dies ist eine typische Erzählform, die in „South Park“ verwendet wird: die irrationale Gesellschaft, die quasi keine eigene Meinung hat, sondern nur die vorgefertigten Meinungen der Medien übernimmt, wird hier durch die Kinder repräsentiert.

Kyle ist fortan der einzige Junge der Stadt, der nicht metrosexuell ist. Als er am Schulhof mit den anderen Football spielen will, wird er von ihnen ausgegrenzt. Es findet eine karnevalleske Umkehrung im Sinne Bakhtins statt, hier grenzen die „schwulen“ Kinder das einzige

²⁴⁰ Parker: *South Park Is Gay!*, 2003.

²⁴¹ Vgl. Benschhoff/Griffin, 2004.

²⁴² Lustknabe (Übersetzung).

„normale“ Kind aus. So befürchtet Cartman, dass die anderen Schüler sie nicht für metrosexuell halten könnten, da sie sich mit einem normalen heterosexuellen Freund abgeben. Die Angst, man könnte von den anderen für homosexuell gehalten werden, wenn man sich mit Homosexuellen umgibt, wird hier ins Gegenteil verkehrt. Cartman, Stan und Kenny meiden Kyle fortan, Clyde, Token und Craig beschimpfen ihn, weil er keine Haarpflegeprodukte verwendet und nicht zur Maniküre geht. Sie wollen ihn vom Spielplatz der Schule vertreiben: *„This playground is for metrosexuals, macho man!“*

Craig: *„Take your non-flaming ass to some other school!“*

Anschließend wird er von der Gruppe sogar zusammengeschlagen. Als er nach Hause kommt fragt ihn seine besorgte Mutter, was denn mit ihm passiert sei.

Kyle: *„I got beat up at school for being different.“*

Sheila: *„What? Your classmates beat you up for being a Jew?“*

Kyle: *„No! For not being a metrosexual.“*

Sein Vater Gerald ist inzwischen ebenfalls zum Metrosexuellen konvertiert, von daher ist von dieser Seite keine Hilfe zu erwarten. Er beschließt daher, nach New York zu reisen und die Produzenten von „Queer Eye for a Straight Guy“ davon zu überzeugen, die Sendung einzustellen, da diese negative Auswirkungen für die Gesellschaft habe. Es stellt sich heraus, dass die Macher der Sendung in Wirklichkeit gar keine Homosexuellen sind, sondern Krabbenmenschen, die die Weltherrschaft an sich reißen wollen, was ebenfalls als karnevaleske Groteske auszulegen ist.

Durch die Umkehrung der Diskriminierungsverhältnisse sollen die Zuschauer für Diskriminierungen von Randgruppen sensibilisiert werden. Ein weiterer Tenor der Episode ist, dass wenn gewisse Trends von einer jeweiligen Minderheit vom Mainstream angenommen werden, sie innerlich ausgehöhlt werden und die Gruppe einen Teil ihrer Identität verliert. So ist afroamerikanischer Seite oft zu hören, Weiße hätten bestimmte Sprachbegriffe und Teile ihrer Subkultur übernommen, weswegen sie ihnen nicht ganz freiwillig das Feld überlassen und sich neue Formen der Betätigung, wie etwa Hip-Hop gesucht hätten.²⁴³

Um das Recht auf Eheschließung für Homosexuelle geht es in der Episode „Follow That Egg“.²⁴⁴ Als der bereits geschlechtsumgewandelte Mr. Garrison herausfindet, dass sein ehemaliger Lebensgefährte Mr. Slave nun mit Big Gay Al zusammenwohnt und heiraten will, sobald das Gesetz, das gleichgeschlechtliche Eheschließung erlaubt, in Colorado verabschiedet wird, beschließt er, dieses um jeden Preis zu verhindern: *„Oh, that's just great! They're gonna let queers and homos get married, huh?! (...) I'm doin' this out of principle! To protect*

²⁴³ Vgl. Parker: South Park Is Gay!, 2003.

²⁴⁴ Parker: Follow That Egg!, 2005.

the sanctity of marriage! (...) Fags are gettin' married over My Dead Body!” Mr. Garrison hält daraufhin eine Rede auf dem Rathausplatz, auf dem eine Demonstration gegen die Ehe unter Homosexuellen und die damit verbundenen rechtlichen Konsequenzen abgehalten wird. Er will das Problem zunächst auf altmodische Weise lösen, indem man die Homosexuellen einschüchtert, doch die Leute lassen sich nicht anstiften, sondern schlagen vor, ein Veto beim Gouverneur einzubringen, das den Gesetzesentwurf stoppt. Der Gouverneur meint aber, er könne das Veto nicht unterzeichnen, da keine Studie belege, dass Homosexuelle nicht in der Lage wären, Kinder zu erziehen. Mr. Garrison arrangiert daher die Gruppen seiner Schulklasse, die im Laufe eines Schulprojekts zu zweit auf ein Ei aufpassen müssen, um etwas über Verantwortung der Elternschaft zu lernen um, und lässt Kyle und Stan ein Paar bilden, in der Hoffnung, sie würden das Ei zerstören. Inzwischen schlägt der Gouverneur einen Kompromiss vor, er will den Homosexuellen zwar erlauben zu heiraten, allerdings müssten sie dafür einen anderen Begriff verwenden, nämlich „butt-buddies“. Trotz verschiedener Sabotageversuche seitens Mr. Garrisons ist das Ei von Stan und Kyle nach wie vor noch intakt, während heterosexuelle Paare wie Eric und Heidi versagen. Mr. Garrison setzt daher einen Attentäter auf das Ei an, um das Ei zu zerstören und so zu beweisen, dass Homosexuelle sich nicht um ein Kind kümmern könnten. Stan und Kyle tauchen aber mit einem intakten Ei bei der Abschlussversammlung auf, weshalb der Gouverneur das Veto nicht ausspricht und Ehen unter Homosexuellen erlaubt.

Diese Episode weist sehr kritisches Potential auf, da es auf die zweifelhaften, meist ideologisch überfrachteten Studien hinweist, die beweisen sollen, dass homosexuelle Paare für die Kindeserziehung ungeeignet seien. Dass ausgerechnet Mr. Garrison als Homosexueller am vehementesten gegen die Homosexuellenehe eintritt, ist eine ironische karnevaleske Umkehrung. Ebenfalls wird auf die von konservativer Seite oft vorgebrachte Besorgnis angespielt, dass die Bedeutung des Wortes Ehe ausgehöhlt werden würde, falls man Homosexuellen gestatten würde, ebenfalls zu heiraten, da dieser Begriff ausschließlich für Mann und Frau vorgesehen sei. Doch selbst eine legale Gleichstellung unter einem anderen Begriff brächte noch keine Gleichbehandlung, da trotzdem das Stigma der andersartigen Bezeichnung über den Betroffenen hängen würde.²⁴⁵

In der Episode „Cartman Sucks“ erwischt Butters Vater Steven seinen Sohn in einer eindeutig homosexuellen Situation mit Cartman.²⁴⁶ Was er allerdings nicht weiß, ist dass es sich dabei nur um einen Streich Cartmans handelt. Steven ist schockiert, versucht aber die Sache

²⁴⁵ Vgl. Held, Jacob M.: You Can't Get Married, You're Faggots. Mrs. Garrison and the Gay Marriage Debate. In: Arp, Robert (Hrsg.): South Park and Philosophy. You Know, I Learned Something Today. Malden 2007, 153.
²⁴⁶ Parker/Stone: Cartman Sucks, 2007.

herunterzuspielen: *„It's okay, Butters. This isn't a serious problem. You're just bi-curious.“* Butters, der keine Ahnung hat, was eigentlich vor sich geht, übernimmt sogleich die ihm von seinem Vater vorgesehene Position. Steven bringt seinen Sohn zu Pfarrer Maxi, der ihm einige Suggestivfragen stellt und Butters dadurch noch mehr verwirrt. Der verunsicherte Butters wird in weiterer Folge von Pfarrer Maxi in ein Camp geschickt, aus dem schon viele (sexuell) verwirrte junge Männer durch die Kraft Gottes wieder geheilt zurückgekehrt seien. Er kommt schließlich im „Camp New Grace“ an, dessen Motto ironischerweise „Pray the Gay Away“ lautet. Der Campleiter begrüßt Butters und zeigt ihm die Anlage. Auf die Frage, ob Butters wüsste, warum er hier sei, antwortet dieser, dass er „bi-curious“ sei, ohne zu wissen, was das eigentlich bedeutet. Der Campdirektor antwortet: *„Like all the campers here, you're confused, and you don't think there's a way out. But even though some people would have you believe you can't control how you feel, the truth is that with the power of Jesus Christ you can be normal.“* Zur Sicherheit wird jedem Neuankömmling ein bereits etablierter Campbewohner zur Seite gestellt, als Butters aber dessen Zimmertür aufmacht, sieht man, dass dieser sich erhängt hat. Später will der Campdirektor den Kindern ein positives Beispiel präsentieren und bittet Pastor Philips auf die Bühne, der von seiner eigenen „Heilung“ erzählt: *„Yes, believe it or not, I myself used to have unclean urges, and like a lot of you, I thought I was just made that way, that I didn't have a choice. But then I realized that God didn't want me to be that way! God wanted me to be a man! So I buckled up in my little suit and I prayed to be normal and guess what? It worked!“* Ein weiteres Kind erschießt sich. Als die Aufseher bei Butters Zimmergefährten Bradley einen Männer-Unterwäschekatalog finden, bestrafen sie beide, indem sie sie Bibelseiten abschreiben lassen. Bradley entdeckt, dass er Gefühle für Butters hat und ist über seinen Rückfall entsetzt. Er läuft weg und will sich von einer Brücke stürzen. Butters platzt schließlich der Kragen: *„All right that does it! I am sick and tired of everyone telling me I'm confused! I wasn't confused until other people started tellin' me I was! You know what I think? I think maybe you are the ones who are confused! (...)Because if I'm bi-curious, and I'm somehow made from God, then I think your God must be a little bicurious himself!“* Damit rettet er Bradley vor dem Selbstmord, sodass die Geschichte eine positive Auflösung erfährt.

Diese Episode beleuchtet jenen Irrglauben, dass man Homosexualität mittels bestimmter religiöser Praktiken heilen könne, der besonders in konservativen christlichen Kreisen in den USA weit verbreitet ist. Dabei wird ausgeblendet, dass mit solchen Methoden eigentlich ein nur ein großer psychologischer Schaden angerichtet und der Gesellschaft damit kein positiver Dienst erwiesen wird. Im Gegensatz zu vielen anderen Formaten versucht „South Park“ die

verschiedenen Aspekte der Homosexualität und ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zu beleuchten, also etwa Homosexuellenehe, latente Bisexualität, falsche Toleranz, Homosexualität als pathologischer Zustand und angebliche Therapiemöglichkeiten, wodurch der Zuschauer für die Thematik sensibilisiert werden soll.

6.4 Rassismus

Rassismus in der westlichen Gesellschaft hat viele Gesichter, weswegen „South Park“ versucht, die verschiedenen Formen des Rassismus in zahlreichen Episoden darzustellen. Der Begriff „Rasse“ wird ca. seit dem Ende 17. Jahrhunderts benutzt und diente zunächst dazu, die Pflanzen- Tier- und Menschenwelt einteilen zu können.²⁴⁷ Diese Einteilung hatte zuerst noch einen spannungsüberbrückenden Charakter, da sie als Erklärungsansatz für die naturgeschichtliche Entwicklung angesehen wurde. Der wissenschaftliche Rassismus griff diese Gedanken wieder auf und stellte aus den phänotypischen Unterschieden und kulturellen Differenzen eine gesellschaftliche Hierarchie aus Über- und Unterordnung her. Das wichtigste Merkmal bei der Unterscheidung von Menschengruppen war die Hautfarbe, die man kausal mit der Natur des jeweiligen Menschentyps verknüpfte. Andere Methoden der Unterscheidung waren das Wiegen oder Messen bestimmter Körperteile, an dem angebliche Unterschiede festgemacht wurden. Heute ist man sich in der Forschung einig, dass der Rassebegriff ein Teil einer Konstruktion ist, die historisch motiviert ist. Personen an Hand von Rassen einzuteilen ist rassistisch, da es dem Einzelnen keine individuelle Entwicklungsmöglichkeiten zulässt. In der moderneren Forschung spricht man daher von „Ethnizität“, was aber ebenso kein trennscharfer Begriff ist. Der oftmals in Nationalismus umgeschlagene Irrglaube einer ethnisch homogenen Gesellschaft hat sich als unzutreffend erwiesen, weswegen heutzutage in allen westlichen Ländern Menschen mit verschiedener Ethnizität leben. Bei der Beschreibung von gesellschaftlichen Konflikten kann Ethnizität aber ein Erklärungsansatz sein, obwohl man sich davor hüten sollte, Differenzen solitär durch die ethnische Komponente zu erklären. In den heutigen westlichen Gesellschaften ist zwar bereits weitestgehend eine rechtliche Gleichstellung zwischen den verschiedenen Ethnien erreicht worden, auf Grund des ökonomischen Leistungsprinzips kommt es aber in der Praxis zu unterschiedlichen Entfaltungsmöglichkeiten. Wie dem entgegengewirkt werden kann, ist der Politik vorbehalten, also ob etwa eine Minderheitenquote oder positive Diskriminierung eingeführt wird. In den USA kann man eine

²⁴⁷ Vgl. Kaufmann, 2001: 17.

Assimilierungstendenz hin zum „Anglo-Standard“ feststellen, ein Begriff den Milton Gordon geprägt hat.²⁴⁸ Dabei geben Immigranten Teile ihrer eigenen Kultur zugunsten der präexistenten angelsächsischen Kernkultur auf. Auch bei den Ureinwohnern ist dieser Prozess zu beobachten, wo vielfach der Verlust der eigenen Kultur beklagt wird. Dabei wurde auch festgestellt, dass für weiße protestantische Einwanderergruppen die Integration besonders leicht ist, während sie für andere Kulturen, die sich besonders stark über ihre Ethnizität und eigene Kultur definieren, schwieriger zu erreichen ist. Wenn ethnische Minderheiten allerdings selbstbewusst oder sogar aggressiv ihre Rechte einfordern, sieht die weiße Mehrheit dies als Angriff auf die etablierte Ordnung und reagiert ablehnend bzw. ängstlich. Dass die Zeiten des Rassismus in den USA noch nicht der Vergangenheit angehören, zeigte der Wahlkampf um die Präsidentschaft 2008. Obwohl sich nur wenige im Umfeld der Vorwahlen offen zu ihren Vorurteilen gegenüber Schwarzen bekannten, zeigten die Umfrageergebnisse, dass viele Vorbehalte hatten, einen Afroamerikaner ins höchste Amt des Landes zu wählen.²⁴⁹ Zwar konnte sich Obama letztlich durchsetzen, das bedeutet aber nicht, dass eine Minderheit nicht weiterhin Vorurteile gegenüber Afroamerikanern hegt.

Rassismus ist innerhalb von „South Park“ das am öftesten behandelte Minderheitenproblem. Bemerkenswert sind die vielen gezeigten Variationen, die versuchen ein möglichst breites Spektrum dieses gesellschaftlichen Problems abzudecken. Gleich in der ersten Episode erzählt der Lehrer Mr. Garrison den Kindern, dass Christopher Kolumbus der beste Freund der Indianer gewesen sei.²⁵⁰

In der Episode „Pinkeye“ ist Cartman zu Halloween als Adolf Hitler verkleidet und zieht damit den Ärger des afroamerikanischen Schulkochs Chef auf sich.²⁵¹ Als er von der entsetzten Direktorin Victoria ein Aufklärungsvideo über das Naziregime vorgespielt bekommt, ist er davon so fasziniert, dass er es gleich ein weiteres Mal sehen will. In weiterer Folge verkleidet sich Cartman noch als Ku Klux Klan Mitglied, wieder sehr zum Missfallen von Chef.

In der Folge „Starvin Marvin“ bekommen die Kinder versehentlich einen Äthiopier statt einer Digitaluhr zugeschickt und wollen ihn darauf bei sich aufnehmen.²⁵² Die Erwachsenen, die gerade Wohltätigkeitsdienste für Thanksgiving vorbereiten, sind aber nicht dazu bereit, sondern beruhigen lieber ihr Gewissen mit anonymen und unverbindlichen Hilfsaktionen.

²⁴⁸ Vgl. Feagin, Joe R.: Theorien der rassischen und ethnischen Beziehungen in den U.S.A. Eine kritische und vergleichende Analyse. In: Dittrich, Eckhard J./Radtke, Frank-Olaf (Hrsg.): Ethnizität. Wissenschaft und Minderheiten. Opladen 1990, 91.

²⁴⁹ Vgl. Wallace-Wells, Benjamin: Is America too Racist for Barack? Too Sexist for Hillary? <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/11/10/AR2006111001387.html>

²⁵⁰ Parker/Stone: Cartman Gets an Anal Probe, 1997.

²⁵¹ Parker/Stone/Stark: Pinkeye, 1997.

²⁵² Parker/Stone/Brady: Starvin' Marvin, 1997.

In „Cartman’s Silly Hate Crime“ bewirft Cartman den schwarzen Jungen Token mit einem Stein, da dieser sich über sein Gewicht lustig gemacht hat.²⁵³ Der Schulpsychologe Mr. Mackey hat die Situation eigentlich unter Kontrolle, doch das FBI schaltet sich ein, denn da es sich um ein afroamerikanisches Opfer handle, sei der Vorfall als „Verbrechen aus Hass“ (hate crime) zu bewerten. Die Medien stürzen sich sofort auf die Geschichte und bezeichnen, ohne die genauen Fakten zu kennen, Cartman als Rassisten. Cartman wird vor Gericht gestellt und angeklagt. Das Abschlussdarstellung des Staatsanwaltes lautet: *„Ladies and gentlemen of the jury, this is why we have hate-crime laws! This "monster" committed a crime – not against an individual, but against a race! Do the democratic thing and send his fat little butt to prison!”* Der Richter verurteilt ihn schließlich zu einer Haftstrafe im Jugendgefängnis bis zu seinem 21. Lebensjahr und begründet dies folgendermaßen: *„I am making an example of you, to send a message out to people everywhere: that if you want to hurt another human being, you'd better make damn sure they're the same color as you are!”* Cartman flieht nach der Urteilsverkündung mit Kenny in einem Spielzeugauto und wird von der Polizei verfolgt. Die Bilder erinnern dabei stark an die Verfolgungsszenen von O. J. Simpson. Stan und Kyle wollen Cartman aus dem Gefängnis herausholen, da sie einen dritten Mann für ein Schlittenrennen benötigen. Dazu gehen sie zu Tokens Familie und bitten sie, die Klage fallen zu lassen. Da nur der Gouverneur die Strafe aussetzen kann, gehen sie gemeinsam mit Token ins Gouverneursbüro und machen eine kleine Präsentation, um den Gouverneur von der Unsinnigkeit von Verbrechen aus Hass zu überzeugen:

Stan: *„Yes, over the past few years our great country has been developing new hate crime laws.”*

Token: *„If somebody kills somebody, it's a crime. But if someone kills somebody of a different color, it's a hate crime.”*

Sie argumentieren, dass alle Gewaltverbrechen aus Hass geschehen würden, weswegen es unsinnig sei, eine eigene Kategorie für Verbrechen gegenüber Menschen anderer Hautfarbe aufzustellen. Dies widerspreche dem Gleichheitsprinzip, das besagt, dass alle Menschen, ungeachtet ihrer Hautfarbe, gleich behandelt werden müssen. Für gleiche Verbrechen solle es daher gleiche Strafen geben. Verbrechen aus Hass würden, dadurch dass sie Menschen in verschiedene Gruppen einteilen, den Eindruck vermitteln dass Schwarze anders seien als Weiße, oder Homosexuelle anders als Heterosexuelle, weshalb es sie unterschiedlich zu behandeln gelte. Dadurch würde die Kluft in der Gesellschaft noch größer. In dieser Folge nehmen Parker und Stone eindeutig Stellung. Sie kritisieren, ganz im Sinne der Liberalen Theorie, dass

²⁵³ Parker: Cartman’s Silly Hate Crime, 2000.

durch die Einführung von Sonderkategorien (Verbrechen aus Hass) im Rechtssystem mit zweierlei Maß gemessen wird. Diese Gesetze wurden eigentlich geschaffen, um durch besonders hohe Strafen für Verbrechen an Minderheiten deren gesellschaftliche Situation zu verbessern, dabei kann es eine gerechte multikulturelle Gesellschaft nur geben, wenn die Grundstruktur für alle gleich ist. Für alle gelten die Kriterien der Allgemeinheit und Reziprozität, da man sonst leicht in einem Sumpf von Sonderrechten versinkt, der statt Integration nur eine noch größere Segregation bewirkt.²⁵⁴

In der Episode „Chef Goes Nanners“ gibt es eine Diskussion darüber, ob man die Flagge der Stadt ändern solle.²⁵⁵ Sie zeigt nämlich, wie bereits erwähnt, in abstrahierter Form wie ein Schwarzer von mehreren Weißen aufgehängt wird. Chef beschwert sich darüber bei der Bürgermeisterin, Jimbo, der einen typischen „redneck-right winger“ verkörpert, ist aber dagegen, da sie ein Teil der Geschichte sei, die bereits bis zu den Gründungsvätern zurückgehe. In der Schule ist diese Angelegenheit Thema für den Debattierclub, bei dem die Schüler je eine Seite vertreten sollen. Sie holen sich bei Jimbo Argumente ein, wieso die Flagge so bleiben sollte: *„If you don't have respect for your past, then you can never expect (...) to have a future. Nowadays, everyone wants to change mascots and flags because they're not "politically correct". Well, where does it end? I mean, people are gonna start sayin' that the Denver Broncos are offensive to horses. And then we'll have to change everything, and pretty soon all our history will be forgotten.“* Chef will eine Demonstration organisieren, doch die Stadtbewohner reden sich heraus und unterstützen sein Anliegen nicht. Aus Protest darüber tritt Chef, in Anlehnung an die radikale Bürgerrechtsbewegung Black Muslims, zum Islam über. Sein neuer Name lautet Abdul Mohammed Jabar Rauf Kareem Ali (*„With everyone in town so insensitive about the flag, I find it no longer fitting to use my slave name!“*). Chef reagiert derart emotional, da sich das Lynchen von Afroamerikanern, das in den Südstaaten besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts recht häufig vorkam, tief im kollektiven Bewusstsein der schwarzen Bevölkerung festgesetzt hat. Dieses Trauma wurde auch in Filmen von afroamerikanischen Filmemachern wie Oscar Micheaux verarbeitet.²⁵⁶ Vor dem Büro der Bürgermeisterin haben sich inzwischen zahlreiche Bewohner und Medienvertreter eingefunden, die Flaggenbefürworter werden unerwarteterweise vom Ku Klux Klan unterstützt. Die Politik zeigt sich unfähig, das Problem zu lösen und beschließt, die Debatte der Grundschule zur Grundlage der Entscheidung zu machen. Die Öffentlichkeit wird als unentschlossene zähe Masse dargestellt, die zwischen den beiden Polen hin und her pendelt und sich keine eigene Meinung bilden

²⁵⁴ Vgl. Forst, Rainer: Vier Konzeptionen der Toleranz. In: Kaufmann, 2001: 115-116.

²⁵⁵ Parker: Chef Goes Nanners, 2000.

²⁵⁶ Vgl. Gaines: Fire and Desire, 53.

kann. Deswegen lauten die Umfrageergebnisse jeweils drei Stimmen pro und drei contra, bei 4382 Unentschlossenen. In der Debatte stellt sich heraus, dass die Schüler der Contra-Seite gar nicht wahrgenommen haben, dass die Figuren auf der Flagge unterschiedliche Hautfarben haben. Chef ist überwältigt von der Tatsache, dass die Kinder bereits das alte Rassendenken überwunden haben, während er und alle anderen erwachsenen Stadtbewohner noch immer diesen Kategorien behaftet sind.

Auch in dieser Episode kann man viele Facetten von rassistischen Konflikten erkennen: die Diskussion über historisch bedingten Rassismus, gesetzliche Sonderregelungen, radikale Gegenbewegungen, sensationsgierige und populistische Medien, mangelnde Auseinandersetzungsbereitschaft bei der Bevölkerung und das Unvermögen, sich in die Lage einer anderen Bevölkerungsgruppe hineinzusetzen.

Überhaupt sind in „South Park“ einige Referenzen auf die Geschichte der Afroamerikaner in Film und Fernsehen zu bemerken. In der Episode „Mecha Streisand“ kommt Sidney Poitier in einer Notsituation aus dem Himmel angeflogen und wird von dem seine Bewunderung kaum verbergenden Chef ungläubig begrüßt.²⁵⁷ Die Bewunderung resultiert daher, dass Poitier einer der ersten afroamerikanischen Schauspieler war, der richtige Charakterrollen bekam und dadurch zu einer identitätsstiftenden Figur für die schwarze Bevölkerung wurde.²⁵⁸ Poitier benutzt anschließend seine Superkräfte, um die Welt vor der Bedrohung durch das Barbra Streisand-Monster zu retten.

Chef verkörpert, je nach Episode, beinahe sämtliche klischeehafte Typen des Afroamerikaners, wie sie seit Beginn des vorigen Jahrhunderts in Filmen und Fernsehserien vorkommen: in einer Rückblende sieht man, dass Chef einst erfolgreich Football gespielt hat und den schwarzen Superathleten repräsentiert, der bei der weißen Bevölkerung Minderwertigkeitskomplexe auslöst. Er ist ebenfalls übermäßig sexuell dargestellt, einerseits indem er ständig über seine sexuelle Begierde spricht und singt, andererseits hat er zahlreiche Affären, etwa mit einigen Aushilfslehrerinnen, der Schuldirektorin Victoria und Mrs. Cartman, die sich alle von seiner „schwarzen Manneskraft“ angezogen fühlen. Außerdem ist es kein Zufall, dass Chef der Koch der Grundschule ist, schließlich ist dies eine Anspielung auf den Darstellungstyp „Mammy“, also einen Schwarzen in einem Dienstleistungsverhältnis (meistens Koch) mit einem gutmütigen Charakter.²⁵⁹ Er ist der einzige seriöse erwachsene Ansprechpartner der Kinder, da alle restlichen Erwachsenen einem postmodernen Wahnsinn verfallen und zutiefst irrational sind.

²⁵⁷ Parker/Stone/Stark: Mecha-Streisand, 1998.

²⁵⁸ Siehe Kapitel 4.2.1.

²⁵⁹ Siehe Kapitel 5.2.

Die Episode „Here Comes the Neighbourhood“ behandelt das Thema Rassismus wieder auf eine andere Weise: hier findet eine karnevaleske Verschiebung statt, indem die schwarze Bevölkerung von South Park (die nur aus Tokens Familie) besteht, die ökonomische und bildungstechnische Elite von South Park repräsentiert.²⁶⁰ Die Folge beginnt mit einer Projektpräsentation in der Schule, bei der Token alle anderen bei weitem übertrumpft.²⁶¹ Cartman äußert seinen Ärger: „*The only reason Token was able to do all that is because his family is rich!*“ Die anderen Kinder schalten sich ebenfalls ein und beschimpfen Token wegen seines Reichtums. Als Token von der Schule heimkommt, äußert er gegenüber seinen Eltern den Unmut darüber, dass er das einzige Kind in South Park sei, das „reich“ ist. Er wolle so sein wie die anderen Kinder und auch in denselben Geschäften einkaufen. Die Familie Williams (Token heißt manchmal auch nur Token Black, was „schwarze Symbolfigur“ bedeutet) geht schließlich in den j-mart, eine Diskontkaufhauskette, und wird, da sie sonst nur in exklusiveren Häusern verkehren, von der durchgehend weißen Kundschaft angestarrt. Vater Bob bemerkt dies und meint: „*Son, can you just hurry it up? I don't think we quite fit in here.*“ Dies ist natürlich eine Anspielung auf die Zeiten, als es noch die Rassentrennung gab, Schwarze teilweise nicht dieselben Geschäfte aufsuchen konnten und es in öffentlichen Verkehrsmitteln räumlich getrennte Abteile gab.

Token wird in weiterer Folge immer mehr von den Aktivitäten der Kinder ausgeschlossen und fühlt sich isoliert. Er will dem Abhilfe schaffen, indem er weitere „reiche“ Kinder nach South Park lockt. Er schaltet eine Anzeige im „Forbes“-Magazin, die einige Berühmtheiten aus dem Showgeschäft dazu bewegt, mit ihren Kindern nach South Park zu ziehen und dort Herrenhäuser zu errichten, u.a. Will Smith, Snoop Dogg, Oprah Winfrey und Kobe Bryant. Token ist glücklich, da er nun unter „seinesgleichen“ ist. Die anderen Stadtbewohner sehen der Entwicklung eher skeptisch entgegen. Mr. Garrison meint: „*Look, there's more of **them** moving into our town. (...)That's the fifth family of **them** that's moved here. Seems like all of a sudden South Park is being overrun by **those types**.*“ Auch Jimbo schaltet sich ein: „*I remember back in the day, rich folk weren't alllowed in South Park! Now they're movin' here in droves!*“ Hier wird bewusst auf eine rassistische Rhetorik, so wie sie in den USA noch in den 50er Jahren üblich war, zurückgegriffen, nur dass das Wort „black“ durch „rich“ ausgetauscht wird. Skeeter geht sogar noch ein Stück weiter: „*They're gonna be sending their kids to our schools, and mixin' them with our pure, non-rich kids!*“ Doch damit nicht genug, die Stadtbewohner beschließen, auf dem Rasen der „Reichen“ ein großes „T“ aufzustellen und anzu-

²⁶⁰ Der Name Token Black ist ebenfalls eine Anspielung: „token“ bedeutet übersetzt Platzhalter oder Symbol, weshalb Token eine symbolische afroamerikanische Figur ist, die der jeweiligen Geschichte angepasst ist.

²⁶¹ Parker: Here Comes the Neighborhood, 2001.

zünden. Das „T“ steht dabei für „time to leave“, wobei in Wirklichkeit natürlich auf die brennenden Kreuze des Ku Klux Klans angespielt wird. Außerdem gibt es in einer Szene eine Anspielung auf die berühmte Begebenheit in den 50er Jahren, als sich die Schwarze Rosa Parks weigerte, ihren Sitzplatz für einen weißen Fahrgast zu räumen, nur ist es hier umgekehrt, hier dürfen sich die „Reichen“ nicht in die hinteren Reihen setzen, da die Sitze der ersten Klasse im vorderen Teil sind. Die „Reichen“ lassen sich diese Behandlung nicht gefallen und starten einen Protestmarsch, Kobe Bryant hebt seine Faust im Stile der Black Power-Bewegung und bittet Chef mitzumachen, da er automatisch annimmt, dass dieser wegen seiner Hautfarbe ebenfalls reich sei. Da sich die „Reichen“ nicht vertreiben lassen, stellt Mr. Garrison in einer Runde die Frage: *„We just haven't scared them the right way! Think about it. What scares rich people more than anything?“* Jimbo antwortet: *„Ghosts?“*, womit natürlich die weißen Kostüme des Klans gemeint sind. Sie tauchen in ihren weißen Roben bei einer Versammlung am Rathausplatz auf und erschrecken die „Reichen“, die dem Schwindel zum Opfer fallen und fortan glauben, dass es in South Park spukt. Sie verlassen allesamt die Stadt, wodurch sich die Alteingesessenen am Ziel ihrer Bemühungen sehen. Mr. Garrison schlägt vor all die Häuser der „Reichen“ zu verkaufen, um selbst Millionär zu werden. Jimbo ist erstaunt, denn der Sinn dieser Vertreibungsaktion war ja eigentlich gewesen, dass keine „Reichen“ mehr in South Park wohnen. Mr. Garrison darauf: *„Well yeah, but at least I got rid of all those damn ni...“*, die Episode endet abrupt und der Abspann beginnt.

Manchmal werden aber auch mehrere Minderheiten in einer Folge thematisiert: in der bereits besprochenen Folge „Death Camp of Tolerance“ werden den Kindern mehrere für die Gesellschaft schädliche Stereotype gezeigt, beispielsweise ein Afroamerikaner im Stile des „Pickaninny“²⁶², einer Abwandlung des „Coons“, mit großen Lippen und Augen, einer Wassermelone und einer Hühnerkeule in der Hand.²⁶³ Außerdem zeigt man den Kindern die Figur eines Arabers, der mit einem Gewehr in der Hand einen typischen Terroristen darstellen soll. Aber auch positive Klischees, wie die Figur eines Asiaten mit einem Taschenrechner in der Hand, eine Anspielung auf die guten Ergebnisse der asiatischstämmigen Amerikaner im mathematischen Teil des Collegeeignungstests, sind ausgestellt. Der ohnehin antisemitisch eingestellte Cartman entdeckt freudig eine Figur mit einer großen Nase, die Geld in einem Geldsack versteckt und ruft: *„Look, a covetous²⁶⁴ jew!“*. Randy entdeckt eine fünfte Figur mit südländischem Aussehen, die neben einem Putzeimer schläft: *„Ah, here's a good one. It's the stereotypical "sleepy Mexican“.*“ Doch diese stellt sich als der mexikanische Hausmeister des

²⁶² Vgl. Kapitel 4.2.

²⁶³ Parker: *The Death Camp of Tolerance*, 2002.

²⁶⁴ habgierig (Übersetzung).

Toleranzmuseums heraus, der tatsächlich ein Nickerchen gemacht hat, ein politisch unkorrekter Witz von Parker und Stone.

Mit den Vorurteilen gegenüber den Ureinwohnern Amerikas setzt sich die bezeichnenderweise „Red Man’s Greed“ benannte Episode auseinander.²⁶⁵ Hier verliert Gerald sein Haus in einem indianischen Casino, doch die Casinobetreiber gehen noch weiter und wollen die gesamte Stadt South Park aufkaufen, um eine zwölfspurige Autobahn von Denver zu ihrem Casino bauen zu können. Auch die Kinder diskutieren die neue Lage – Butters: „*How can they do that, huh? How can they make us all move away?*“ Cartman antwortet: „*Because they're rich, greedy-ass Indians!*“, Kyle korrigiert ihn: „*Native Americans*“. Die Eltern beschließen, ihr gesamtes Geld im Casino als Einsatz zu nehmen, um ihre Stadt zurückkaufen zu können. Sie gewinnen sogar, erliegen aber der Versuchung, das Geld noch ein weiteres Mal einzusetzen, um auch künftig in Reichtum leben zu können. Doch sie verlieren alles, weshalb Stan auf der Heimfahrt bemerkt: „*You people just got greedy, like the Native Americans!*“ Randy antwortet wütend: „*Now, we may have pie in the sky dreams once in a while, but we aren't the ones kicking people out of their homes! So don't you compare us to those cold-hearted, money-grubbing, evil stinky Indians! I'm sorry, Native Americans.*“ Bezeichnend ist hier, dass Randy glaubt, dass seine Äußerungen nicht diskriminierend seien, da er den Ausdruck „Native Americans“ verwendet. Der Einsatz von politisch korrektem Vokabular garantiert noch nicht den diskriminierungsfreien Umgang mit Minderheiten. Political Correctness bietet nämlich auch die Möglichkeit der negative Diskreditierung der jeweils Bezeichneten, da PC ebenfalls über ein Distanz- und Kritikpotential verfügt.²⁶⁶

Die Kinder weigern sich South Park zu verlassen und in die nächste Stadt zu ziehen, denn falls auch diese von den Indianern aufgekauft würde, stünde man wieder vor dem selben Problem. Indem die Weißen den Indianern Zugang zu ihrer „primitiven“ Medizin geben und damit den Sohn des Stammesführers heilen, verzichtet dieser schließlich auf den Bau des Highways und gibt ihnen dafür auch die Stadt zurück.

Die Komik verdankt diese Folge der umgedrehten (Macht)Verhältnisse: hier sind die Indianer die Vermögenden und nehmen den „Ureinwohnern“ South Parks ihr Land weg, sodass diese befürchten, in irgendein Reservat abgeschoben und ihrer Kultur beraubt zu werden. So entsteht beim Zuschauer ein neuer Blickwinkel für die Situation der amerikanischen Ureinwohner, welcher Leuten ermöglicht, die sich bis dato wenig damit auseinandergesetzt haben, diese Entwicklung nachvollziehen zu können.

²⁶⁵ Parker: Red Man’s Greed, 2003.

²⁶⁶ Vgl. Wierlemann, Sabine: Political Correctness in den USA und in Deutschland. Berlin 2002, 12-13.

In der Episode „Christian Rock Hard“ greift Cartman auf ein altes Klischee zurück, das besagt, dass Schwarzen das Rhythmusgefühl angeboren sei.²⁶⁷ Cartman gründet in seinem Streben nach zehn Millionen Dollar eine christliche Rockgruppe, da auf diese Weise am leichtesten Geld zu machen sei. Er weist Token an, seine Bassgitarre aus dem Keller zu holen und ihn bei der Probe zu treffen. Als Token erstaunt antwortet, er habe keine Bassgitarre, meint Cartman: „*Your family's black, Token! There's bound to be a bass guitar in your basement somewhere!*“ Zu seinem Erstaunen findet Token tatsächlich eine Bassgitarre in seinem Keller und kommt zur Probe. Als Cartman ihn bittet, eine sanfte Basslinie beizusteuern, antwortet Token, er könne gar nicht Bass spielen. Cartman fährt ihn ungeduldig an: „*Token, how many times do we have to go through this? You're black. You can play bass.*“, worauf Token sich beschwert: „*I'm gettin' sick of your stereotypes!*“ Cartman lässt aber nicht locker und insistiert auf der Basslinie, die Token, wieder sehr zu seiner eigenen Verwunderung, ohne Nachdenken locker von der Hand geht. Hier wird auf bestimmte Stereotype in Bezug auf Afroamerikaner angespielt, die zwar nicht negativ bewertet sind, aber dennoch einen generalisierenden Charakter haben, im Ursprung also rassistisch sind.

In einer anderen Episode gibt Mr. Garrison bekannt, dass Token die Schule bei einem Gesangswettbewerb vertreten wird. Die Schüler sind erstaunt, da niemand etwas von Tokens musikalischer Ader wusste, Cartman fühlt sich aber in seinen Vorurteilen bestätigt: „*Of course he sings, he is black.*“²⁶⁸ Diese nachgesagte Affinität zu Rhythmus und Musik bezieht sich auf ein Verständnis, das Schwarze als untergeordnete Primitivlinge versteht, die mit Trommeln und Urlauten eine primitive Art von Kommunikation betreiben. Eine komische Wendung wird dadurch erreicht, dass dieses Stereotyp sich als wahr herausstellt, was aber kein rassistischer Unterton ist, sondern allein der Komik wegen eingesetzt wird.

„Goobacks“ beschäftigt sich mit dem Thema der Immigration.²⁶⁹ Hier kommen die illegalen Einwanderer allerdings nicht aus Mexiko oder Asien, sondern sind aus der Zukunft angereist, da dort auf Grund der Überbevölkerung hohe Arbeitslosigkeit herrscht. Dass in Wirklichkeit aber auf die vielen Arbeitssuchenden aus Mexiko angespielt wird, ist kaum zu übersehen. Im Fernsehen wird sofort darüber berichtet, die Art der Übertragung erinnert stark an die Sendung von Lou Dobbs von CNN, wo illegale Einwanderer ebenfalls ein zentrales Thema sind. Ein Korrespondent fasst zusammen: „*It appears that in the future, Americans have evolved into a hairless uniform mix of all races. They are all one color, which is a yellowy*

²⁶⁷ Parker: Christian Rock Hard, 2003.

²⁶⁸ Parker: Wing, 2005.

²⁶⁹ Parker: Goobacks, 2004.

light-brownish whitish color. Uh, it seems race is no longer an issue in the future, because all ethnicities have mixed into one."

Die Dorfbewohner, darunter verschiedene Gewerkschaften, treffen sich in der Turnhalle und äußern ihren Unmut über die Zeitreisenden, da diese ihnen ihre Jobs wegnähmen. Sie sind dabei als recht einfältige Zeitgenossen dargestellt, die nur dieses recht eindimensionale Argument gegen die Zeitreisenden einzuwenden haben („They took our jobs!“). Als sogar Stans Eltern eine Frau aus der Zukunft angestellt haben, da diese für nur zehn Cents in der Stunde arbeitet, wendet Stan ein, dass sie dadurch das Problem nur noch weiter verstärken würden. Die Einwanderer würden in diesem Fall den Heimischen tatsächlich die Jobs wegnehmen, da diese unmöglich zum gleichen Preis arbeiten könnten. Sharon weist ihren Sohn zurecht: *„We're not raising our son to be an ignorant timecist."* – eine Abwandlung des Wortes Rassist. In der Talksendung von Bill O'Reilly treffen derweil die Pro- und Contravertreter aufeinander, die mit „pissed-off white-trash redneck conservative“ und „aging hippie liberal douche“ bezeichnend benannt sind. Hier werden die bereits bekannten Argumente vorgebracht, die konservative Seite befürchtet, dass die Illegalen den Einheimischen die Arbeitsplätze wegnehmen würden, während die Liberalen die Gründe für die Masseneinwanderung in den multinationalen Konzernen sehen, die eine strukturelle Ungleichheit schaffen. In der Schule von South Park muss künftig zweisprachig unterrichtet werden, nämlich auf Englisch und in der Zukunftssprache. Dies spielt eindeutig auf die Debatte an, ob Englisch die offizielle Amtssprache sein sollte, obwohl die Verfassung der Vereinigten Staaten in dieser Frage offen ist. Die Ängste der angelsächsischen Bevölkerung, dass die spanischsprechenden Einwanderer ihnen die defacto-Amtssprache streitig machen könnten, werden hier von Kyle zum Ausdruck gebracht: *„If they wanna live in **our** time, then they should learn **our** language!“* Der „aging hippie liberal douche“ taucht plötzlich aus dem Nichts auf und mahnt: *„Hey now, these immigrants have a right to retain their culture. Who are we to say our language is best? They deserve to have an education just as much as you do.“* Als schließlich auch Randy durch einen Geologen aus der Zukunft ersetzt wird, schließt er sich der Anti-Immigrantenbewegung an, die beschließt durch Konvertierung zur Homosexualität ein Aussterben der menschlichen Rasse herbeizuführen, damit keine Flüchtlinge aus der Zukunft mehr einreisen könnten. Stan schaltet sich aber als Stimme der Vernunft ein: *„I think it's wrong to call them goobacks because they're no different from us. They're just humans trying to make their lives better. Look, it sucks that the immigrants' time is so crappy, but the cold hard truth is that if we let them all come back to our time, then it's just gonna make our time crappy too. Maybe the answer isn't trying to stop the future from happening, but making the future better.“* Damit spricht er sich

dafür aus, global fairere Bedingungen zu schaffen, denn wo ökonomisch stabile Bedingungen gegeben sind, herrscht auch meistens kein Bedürfnis dafür, in ein fremdes Land mit einer anderen Kultur auszuwandern und die eigenen Verbindungen hinter sich zu lassen.

In der Episode „Quest for Ratings“ wird das Genre der Nachrichtensendungen parodiert und auf kritisch-witzige Weise hinterfragt.²⁷⁰ Die Schüler produzieren dabei als Schulprojekt ihre eigene Nachrichtensendung, stehen aber unter Konkurrenzdruck, da ihr Mitschüler Craig mit witzigen Tierfilmen die Einschaltquoten anführt. Daher entschließen sie sich, den Bereich der seriösen Informationsvermittlung zugunsten einer Infotainment-Berichterstattung aufzugeben, die mit einem reißerischen Sensationalismus mehr Zuschauer anlocken soll. In diesem Zusammenhang wendet sich Cartman an Token: *„You see Token, people really enjoy seeing African-Americans on the news... Seeing African-Americans on the news, not hearing them. That's why all African-Americans newspeople learn to talk more... wha, how should I say... white. Token, all the great African-Americans newspeople have learned to hide their ebonic tribespeak with a more pure Caucasian dialect. There's no shame in it, and I think it'll really help our ratings.“* Hier wird auf die Situation der afroamerikanischen Journalisten hingewiesen, die einerseits unterrepräsentiert sind, andererseits aber angepasst erscheinen müssen, um den Vorgaben ihres Arbeitgebers zu entsprechen und bei der vornehmlich weißen Zielgruppe keine Irritationen auszulösen.²⁷¹

Die Episode „Ginger Kids“ beschäftigt sich mit rassistisch motivierter Ausgrenzung, allerdings wieder auf originelle Weise. Hier wird die Gruppe der Rothaarigen, die heutzutage eigentlich keine ausgegrenzte Minderheit mehr darstellt, exemplarisch als diskriminierte Gruppe vorgeführt.²⁷² Die Episode beginnt mit einem Referat Cartmans über das Thema Rothaarige, das er vor der Klasse hält: *„We've all seen them – on the playground, at the store, walking on the streets – they creep us out and make us feel sick to our stomachs.“* Er stellt dabei, auf Grund der Sonnenunverträglichkeit einen Zusammenhang mit Vampiren her und behauptet, dass Rothaarige keine Seele hätten, was der Klasse als einleuchtend erscheint. Kyle fühlt sich davon angegriffen, da auch er rothaarig ist. Für Cartman, der sonst Kyle wegen seines jüdischen Glaubens anfeindet, ist dies nur eine weitere Möglichkeit, Kyle zu schikanieren.

In weiterer Folge verweist Cartman auf den berühmtesten Rothaarigen der Geschichte, nämlich Judas, der zumindest in der klassischen Malerei oft so dargestellt wird, für Cartman ein weiteres Indiz für die Abartigkeit von Rothaarigen. Die Hassrede Cartmans zeigt Wirkung, Rothaarige werden fortan in der Schule offen angefeindet. Stan und Kyle beschließen

²⁷⁰ Parker: Quest for Ratings, 2004.

²⁷¹ Vgl. Callahan, 2004.

²⁷² Stone: Ginger Kids, 2005.

daher Cartman aufzuzeigen, wie es ist, diskriminiert zu werden. Sie brechen in der Nacht in Cartmans Haus ein, färben ihm die Haare rot und malen ihm Sommersprossen auf. Cartman reagiert geschockt auf die Diagnose seines Arztes, dass er an der Krankheit „Gingervitus“ leide. Er spürt die Ausgrenzung, die er selbst gesät hat, nun am eigenen Leibe, beispielsweise indem er als Rothaariger aus der Cafeteria verwiesen wird, eine Regel die er selbst aufgestellt hat. Cartman ist zwar kurz entmutigt, er gründet aber schließlich die rothaarige Bewegung „The Ginger Separatist Movement“, die ironischerweise mit dem Slogan „Red Power“ durch den Schulhof zieht. Cartman deckt auf, dass in dem Schultheaterstück eine Schauspielerin nur als Rothaarige verkleidet ist, eine klare Anspielung auf die frühen Tage des Films, in der Afroamerikaner ausschließlich von verkleideten Weißen dargestellt wurden.²⁷³ Die Gruppe protestiert gegen die Schauspielerin und attackiert sie sogar körperlich. Cartmans Gruppe wird zunehmend militanter, er predigt, dass die „Gingers“ die auserwählte Rasse seien, während die Andersartigen inferior seien und ausgerottet werden müssten, damit es nur noch Rothaarige auf der Welt gäbe. Die Rothaarigen werden ausgesandt, um alle dunkelhaarigen Kinder einzufangen, was Parallelen zur oft erzählten Geschichte des „Schwarzen Mannes“ aufweist. Als sie schließlich alle Kinder eingefangen haben und sie in Lava werfen wollen, schreiten Stan und Kyle ein. Sie weisen Cartman darauf hin, dass er gar kein echter Rothaariger, sondern nur auf einen Scherz von ihnen hereingefallen sei, der ihm seine eigene Intoleranz vor Augen führen sollte. Überrascht von den Neuigkeiten lässt Cartman von den Vernichtungsplänen ab und hält eine falsche Rede über Toleranz. Er zieht so den Kopf aus der Schlinge und hat wieder keine Lektion gelernt. Dies soll zeigen, wie hartnäckig sich Vorurteile in der Gesellschaft halten und wie tief diese, trotz eigentlich besseren Wissens, im kollektiven Bewusstsein verankert sind.

Mit der ersten Episode der elften Staffel „With Apologies to Jesse Jackson“ wenden sich die „South Park“ Schöpfer Parker und Stone einem weiteren heißen Eisen zu, dem Umgang mit dem diskriminierenden Wort „nigger“.²⁷⁴ Randy ist hier Kandidat in der TV-Game show „Glücksrad“. Er ist bereits in der Bonusrunde und muss nur noch das letzte Wort lösen, um den Hauptgewinn zu erzielen. Das gesuchte Wort ist aus der Kategorie „Leute, die einem auf die Nerven gehen“, das Wort hat sieben Buchstaben, es sind bereits sechs Buchstaben vorgegeben, die „N ... G G E R S“ lauten. Randy und besonders das schwarze Publikum bekommen einen ungläubigen Gesichtsausdruck, die Uhr tickt langsam herunter. Randy meint, er wisse zwar das Wort, er könne es aber nicht laut aussprechen. Schließlich gibt er unter dem Druck des Countdowns nach und will lösen. Es kostet ihn einige Überwindung, letztendlich sagt er

²⁷³ Vgl. Kapitel 4.2.

²⁷⁴ Parker: With Apologies to Jesse Jackson, 2007.

aber doch laut „Niggers!“ und glaubt damit gewonnen zu haben. Das Publikum reagiert jedoch empört, der Moderator löst auf und bricht anschließend irritiert die Sendung ab. Das gesuchte Wort war in Wirklichkeit „Naggers“ (Nörgler).

Mit dieser Aktion hat Randy seinen guten Ruf verspielt, auch Stan schämt sich für seinen Vater, da er verunsichert ist, wie Afroamerikaner künftig auf ihn reagieren würden. Stan spricht Token an und will ihn beschwichtigen, er solle sich nicht angegriffen fühlen, da sein Vater das N-Wort nicht rassistisch gemeint, sondern lediglich aus seiner Dummheit heraus agiert habe. Er schlägt vor, die Sache schnell zu vergessen und keine große Angelegenheit daraus zu machen. Token meint aber, er könne den Vorfall aber nicht so einfach vergessen, schließlich habe er die Sendung mit seiner gesamten Familie angesehen und zudem werde die Story immer wieder in den Nachrichten wiederholt. Da Stan nicht nachvollziehen könne, was in einem Afroamerikaner vorgehe, wenn er dieses Wort hört, sei dieser in keiner Position für Beschwichtigungsversuche. Cartman sieht einen Rassenkonflikt aufkommen und will die beiden noch weiter anstacheln indem er „*Race war, Race war!*“ schreit. Token fühlt sich aber von seinen Mitschülern missverstanden und zieht sich zurück. Randy will sich inzwischen bei dem afroamerikanischen Bürgerrechtler Jesse Jackson entschuldigen, der will diese aber nur annehmen, wenn Randy ihm seinen entblößten Hintern küsst. Randy stimmt etwas widerwillig zu, das Foto landet auf der Titelseite sämtlicher Tageszeitungen. Stan geht nun erneut auf Token zu und meint, dass nun alles wieder in Ordnung sein müsste, da sein Vater sich bei Jesse Jackson entschuldigt habe. Token sieht dies anders, er meint dass Jesse Jackson nicht der „Herrscher der Schwarzen“ sei, und nur weil für Jesse Jackson die Sache erledigt wäre, sei sie auf der individuellen Ebene noch lange nicht beigelegt.

Hier wird auf die Missverständnisse bei ethnischen Konflikten hingewiesen. Stan nimmt automatisch an, dass durch die Entschuldigung bei Jesse Jackson alle Afroamerikaner besänftigt sein müssten und beweist dadurch mangelndes Fingerspitzengefühl. Dieses mangelnde Fingerspitzengefühl und die oft nicht vorhandene Fähigkeit, sich in das Gegenüber hinein zu versetzen, lösen viele Konflikte aus, oder sind hinderlich, bereits bestehende Konflikte aufzulösen.

Randy beschäftigt sich derweil mit der afroamerikanischen Kultur, um zu beweisen, dass er kein Rassist sei. In einem Stand-Up Comedyclub wird er von dem Comedian erkannt und als „nigger-guy“ bezeichnet. Auch auf der Straße wird er von Passanten und spielenden Kindern als „nigger-guy“ erkannt und verspottet. Hier findet also wieder eine Umkehrung statt, Randy wird vom Diskriminierenden zum Diskriminierten gemacht. Ihm wird sogar der Zutritt zu Geschäften verwehrt, weswegen er sich noch weiter für die Afroamerikaner engagieren

will und eine Stiftung gründet, die Bildungsstipendien vergibt. Er hält dabei eine Rede vor der afroamerikanischen Gemeinde und beweist dabei erneut kein Feingefühl, was die afroamerikanische Geschichte angeht: „(...) *and when people call me... "nigger-guy"... they're bringing up a painful chapter of my history and all the negativity that went along with it. You just... you can't imagine how that feels.*” Als Randy von antirassistischen Südstaatlern (wieder eine Umkehrung) gelyncht werden soll, kommt ihm Michael Richards zur Hilfe. Richards, ein bekannter Komiker und Schauspieler, hat in den USA selbst einen Skandal ausgelöst, in dem er das Wort „nigger“ in einem seiner Bühnenprogramme verwendete. Plötzlich leistet auch noch Mark Fuhrmann, ein Polizist aus Los Angeles, der im Zuge des Mordprozesses gegen O. J. Simpson ebenfalls das N-Wort verwendet hat, den „nigger-guys“ Unterstützung. Diese schließen sich nun zusammen und erreichen im Washingtoner Capitol, dass das Wort „Nigger-guy“ verboten wird, da es diskriminierend gegenüber rassistischen Weißen sei. Gegen Ende der Episode kommt Stan schließlich die Erleuchtung: „*Token, I get it now. I don't get it. I've been trying to say that I understand how you feel, but, I'll never understand. I'll never really get how it feels for a black person to have somebody use the N-word.*” Token fühlt sich nun endlich verstanden und bedankt sich bei Stan womit die Episode schließt.

6.5 Religiöse Minderheiten

Zwischen der Diskriminierung religiöser Minderheiten und Rassismus gibt es einige Parallelen. So kann Antisemitismus beispielsweise auch als Rassismus aufgefasst werden, allerdings ist dies nicht auf alle anderen Religionen übertragbar, so kann man bei Vorbehalten gegenüber Mormonen oder Amischen nicht von Rassismus sprechen. Das am häufigsten vorkommende Sujet, religiöse Minderheiten betreffend, ist der Antisemitismus Eric Cartmans, der in zahlreichen Folgen aller Staffeln zum Ausdruck kommt. Cartman greift des Öfteren das weit verbreitete Stereotyp auf, dass Juden geldgierig seien. Dies bekommt besonders Kyle zu spüren: „*Yeah, these guys are only motivated by money (...). Think about it. Spielberg? Jew. Lucas? Jew. Kyle? Jew. Coincidence?*“²⁷⁵ Dieses Herumpicken auf Kyle ist manchmal eher neckisch gemeint, schlägt in manchen Folgen aber in recht bedrohliches Verhalten um. In der Episode „Two Days Before the Day After Tomorrow“ nötigt Cartman mit gezogener Waffe

²⁷⁵ Parker/Stone: Free Hat, 2002.

Kyle das „Judengold“ herauszurücken, da er meint, dass alle Juden immer ein Säckchen mit Gold um den Hals tragen.²⁷⁶

Auf besonders drastische Weise geschieht dies allerdings in der Episode „Passion of the Jew“, in der sich Parker und Stone mit den Kontroversen rund um Mel Gibsons Film „Die Passion Christi“ auseinandersetzen. Besonders von jüdisch-amerikanischen Organisationen ist Gibson Antisemitismus vorgeworfen worden, da in dem Film die Darstellung der Juden zu einseitig sei und der Film durch die übermäßige Leidensdarstellung Christi den Wunsch nach Rache schüre, was den ohnehin schon vorhandenen Antisemitismus noch weiter verstärken würde. Von diversen fundamental christlichen Organisationen wurde der Film allerdings hoch gelobt und zur religiösen Pflichtlektüre erklärt.

Die Geschichte beginnt damit, dass Cartman, sich durch den Film „Passion Christi“ bestätigt fühlend, Kyle attackiert: *„I saw Mel Gibson's movie, The Passion, and Mel Gibson says, in the movie, Jews are the Devil! (...) There's even one part where the Jews have a chance to save Jesus, and you know what they do? They let Barabbas, a serial killer, go free instead and laugh about it. (...) You know what it is? You're scared. You're scared of the truth. You don't want that movie to show you just how bad the Jews are, and why everyone hates you.“*²⁷⁷ Kyle beschließt schließlich, sich den Film anzusehen, der Kinobetreiber lässt ihn ein, obwohl der Film übermäßige Gewaltdarstellungen zeigt. Dies ist eine Anspielung auf das unverhältnismäßig niedrige Jugendschutzalter des Filmes, das durch die angebliche religiöse Wichtigkeit des Filmes von den Betreibern legitimiert wurde. Kyle ist durch die extreme Gewalt verstört, der Film verfehlt aber seine Wirkung nicht, Kyle ist fortan von der Botschaft, dass die Juden am Tod Jesu schuld seien, überzeugt. Cartman übernimmt inzwischen den Mel Gibson Fanclub und organisiert das erste Treffen. Dazu verkleidet er sich erneut als Adolf Hitler und übt sogar eine Rede auf Deutsch, in die er folgende Botschaft einbaut: *„Töten Sie die Juden. Wir können nicht stillstehen bis sie alle tot sind!“* In dem Garten der Cartmans haben sich inzwischen zahlreiche Anhänger des Films versammelt, sie diskutieren über die positiven Werte, die der Film angeblich vermittelt. Cartman beginnt nun mit seiner Rede: er kenne den Grund warum alle gekommen seien und alle wüssten, was nun zu geschehen habe. Allerdings solle man es solange nicht laut aussprechen, bis sie auf dem Weg in die Lager seien. Um die Bewegung noch größer zu machen, solle allerdings jeder zuerst mindestens eine weitere Person dazu bringen, den Film anzusehen. Wenn dies geschehen sei, dann könne man mit der Säuberung beginnen.

²⁷⁶ Parker/Hotz/McCulloch: Two Days Before the Day After Tomorrow, 2005.

²⁷⁷ Parker/Stone: The Passion of the Jew, 2004.

Kyle holt sich inzwischen bei Pfarrer Maxi geistlichen Rat, der klarstellt, dass in der Bibel eigentlich nur sehr wenig über die Kreuzigung steht, die Passion aber aus dem Mittelalter stammt und oftmals dazu verwendet wurde, die Menschen gegen die Juden aufzuhetzen. Allerdings fasst er abschließend zusammen, dass der Hauptaspekt im Christentum die Sühne sei. Kyle sucht daraufhin das Gespräch mit einem Rabbi und erfährt dabei, dass die Vereinigten Staaten sich 1973 offiziell bei den Afroamerikanern für die Sklaverei und Deutschland sich 1956 bei den Juden für die Verbrechen der Nazizeit entschuldigt haben. Er fragt, ob es daher nicht an der Zeit sei, dass die Juden sich für den Tod von Jesus entschuldigen. Der Rabbi und alle Synagogenbesucher sind über den Vorschlag naturgemäß entrüstet, als Kyle aber anführt, dass er durch den Film „Die Passion Christi“ auf diesen Gedanken gekommen sei, verstehen der Rabbi und die jüdischen Bürger. Dieser Film verbreite antisemitische Vorurteile und Stereotype und müsse daher gestoppt werden, bevor Schlimmeres passiere, so der Rabbi. Inzwischen hat Cartman genug Anhänger des Films mobilisiert und hält als Hitler verkleidet unter dem Wappen des Reichsadlers erneut eine Rede. Er motiviert die Mel Gibson Fans dazu, durch die Stadt zu marschieren und auf das Stichwort: „*Es ist Zeit zu säubern!*“ – „*Wir müssen die Juden ausrotten!*“ zu skandieren. Die naive Menschenmeute glaubt, es handle sich dabei um Aramäisch, so wie es im Film verwendet wird und stimmt begeistert ein. Die Juden sehen nichtsahnend aus dem Fenster, worauf sie erschreckender Weise einen wütenden Mob sehen, der „*Es ist Zeit für Rache, wir müssen die Juden ausrotten!*“ ruft. Die beiden Parteien stehen einander nun gegenüber: während die Juden meinen, der Film müsse aus dem Kino-Programm genommen werden, da er Antisemitismus verbreite, bestehen die Christen auf der Beibehaltung, da der Film sie in ihrem christlichen Glauben bestärkt habe. Plötzlich taucht Mel Gibson mit blau-weiß angemaltem Gesicht, ganz so wie in seinem Film „Braveheart“, auf. Er macht dabei einen eher verstörten Eindruck, die Anhänger sind von seinem Zustand eher desillusioniert, nur Cartman wirft sich ihm zu Füßen und begrüßt ihn mit „mein Führer“. Stan verlangt von Gibson sein Eintrittsgeld zurück, da der Film schlecht sei. Gibson lässt diesen Einwand nicht gelten: „*You can't say my movie sucked, or else you're saying Christianity sucked!*“ Stan tritt wieder einmal als Stimme der Vernunft auf und fasst die Moral dieser Episode zusammen: „*Dude, if you wanna be Christian, that's cool, but, you should follow what Jesus taught instead of how he got killed. Focusing on how he got killed is what people did in the Dark Ages and it ends up with really bad results.*“ Auch die anderen begreifen schließlich: man soll das Christentum nicht über Gewalt definieren, da man sonst das Motiv der Rache in den Vordergrund stellt, wobei aber Vergebung das zentrale Element ist. Kyle

diskreditiert Gibson als „big wacko douche“²⁷⁸, dessen (filmische) Glaubwürdigkeit durch seinen religiösen Fanatismus zunichte gemacht werde. Mel Gibsons antisemitische Einstellung wurde durch einen realen Zwischenfall noch weiter untermauert, bei dem er in betrunkenem Zustand verhaftet wurde und dabei den Juden die Schuld an allen Kriegen in der Welt gab.²⁷⁹

Auf etwas humorvollere Weise wird der Glaube der Mormonen dargestellt, der kritisch-satirische Unterton bleibt aber.²⁸⁰ Die Kinder bekommen hier einen neuen Mitschüler, der vorbildlich in jeder Hinsicht ist: er ist sportlich, klug, hilfsbereit und freundlich. Gerade aus diesem Grund ist er bei den einheimischen Kindern aber alles andere als beliebt. Deswegen wird Stan darauf angesetzt, dem Neuen eine Abreibung zu verpassen. Der begegnet aber Stans Einschüchterungsversuchen mit so viel Freundlichkeit, dass dieser völlig aus dem Konzept gerät. Als Stan zu seinen Freunden zurückkehrt, berichtet er, dass er heute bei der Familie Harrison als Gast zum Abendessen eingeladen sei. Als Stan ins Haus der Familie eintritt, ist er von der Bilderbuchhaftigkeit der Familie überrascht. Alle sind freundlich, sie spielen Theaterstücke nach, musizieren oder lesen. Anstatt fernzusehen und sich anzuschweigen kommunizieren sie angeregt miteinander. Dies stimmt nicht mit Stans Erfahrungen seiner eher dysfunktionalen Familie überein, wo es oft Streit gibt und man eher nebeneinander her lebt. Der Vater schlägt vor, den Abend mit einer Geschichte aus dem Buch Mormon zu beenden. Stan hat noch nie von dem Buch gehört und fragt nach, was es damit auf sich habe. Der Vater erklärt, es handle sich dabei um das Buch, das Joseph Smith gefunden habe. Stan kennt auch diesen nicht, die Familie erklärt, dass es sich bei Smith um die wichtigste Person der Welt handle. Der Vater beginnt die Geschichte von Joseph Smith zu erzählen. Nun werden immer wieder kleine Episoden aus Joseph Smiths Leben gezeigt, die mit Musik hinterlegt sind. Der Chor singt dabei immer wieder die Worte „dumb, dumb, dumb“, was phonetisch aber gleich klingt wie die sonst gebräuchlichen musikalischen Platzhalter „dam, dam, dam“. Die gezeigten Szenen wirken für einen kritischen Geist zwar eher komisch und erfunden, sie sind aber recht genau an die überlieferten Lehren des Mormonenglaubens gehalten. So wird etwa darauf hingewiesen, dass die Mormonen glauben, dass die Weißen die eigentlichen Ureinwohner Amerikas seien und aus Jerusalem eingewandert wären. Ein anderer Stamm Israels hätte diese weißen Ureinwohner alle getötet, weswegen Gott ihre Haut rot gefärbt hätte – so seien die Native Americans entstanden. Außerdem wird die Entstehungsgeschichte des Buches Mor-

²⁷⁸ verrückter Riesentrottel (Übersetzung).

²⁷⁹ Vgl. Weiner, Allison Hope: Mel Gibson Seeks Forgiveness From Jews
<http://www.nytimes.com/2006/08/02/arts/02gibs.html>

²⁸⁰ Parker/McCulloch: All About the Mormons?, 2003.

mon geschildert, Joseph Smith behauptete ja bekanntermaßen eine neue Übersetzung des Neuen Testaments auf vergrabenen Goldtafeln gefunden zu haben. Allerdings wollte Smith diese Tafeln niemandem zeigen, sondern er veröffentlichte nur die Übersetzung, die er mit Hilfe von magischen Sehersteinen ins Englische übersetzte. In einer Sequenz sieht man, wie er dem ansässigen Verleger die Geschichte diktiert, dessen Frau ist aber skeptisch und schlägt vor, die erste Übersetzung zu verstecken und zu behaupten, dass man sie verloren hätte. Falls die Sehersteine und die Goldplatten, die Smith in einem Hut versteckt, echt seien, müsste die zweite Übersetzung mit der ersten identisch sein. Smith kann aber die Geschichte nicht exakt nacherzählen, sondern diktiert dem Verleger eine leicht veränderte Form, die die heutige Version des Buches Mormon darstellt.

Randy ist zunächst über die religiösen Missionierungsversuche der Harrisons an seinem Sohn sehr verärgert und will Vater Harrison zur Rede stellen. Doch auch er ist durch die übermäßige Freundlichkeit der Harrisons irritiert und bleibt ebenfalls zum Abendessen. Auch ihm wird die Geschichte Joseph Smiths erzählt, und gemeinsam mit dem vorbildhaften Familienleben erscheint ihm das Lebensmodell der Mormonen als interessante Alternative. Die gesamte Familie Marsh tritt nun zum Mormonentum über, wobei sie feststellen müssen, dass sich die Fröhlichkeit und Harmonie der Harrisons nicht ohne weiteres auf ihre eigene Familie übertragen lässt. Stan äußert vermehrt Zweifel über den Wahrheitsgehalt der Lehre: *„It's just that... the Book of Mormon says a lot of strange stuff, like that Adam and Eve lived in Jackson County, Missouri. (...) But school taught me that the first man and woman lived in Africa.”* Hierauf antwortet Randy, wobei ein eindeutiger gesellschaftskritischer Unterton bemerkbar ist, man könne nicht alles glauben, was einem in der Schule beigebracht werde – eine klare Anspielung auf religiös-fundamentalistische Gruppen, die die Evolutionslehre Darwins ablehnen. Doch selbst Stans Einwände, Smith habe seine Lehren frei erfunden, da er die Übersetzung nicht reproduzieren konnte, stoßen bei den Mormonen auf taube Ohren. Schließlich seien alle Religionen eine Sache des Glaubens, nicht der rationalen Nachvollziehbarkeit. Nachdem Stan und seine Familie wieder ausgetreten sind, geht Gary im Schulhof trotzdem erneut auf ihn zu: *„Look, maybe us Mormons do believe in crazy stories that make absolutely no sense, and maybe Joseph Smith did make it all up, but I have a great life and a great family, and I have the Book of Mormon to thank for that. The truth is, I don't care if Joseph Smith made it all up, because what the church teaches now is loving your family, being nice and helping people. And even though people in this town might think that's stupid, I still choose to believe in it. All I ever did was try to be your friend, Stan, but you're so high and mighty you couldn't look past my religion and just be my friend back.”*

Durch diese Aussage am Schluss wird die etwas despektierliche Darstellung des Mormonenglaubens wieder etwas relativiert, es wird religiösen (Rand)Gruppen, obwohl ihr Glaube nicht rational nachvollziehbar ist, eine Existenzberechtigung zugesprochen, da sie ein sinnstiftendes Lebensmodell sein können. „South Park“ spricht sich also für ein respektvolles Nebeneinander von unterschiedlichen Lebensmodellen aus, das nur durch den Dialog untereinander erreicht werden kann.

Doch auch auf besonders aktuelle Ereignisse, was die Vorurteile gegenüber religiösen Minderheiten angeht, wird in der Serie eingegangen. Seit dem 11. September sind die muslimischen Bürger der USA häufig Anfeindungen ausgesetzt, die Moslems haben gewissermaßen die Kommunisten als Feindbild Nummer eins abgelöst. Die Folge „The Snuke“ zeigt derartige Vorurteile an Hand einer alltäglichen Situation:²⁸¹ die Klasse bekommt hier einen neuen Mitschüler namens Bahir Hassan Abdul Hakeem. Mr. Garrison weist ihm den Platz neben Cartman zu, doch der gerät in Panik, da er befürchtet, Bahir könnte ein Selbstmordattentäter sein. Cartman versucht in weiterer Folge im Internet belastendes Material über Bahir zu finden. Dazu bedient er sich der „Web 2.0“-Seiten „Myspace“ und „YouTube“, doch Bahir scheint, laut Internetprofil, ein ganz normaler achtjähriger Junge zu sein. Cartman ruft bei der Polizei an und meldet, dass ihm der muslimische Mitschüler verdächtig vorkommt. Die Schule wird daher evakuiert, was sich auch bis zur Wahlkampfveranstaltung von Hillary Clinton herumspricht. Der Vorfall wird sogar vom CIA aufgegriffen, Clinton möchte die Veranstaltung aber nicht absagen, da sie Vertrauen in die Sicherheitsleute hat. Es stellt sich heraus, dass es tatsächlich eine Bombe gibt, die aber von russischen Terroristen installiert worden ist. Die Polizei konzentriert ihre Ermittlungen jedoch ausschließlich auf Bahirs Familie, die verhaftet und verhört wird. Cartman wird als Verhörender eingesetzt und versucht, unter Androhung von Folter Geständnisse aus Bahirs Eltern herauszupressen. Als Cartman auf Bahirs Spur stößt und ihn festnehmen will, werden sie von den wahren Terroristen gefangen genommen. Doch es stellt sich heraus, dass diese nur von Amerikas „längstdienendem Feind“ engagiert worden sind, nämlich England.

Nachdem ein erneuter Angriff Englands auf Amerika verhindert wird, fasst Kyle moralisierend zusammen: „*It just proves we need to learn not to profile one race of people. Because, actually, most of the world hates us.*“ Cartman sieht das jedoch gänzlich anders, er meint, erst durch sein Einwirken sei der Geheimdienst auf die wahren Terroristen gestoßen, weshalb seine Intoleranz gegenüber Muslimen Amerika gerettet hätte. Kyle widerspricht und meint, man könne die Ereignisse nicht mit dieser verdrehten Logik interpretieren. Bahirs Vater hat nun

²⁸¹ Parker: The Snuke, 2007.

genug von den Anfeindungen, denen seine Familie seit ihrem Eintreffen in Amerika ausgesetzt ist und beschließt, das Land wieder zu verlassen. In dieser Episode werden die Vorurteile von Amerikanern gegenüber Muslimen auf eine exemplarisch-bizarre Weise dargestellt. Beachtlich sind die vielen Aspekte, die in die Geschichte eingewoben sind: der Verfolgungswahn der Bürger und Staatsorgane, die Kompetenzstreitigkeiten der verschiedenen Geheimdienste, der Einsatz von Folter, die Einschränkung von Grundfreiheiten zugunsten vermeintlicher Sicherheit.

Allerdings werden in „South Park“ nur jene Religionen wohlwollend behandelt, die die persönlichen Entfaltungsmöglichkeiten ihrer Mitglieder nicht einschränken und keine autoritären Züge aufweisen. Fundamentalistische Religionsströmungen und Sekten werden in der Episode „Super Best Friends“ an Hand einer frei erfundenen Bewegung exemplarisch dargestellt.²⁸² Als Sektenführer wird hier der Magier David Blaine gezeigt, der die Kinder zunächst in ein harmlos anmutendes Zauberlager lockt, dort aber eine Art Gehirnwäsche durchführt, so wie sie etwa bei Scientology angeblich durchgeführt wird. Die Kinder werden zunächst in einheitliches weißes Sektengewand eingekleidet und am Kopf rasiert, sodass die individuellen Unterschiede nicht mehr sichtbar sind. Stan wird die Sache schließlich unheimlich und er will das Sektenanwesen verlassen, ein ranghöheres Mitglied stellt sich ihm aber in den Weg. Er versucht Stan mit subtilen Suggestionen, wie sie im Zusammenhang mit Scientology oft berichtet werden, zum Bleiben zu überreden. Kyle und Cartman fühlen sich aber in ihrer neuen Rolle wohl und gehen in ihrer Missionierungsarbeit, im Stile der Mormonen oder der Zeugen Jehovas, von Haustür zu Haustür. Ganz so wie die Mitglieder anderer Organisationen bestreiten Kyle und Cartman, dass es sich bei „Blainetology“ um eine Sekte handle. Sie werden von einer älteren Frau eingelassen, die den beiden Missionaren zunächst recht kritisch gegenüber steht. Cartman fragt sie: *„Ma'am, have you ever wondered what David Blaine's plan is for you?“*, eine Frage wie sie in ähnlicher Form von anderen missionierenden Gruppen oft gestellt wird. Außerdem wollen sie der Frau Eintrittskarten für die nächste Blaine-Veranstaltung verkaufen: *„Oh, come on, it'll make you a happy person.“* Die Frau entgegnet aber, sie sei bereits glücklich, Cartman widerspricht ihr jedoch so lange, bis sie schließlich nachgibt. Stan fragt schließlich Jesus um Rat, der daraufhin den Club der „Superbesten Freunde“ zusammenruft, der aus Buddha, Mohammed, Lao Tse, Krishna, Joseph Smith, „Seaman“ und ihm selbst besteht. Jesus hebt dabei die Gemeinsamkeit aller Weltreligionen hervor, nämlich dass sie das Gute über das Böse stellen, mit der Ausnahme von Buddha, der nicht in diesen Kategorien denkt. Gemeinsam wollen sie den Massenselbstmord der Blaineto-

²⁸² Parker: Super Best Friends, 2001.

logen verhindern, der der Organisation Steuerfreiheit verschaffen soll. Es gelingt den „Superbesten Freunden“ den Blaine-Kult zu besiegen und Stan fasst abschließend zusammen: *„You don't need David Blaine to tell you how to live. See, cults are dangerous because they promise you hope, happiness and, maybe even an afterlife. But in return, they demand you pay money. Any religion that requires you to pay money in order to move up and... learn its tenets is wrong. See, all religions have something valuable to teach, but, just like the Super Best Friends learned, it requires a little bit of them all.“*

Ähnlich wie in „All About the Mormons?“ propagiert dieses moralische Schlussstatement einen religiösen Pluralismus, den Jeffrey Dueck aber für zu wenig trennscharf hält. Er kritisiert dabei vor allem den Punkt, dass wenn man Religionen von vornherein als gleich wertvoll einstuft, eine tiefere Auseinandersetzung über bestimmte Aspekte, wie etwa den Wert des Individuums in der jeweiligen Religion, außen vor bleibt.²⁸³

Obwohl „South Park“ Religionen kritisch hinterfragt, ist die Serie nicht antireligiös. Religiöse Minderheiten, werden, sofern sie nicht totalitäre Strukturen oder Tendenzen aufweisen, recht wohlwollend behandelt. Obwohl manche religiöse Praktiken als nicht nachvollziehbar und teilweise absurd dargestellt werden, schwebt über dem Ganzen doch der Gedanke eines religiösen Pluralismus, der den positiven Grundcharakter von Religionen hervorhebt. Prinzipiell geht es Stone und Parker aber nicht darum, ihren eigenen Standpunkt darzulegen, vielmehr versuchen sie die gesellschaftliche Situation von religiösen Glaubensgemeinschaften und Minderheiten an Hand von teils anschaulichen, teils abstrakt-bizarren Geschichten und Handlungssträngen abzubilden.

6.6 Körperliche und geistige Behinderungen

Der Begriff der Behinderung, ist ebenso wie jener der Rasse, einer historischen Entwicklung unterworfen. Dieser beschränkte sich in der Vergangenheit meist auf die körperliche Komponente, da man geistige Behinderungen nicht als solche erkannte bzw. auf andere Faktoren zurückführte. Erst die moderne Forschung deckte auf, dass Behinderungen ein Wechsel-

²⁸³ Vgl. Dueck, Jeffrey: Religious Pluralism and The Super Best Friends. In: Arp, Robert (Hrsg.): South Park and Philosophy. You Know, I Learned Something Today. Malden 2007, 226.

spiel aus organischer Schädigung, individuellen Persönlichkeitsfaktoren und sozialen Bedingungen und Entwicklungen sind.²⁸⁴

Körperliche oder geistige Behinderungen werden in Fernsehserien nur relativ selten thematisiert, der gängigste Handlungsstrang, der die Darstellung eines körperlich Behinderten legitimiert, ist, dass der Serienheld durch einen Unfall (vorübergehend) an den Rollstuhl gefesselt ist. Menschen mit Down-Syndrom oder Spasmen werden jedoch nur ganz selten gezeigt. Offensichtlich ist vielen Serienmachern die Materie zu heikel, sie kapitulieren davor, eine Behinderung realistisch zu zeigen und ersparen sich so, auf jenem schmalen Grat zwischen Diskriminierung und Mitleid zu gehen.

Im Zuge des Siegeszuges der Political Correctness sind manche etablierte Begriffe durch neue ersetzt worden, so spricht man in Amerika etwa nicht mehr von „disabled“, sondern von „persons who are (mentally) challenged“ oder „persons who are differently abled“, was ein positiveres Bild von der betroffenen Person zeigen soll. Diese Bemühungen, Behinderte auf nicht diskriminierende Weise zu bezeichnen, haben ihr Vorbild in der Frauen- und der Bürgerrechtsbewegung und setzten sich in Amerika in den frühen 90er Jahren durch. Dabei gilt die „Person-First-Rule“, die besagt, dass die Person zuerst genannt werden muss, da sonst die betroffenen Personen ausschließlich über das Etikett der Behinderung identifiziert werden.²⁸⁵ An zweiter Stelle kommt erst das Merkmal der Behinderung, also etwa „People who have a disability/Persons with a disability“. Obwohl dies vom Prinzip her durchaus ehrenwerte Motive sind, hat man im Zuge des Political Correctness Feldzuges wohl übersehen, dass das Wort „Behinderung“ nicht diskriminierend ist, sondern lediglich besagt, dass sich Behinderte bei gewissen Dingen etwas schwerer tun. Zudem ist das Verhältnis zwischen Humor und Political Correctness ein angespanntes, Humor kann auch gegen diese verstoßen, ohne deshalb diskriminierend zu sein.²⁸⁶

Eben jene Political Correctness-Thematik greift „South Park“ in der Episode „Timmy 2000“ auf.²⁸⁷ Hier bekommen die Schüler der „South Park Elementary School“ einen neuen Mitschüler, Timmy. Mr. Garrison stellt hier der Klasse einige Fragen über die Gründungszeit der Vereinigten Staaten, Wendy und Kyle können diese beantworten, dann fragt Mr. Garrison Timmy, wer die Unabhängigkeitserklärung verfasst habe. Timmy ist jedoch körperlich und geistig behindert, sitzt in einem elektrischen Rollstuhl und kann nur seinen eigenen Namen

²⁸⁴ Vgl. Speck, Otto: Menschen mit geistiger Behinderung und ihre Erziehung. München 1990 zit. n. Stumpf, Michaela: Zum interkulturellen Behinderungsbegriff und der Lebenssituation behinderter Menschen zwischen Tradition und Moderne. Wien 2000, 15.

²⁸⁵ Vgl. Wierlemann, 2002: 178-179.

²⁸⁶ Vgl. Erdl, Marc Fabian: Die Legende von der Politischen Korrektheit. Zur Erfolgsgeschichte eines importierten Mythos. Bielefeld 2004, 333.

²⁸⁷ Parker: Timmy 2000, 2000.

sagen. Als er auf die Frage mit „Timmy“ antwortet, rügt Mr. Garrison ihn, da er anscheinend seine Hausaufgaben nicht gemacht habe. Stan schaltet sich ein und fragt Mr. Garrison, ob ihm nicht aufgefallen wäre, dass Timmy behindert (retarded) sei. Die Political Correctness ist bei Mr. Garrison jedoch schon so weit fortgeschritten, dass er die Behinderung Timmys gar nicht mehr erkennt und ihn wegen schlechter Leistungen zur Direktorin schickt. Die Direktorin erkennt das eigentliche Problem ebenfalls nicht, der Schulpsychologe Mr. Mackey droht, Timmy um eine Klasse zurück zu versetzen, falls seinen Leistungen nicht besser würden. Doch schließlich glaubt Mr. Mackey das Problem erkannt zu haben, Timmy leide demnach an ADD (Attention Deficit Disorder), was bei Kindern seines Alters durchaus üblich sei. Timmy wird an einen Arzt verwiesen, der ihm den gesamten Roman „Der große Gatsby“ vorliest und anschließend eine spezifische Frage über Kapitel sieben fragt. Timmy antwortet natürlich wieder mit „Timmy!“, was den Arzt zu einer eindeutigen Diagnose führt – ADD. Timmy wird das Medikament Ritalin verschrieben, außerdem wird er von der mündlichen Mitarbeit und Hausaufgaben befreit. Die anderen Kinder sind neidisch auf ihn und behaupten sie hätten ebenfalls ADD. Der Arzt, anscheinend von den Prämien der Pharmaindustrie abhängig, verschreibt allen anderen Kindern ebenfalls Ritalin.

Timmy bewirbt sich derweil als Sänger bei der Band „Lords of the Underworld“ und wird sogar engagiert. Die Band tritt beim „Battle of the Bands“-Wettbewerb an, die Reaktionen des Publikums sind gespalten. Die einen sind von ihm begeistert und jubeln ihm zu, die anderen meinen, man könne Timmy nicht so ins Rampenlicht stellen, da er dadurch eine Zielscheibe für das Gespött der Leute würde: *„You guys are terrible! How could you laugh at that poor kid? (...) They're ridiculing that singer! Come on, let's get outta here!“* Obwohl die Leute hier scheinbar Partei für den behinderten Jungen ergreifen, spiegelt sich in diesen Äußerungen eine falsche Einstellung gegenüber Behinderten wider, denn diese wollen kein Mitleid, sondern einfach so akzeptiert werden, wie sie sind. Jene Leute können nicht nachvollziehen, dass das Publikum Timmy seiner selbst willen zujubelt, nicht trotz oder wegen seiner Behinderung und wollen ihn daher von der Außenwelt abschirmen. Da sie selbst nicht in der Lage sind, hinter die Behinderung zu sehen, gestehen sie auch anderen diese Fähigkeit nicht zu, weswegen jede Äußerung Timmy gegenüber automatisch entweder Mitleid oder Spott entspringen muss. Als auch Stan und Cartman Timmy zujubeln, werden sie von einer Frau angesprochen: *„Boys! You shouldn't laugh at him! He's **handicapped!** (...) How would **you** like to be handicapped?! Do you think that would be funny?! You're making him feel bad!“* Stan antwortet: *„He looks pretty happy to me.“* Timmy und seine Band gewinnen sogar den Wettbewerb und dürfen nun als Vorgruppe für Phil Collins beim „Lolapalooza“-Festival auftreten. Phil

Collins ist damit aber nicht einverstanden: „*Well, I think it's a horrible tragedy, isn't it? I mean, people aren't gonna see Timmy for his musical skills. They're laughin' at 'im, and I think you shouldn't laugh at people with disabilities! (...) Society has to learn how to be more compassionate! This is gonna stop if I have to stop it myself!*” Timmy und seine Band werden in weiterer Folge sogar zum Headliner des Festivals gemacht, was Phil Collins dazu bewegt, einen Keil zwischen Timmy und die Band zu treiben. Da inzwischen alle Kinder inklusive ihrer Eltern Ritalin einnehmen, sind sie allesamt zu einer zombiehaften, antriebs- und gehirnlosen Masse geworden. Als sie Chef einladen, mit ihnen aufs Phil Collins Konzert zu gehen, bemerkt dieser, wie ernst die Lage bereits geworden ist (Phil Collins gilt in kritischen Musikkreisen als Verkörperung von kommerzieller, ideenlos-langweiliger Musik). Er mischt das Gegenmittel „Ritalout“ in die Getränke der Konzertbesucher, und diese kommen langsam zu sich. Sie buhen Phil Collins von der Bühne und verlangen nach Timmy. Phil Collins wirft ihnen erneut vor, dass sie sich nur über den behinderten Jungen lustig machen würden. Stan fasst wieder einmal die moralische Botschaft für den Umgang mit Behinderten zusammen: „*No! You see, we learned something today. Yeah, sure, we laughed at Timmy, but what's wrong with laughter? Just because we laugh at something doesn't mean we don't care about it. Timmy made us smile, and playing made Timmy smile, so where was the harm in that? The people that are wrong are the ones that think people like Timmy should be "protected" and kept out of the public's eye. The cool thing about Timmy being in a band was that he was in your face, and you had to deal with him, whether you laughed or cried, or felt nothing. That's why Timmy rules!*”

Die Episode „Do Handicapped Go to Hell?“ beschäftigt sich mit der religiösen Sichtweise der Behindertenthematik. Die Geschichte beginnt mit einer besonders eindringlichen Predigt von Pfarrer Maxi, der die Leute mit einer sehr detaillierten Schilderung der Hölle, die besonders auf die Kinder aber eher beängstigt als spirituell erbauend wirkt, auf den richtigen Weg bringen will.²⁸⁸ Die Kinder sollen demnächst die Kommunion empfangen und kommen in der Vorbereitung darauf mit der Lehre der Erbsünde in Berührung. Ohne Kommunion, so Schwester Anne, kämen sie in die Hölle. Butters macht sich deswegen Sorgen um Timmy, der schließlich keine Beichte ablegen könne, da er lediglich seinen eigenen Namen sagen könne. Die Kinder sind von der Sorge, dass Timmy in die Hölle muss, angetrieben und beschließen, etwas dagegen zu unternehmen. Sie fragen die Schwester, was mit ihrem Freund passieren würde, da er nicht imstande sei, die Beichte abzulegen. Die Schwester weiß keine Antwort und sucht Pfarrer Maxi auf, um Klarheit in der Angelegenheit zu bekommen. Dieser bleibt bei

²⁸⁸ Parker/Stone: Do Handicapped Go to Hell?, 2000.

seiner dogmatischen Rhetorik, gibt dabei jedoch keine richtige Antwort. Schwester Anne wendet sich daher an den Papst (Johannes Paul II), dessen verbale Ausdrucksfähigkeit sich auf Grund seiner Krankheit ironischerweise aber kaum von jenem Timmys unterscheidet. Johannes Paul gibt nur unverständliche Laute von sich, wodurch es wieder keine Klarheit in dieser Frage gibt. Die Kinder sind inzwischen so verängstigt, dass sie sich gegenseitig taufen und ständig beichten gehen. Da von der Kirche keine eindeutigen Antworten kommen, gründet Cartman schließlich seine eigene Kirche, die alle vor der Hölle bewahren soll. Die Geschichte driftet schließlich ab, statt um Timmy dreht sich fortan alles um Cartmans Kirche. Die Antwort, ob Behinderte nun in die Hölle kommen, bleibt offen. Dies ist als Religionskritik zu verstehen, denn das Konzept der Erbsünde wurde erst vor kurzem für Behinderte und Kinder, die aus welchen Gründen auch immer nicht getauft werden konnten, ausgesetzt, so dass religiöse Eltern nicht mehr fürchten müssen, dass ihre unschuldigen Kinder in die Hölle kommen.

Die Episode „Freak Strike“ beleuchtet die Zurschaustellung von körperlich Missgebildeten in amerikanischen Talkshows.²⁸⁹ Gleich zu Beginn wird ein Trailer der Talkshow „Maury“ gezeigt, die es auch in Wirklichkeit gibt, der mit folgendem Kommentar unterlegt ist: *„Today on the Maury Povich show, these poor unfortunate people all have horrible disfigurements, and you won't believe how we exploit them for your amusement!“* Maury stellt im Anfangsinterview einem Mädchen, das ohne Abdomen geboren wurde, ausschließlich unkonstruktive, verletzende Fragen und schenkt ihr am Schluss in gönnerhafter Manier einen Preis. Kyle erkennt sofort den Charakter der Show: *„This is terrible, dude! Maury Povich parades these poor people around on his show like carnival freaks! And then gives them prizes at the end after they joked about it. What a dick!“* Bemerkenswert ist hier, dass hier ein weiterer Zusammenhang mit dem Karnevalesken hergestellt wird, von dem ein Bestandteil groteske Körper sind, die im Mittelalter auf Jahrmärkten, im 19. und frühen 20. Jahrhundert auf sogenannten „Freak Shows“ ausgestellt wurden.

Stan schlägt vor, eine Behinderung vorzuspielen und somit einerseits den Preis zu kassieren, andererseits die Sendung bloßzustellen. Cartman ruft daher bei der Hotline an, um seinen Freund vorzuschlagen, der durch eine Wucherung grotesk entstellt sei. Dem Gespräch kann man entnehmen, dass der Redakteur nur an Gästen interessiert ist, die ständig weinen und ihre Hoffnungslosigkeit möglichst offen zur Schau stellen. Cartman bejaht jene Kriterien, sein Freund Butters leide an der (erfundenen) Krankheit „Chinballalitis“, was zur Folge habe, dass ihm am Gesicht ein männliches Geschlechtsorgan wachse. Die Produzenten laden ihn ein, am

²⁸⁹ Parker/Stone: Freak Strike, 2002.

nächsten Tag zu ihnen ins Studio zu kommen. Mit Hilfe von Science Fiction Fans, die im Bereich Make-up bewandert sind, machen sie aus Butters einen „Freak“. Im Studio angekommen, wird er in den Aufenthaltsraum mit den anderen Freaks gebracht. Aus dem Gespräch erfährt er, dass sich ein richtiger Markt für Freaks gebildet hat, die von Talkshow zu Talkshow gereicht werden und so ihren spärlichen Lebensunterhalt verdienen. Als Butters nach seinem Auftritt wieder zu Hause angekommen ist, wird er von den anderen Freaks aufgesucht, die ihn zur Teilnahme an einem Streik der Freak-Gewerkschaft bewegen wollen. Maury muss den Gehaltsforderungen schließlich nachgeben und tritt in neue Verhandlungen mit der Gewerkschaft ein.

Diese Episode ist ein zynischer Blick hinter die Kulissen der Unterhaltungsindustrie, wobei aber auch mit körperlich Behinderten nicht allzu politisch korrekt umgegangen wird. Dieser Verzicht auf politische Korrektheit ist einerseits aus dramaturgischen Gründen von Nöten, andererseits kann man, wenn man Behinderten die gleichen Rechte zugesteht und sie gleich behandelt, auch einmal die Glaceehandschuhe beiseite lassen.

In „South Park“ wird auch auf die benachteiligte Situation von Minderheiten innerhalb der Medien hingewiesen. So gibt es etwa in der Realität kaum kleinwüchsige oder querschnittsgelähmte Moderatoren bzw. Reporter, obwohl objektiv gesehen eigentlich kein Grund dagegen spricht. Deswegen werden in „South Park“ oft Schaltungen zu Reportern gemacht, die einer Minderheit angehören, welche meist auf bizarre Weise dargestellt sind, etwa indem sie mit absurden Details kombiniert werden. In der Folge „Pink Eye“ ist ein kleinwüchsiger Reporter in einem Bikini zu sehen²⁹⁰, andere Reporter heißen „Hispanic Man With Gravy Stains On His Lapel“ oder „A 34 year-old Asian Man Who Looks Strikingly Similar To Ricardo Montalbán“. Diese Darstellungsweise von zu Minderheiten gehörigen Reportern soll einerseits auf ihre benachteiligte Situation innerhalb von Medienbetrieben, andererseits auf den Voyeurismus der Zuschauer hinweisen, der durch die absurden Details noch zusätzlich verstärkt wird. Die bei der Darstellung von Minderheiten oft fehlende politische Korrektheit entspricht den sich durch die Serie ziehenden Prinzipien der libertären Ideologie, wo Grenzüberschreitungen nicht nur der Transgression wegen, sondern als Ausdruck der individuellen Freiheit geschehen.²⁹¹

²⁹⁰ Parker/Stone/Stark: Pinkeye, 1997.

²⁹¹ Cantor, Paul A.: South Park and Libertarian Philosophy. In: Arp, Robert (Hrsg.): South Park and Philosophy. You Know, I Learned Something Today. Malden 2007, 100.

7. Zusammenfassung

Cultural Studies und Populärkultur sind von der Definition her eigentlich nicht zwangsläufig miteinander verbunden, in der wissenschaftlichen Praxis jedoch überschneiden sich die beiden Felder meistens. Die hier untersuchte Serie „South Park“ ist eindeutig ein Teil der Populärkultur, und die verschiedenen Möglichkeiten, die die unterschiedlichen Cultural Studies-Ansätze bieten, eignen sich am besten, um dieses Thema zu erforschen. Zwar beinhalten Cultural Studies auch quantitative Methoden, diese sind in ihrer Aussagekraft aber oft uneindeutig bzw. ungenau und würden auch in ihren Ergebnissen an der komplexen Substanz der Serie vorbeigehen. Mit Hilfe qualitativer Methoden ist es allerdings möglich, sowohl die verschiedenen Machtverflechtungen, die in der Serie dargestellt werden, als auch jene, in die die Serie in der realen Welt eingebettet ist, zu analysieren. Populärkultur lässt sich dabei aber nicht an Hand bestimmter ästhetischer Kriterien oder inhaltlichen Anspruchs festlegen, sondern das Populäre ist vielmehr „als eine Sphäre zu verstehen, in der Menschen sich mit der Wirklichkeit und ihrem Platz in ihr auseinandersetzen, als eine Sphäre, in der Menschen innerhalb schon bestehender Machtverhältnisse kontinuierlich sich mit diesen abarbeiten, um ihrem Leben Sinn zu geben und es zu verbessern.“²⁹² Populärkultur ist dabei nicht mit Mainstream gleichzusetzen, obwohl von der Hochkultur oft versucht wird, das Populäre in diese Ecke abzudrängen und ihr gewissermaßen eine kulturelle Legitimität abzusprechen.

„South Park“ als banal abzuqualifizieren entspricht einem oberflächlichen Elitismus, der sich nicht aufrecht erhalten lässt, wenn man sich genauer mit der Serie beschäftigt. „South Park“ ist ein hochkomplexes kulturelles Produkt, hier verbindet sich postmoderner Wahnsinn mit Konsum- und Kapitalismuskritik, kultureller Anti-Elitismus mit sozialem Gewissen. Die Komik gewinnt die Serie dabei aus ihren karnevalesken Elementen und den überhöht oder umgekehrt dargestellten gesellschaftlichen Widersprüchen. In der Darstellung von Minderheiten wird immer wieder auf Kategorien vergangener Kulturerzeugnisse zurückgegriffen, um zu zeigen, dass Rassismus und Stereotypisierung auch in der heutigen Gesellschaft noch nicht der Vergangenheit angehören. Alleine die Figur des Chefkochs ist eine kunstvoll zusammengestellte Symbiose sämtlicher medialer Darstellungsformen von Afroamerikanern, von den Frühzeiten bis hin zum aufgeklärten Rassismus.

Populärkultur kommt direkt von den Leuten, in diesem Falle Parker und Stone, zwei Filmstudenten, deren Idee einer animierten Serie schließlich zu einem der global bekanntesten Medienprodukte des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts wurde. Sie wird le-

²⁹² Grossberg, 2000: 51.

diglich von der Kulturindustrie reproduziert und kopiert, das ändert allerdings nichts an ihrem Ursprung. Genau das meint Fiske, wenn er schreibt, dass Populärkultur direkt aus dem Volk kommt und nicht demselben übergestülpt wird.²⁹³ Daher kann sie, besser als die vermeintliche Hochkultur, die Probleme des alltäglichen Lebens und die systemischen Strukturen und Kraftverhältnisse in der Gesellschaft darstellen. Populärkultur ist dabei nie von einer dominanten Strömung definiert, alle möglichen Ausprägungen können hier gleichberechtigt teilnehmen und so an der Gesamtpopulärkultur partizipieren. Das Populäre lässt dabei sowohl die Aktivität als auch Passivität zu: man kann es sowohl als Zerstreuungsmöglichkeit nutzen, als auch produktiv daran teilnehmen. In beiden Fällen ist das Populäre ein Ort, wo sich untergeordnete Subjekte auf oppositionelle Weise mit der ihnen gegenüber ausgeübten Macht auseinandersetzen. Diese Macht kann auf verschiedene Weisen ausgeübt werden: sozial, moralisch, ästhetisch etc. Dem Populären ist es möglich, eben jene Grenzen der Macht zu hinterfragen oder sogar auszudehnen, was auch in „South Park“ der Fall ist. Der Grund, warum die Serie bei so vielen Anstoß erregt ist, dass sie bestehende Grenzen auslotet und gegebenenfalls sogar überschreitet. Wie unbequem die Serie für Autoritäten ist, hat sich erst in einer aktuellen Meldung aus Russland gezeigt: hier überlegt man, die Serie zu verbieten, freilich unter dem falschen Vorwand, „South Park“ sei „extremistisch“.²⁹⁴ Dass unbequeme Fragensteller in Russland nicht in die staatlich gewünschte Vorstellung von Pressefreiheit passen, ist im Westen hinlänglich bekannt.

Wie groß das subversive Potential von Populärkultur wirklich ist, ist in der Forschung umstritten, Hall etwa geht davon aus, dass das Populäre über ein revolutionäres Potential verfügt, als Ort, in dem sich Sozialismus konstituieren könnte.²⁹⁵ Fiske hingegen meint, dass Populärkultur innerhalb des Systems arbeitet, das heißt, es arbeitet mit jenem, was das System einem zur Verfügung stellt. Obwohl „South Park“ sich oft karnevalesker Stilmittel bedient, stellt die Serie keinen revolutionären Anspruch, vielmehr soll dies die Ohnmacht gegenüber einem teilweise absurd gewordenen postmodernen System darstellen. Ob nun revolutionär oder nicht, die meisten Cultural Studies Forscher gehen von einem positiven Potential der Populärkultur aus, und da die Serie „South Park“, wie kaum eine andere Fernsehserie, aktuelle Minderheitenthematiken und -probleme aufgreift und dabei auch unbequeme Fragen stellt, kommt ihr eine besonders wichtige Rolle innerhalb der Unterhaltungsindustrie zu. Dabei propagiert die Serie aber nicht ein bestimmtes Verhaltensmodell, das es im Zusammenleben mit

²⁹³ Vgl. Fiske: *Understanding Popular Culture*, 24.

²⁹⁴ Vgl. Baldwin, Chris: Bid to ban "extremist" U.S. cartoon.

<http://www.reuters.com/article/newsOne/idUSL869731820080908?sp=true>

²⁹⁵ Vgl. Hall, 1980: 239.

Minderheiten einzuhalten gelte, bestehende Praxen wie Political Correctness oder Minderheitenquoten werden eher negativ dargestellt, da sie nach der Ansicht von Parker und Stone kontraproduktiv sind und die bestehenden Ungerechtigkeiten nur noch weiter verstärken. „South Park“ folgt daher eher dem libertären Prinzip, das seinen Ursprung im politischen Liberalismus hat, wonach sich eine gerechte Gesellschaftsordnung nur durch einen freien Diskurs gleichberechtigter Teilnehmer bilden könne. Da sich aber Minderheiten oft nicht jene für den freien Diskurs nötige Öffentlichkeit schaffen können, da sie strukturell benachteiligt sind, versucht die Serie ihnen einen Raum zur Verfügung zu stellen, wodurch sich ihre mediale Präsenz und in Folge dessen auch ihre gesellschaftliche Positionierung verbessert.

8. Ausblick für die Kommunikationswissenschaft

Obwohl erwiesen ist, dass populäre Inhalte eine große Bedeutung bei der Bildung der öffentlichen Meinung haben, wird dieses Feld in der Forschung nur sehr beiläufig behandelt. Wie anders ist es zu erklären, dass es im deutschen Raum keine Untersuchungen zu meinem Thema gibt und international nur einige wenige Aufsätze und Bücher, die daran nur angrenzen? Dabei ist ein näherer Fokus auf populärwissenschaftliche Felder meiner Meinung nach in der Kommunikationswissenschaft unbedingt von Nöten, da eine global ausgestrahlte Serie, die aktuelle Themen präsentiert und einem Großteil der jungen Bevölkerung bekannt ist, klarerweise eine größere Relevanz in der Meinungsbildung der Gesellschaft hat, als beispielsweise ein wissenschaftlicher Aufsatz in einer Fachzeitschrift.

Darüber hinaus bietet sich mein Thema noch für weitergehende Untersuchungen an: ich habe feministische und Gender-Gesichtspunkte ausgeklammert, da sie ein eigener Untersuchungsansatz sind und ich ihnen in meiner Arbeit wohl nicht die nötige Aufmerksamkeit hätte zukommen lassen können. Auch eine weiterführende empirische Untersuchung wäre möglich, wurde von mir in dieser Arbeit aber unterlassen, da sie sonst den Rahmen gesprengt hätte. Studien, die sich noch genauer mit dem postmodernen Charakter der Serie auseinandersetzen, bieten sich ebenfalls an - Stichwort Hypertexte/Hyperrealität.

Warum man sich gerade mit „South Park“ beschäftigen sollte, lässt sich leicht begründen, einerseits ist es die Aktualität, mit der gesellschaftliche Themen und Ereignisse in der Serie verarbeitet werden: nur wenige Wochen nachdem ein gesellschaftlich relevantes Ereignis geschehen ist, erscheint dazu oft eine gesamte Episode inklusive Rahmenhandlung. Andererseits gelingt es der Serie in einem medialen Umfeld, das zum Teil unbequeme Fragen unterdrückt

oder latent minderheitenfeindlich ist, diese zu artikulieren und hiermit gewissermaßen ein alternatives Forum zu schaffen, was in einer (Meinungs-)Demokratie auch wichtig ist.

Literaturverzeichnis

Adams, Michael: Teaching “Bad” American English: Profanity and Other “Bad” Words in the Liberal Arts Setting. *Journal of English Linguistics*. 2002/30, 353-365.

Anderson, Brian C.: *South Park Conservatives. The Revolt against Liberal Media Bias*. Washington DC 2005.

Ang, Ien: *Living Room Wars: Rethinking media audiences for a postmodern world*. London/New York 1996.

Arp, Robert (Hrsg.): *South Park and Philosophy. You Know, I Learned Something Today*. Malden 2007.

Bauer, Thomas A.: *Medienpädagogik: Einführung und Grundlegung*. Wien/Graz 1980.

Beemyn, Brett/ Eliason, Mickey (Hrsg.): *Queer Studies. A Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender Anthology*. New York/London 1996.

Benshoff, Harry M./Griffin, Sean: *America on Film. Representing Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden 2004.

Bogle, Donald: *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York 1989.

Burkart, Roland: *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder: Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. Wien/Köln/Weimar 2002.

Callahan, Christopher: *Lagging Behind. American Journalism Review* August/September 2004.

Charlton, Michael/Schneider Silvia (Hrsg.): *Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien*. Opladen 1997.

Cottle, Simon (Hrsg.): *Ethnic Minorities and the Media. Changing Cultural Boundaries.* Buckingham/Philadelphia 2000.

Curran, James/Gurevitch, Michael/Woollacott, Janet (Hrsg.): *Mass Communication and Society.* London 1979.

Dennis, Jeffery P.: *Queertoons. The dynamics of same-sex desire in the animated cartoon.* *Soundscapes – Journal on media culture* 6/2003.

Diawara, Manthia (Hrsg.): *Black American Cinema.* New York/London 1993.

Dittrich, Eckhard J./Radtke, Frank-Olaf (Hrsg.): *Ethnizität. Wissenschaft und Minderheiten.* Opladen 1990.

Engelmann, Jan (Hrsg.): *Foucault, Michel: Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader. Diskurs und Medien.* Stuttgart 1999.

Erdl, Marc Fabian: *Die Legende von der Politischen Korrektheit. Zur Erfolgsgeschichte eines importierten Mythos.* Bielefeld 2004.

Fiske, John: *Media Matters. Everyday Culture and Political Change.* Minnesota 1994.

Fiske, John: *Understanding Popular Culture.* London/New York 1994.

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften.* Frankfurt am Main 1974.

Gardiner, Judith Kegan: *South Park, Blue Men, Anality, and Market Masculinity.* *Men and Masculinities* 2002/2, 251-271.

Giesen, Rolf: *Lexikon des Trick- und Animationsfilms.* Berlin 2003.

Grossberg, Lawrence: *What's Going on? Cultural Studies und Popularkultur.* London/Wien 2000.

Habermas, Jürgen: Die Einbeziehung des Anderen. Studien zur politischen Theorie. Frankfurt am Main 1997.

Habermas, Jürgen: Strukturwandel (in) der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main 1990.

Hall, Stuart/Hobson, Dorothy/Lowe, Andrew/Willis, Paul (Hrsg.): Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-79. London 1980.

Hall, Stuart (Hrsg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London 1997.

Hepp, Andreas: Cultural Studies und Medienanalyse. Wiesbaden 1999.

Hoggart, Richard: The Uses of Literacy. London 1957.

Jordan, Glenn/Weedon, Chris: Cultural Politics. Class, Gender, Race and the Postmodern World. Cambridge 1995.

Kaufmann, Matthias (Hrsg.): Integration oder Toleranz? Minderheiten als philosophisches Problem. Freiburg/München Jahr 2001.

Kögler, Hans-Herbert: Michel Foucault. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart 2004.

Kymlicka, Will/Opalski Magda (Hrsg.): Can Liberal Pluralism be Exported? Western Political Theory and Ethnic Relations in Eastern Europe. Oxford 2001.

Larsen, David: South Park's Solar Anus, or, Rebelais Returns: Cultures of Consumption and the Contemporary Aesthetic of Obscenity. Theory, Culture & Society 2001/18, 65-82.

Morley, David: Television, Audiences and Cultural Studies. London/New York 1992.

Morley, David: The Nationwide Audience. London 1980.

Ottersbach, Markus: Gesellschaftliche Konstruktion von Minderheiten.

Bevölkerungswissenschaftlicher Diskurs und politische Instrumentalisierung. Opladen 1997.

Rawls, John: Die Idee des politischen Liberalismus. Frankfurt am Main 1997.

Rawls, John: Politischer Liberalismus. Frankfurt am Main 1998.

Ruoff, Michael: Foucault-Lexikon. Entwicklung-Kernbegriffe-Zusammenhänge. Paderborn 2007.

Seiter, Ellen/Borchers, Hans/Kreutzner Gabriele/Warth Eva-Maria (Hrsg.): Remote Control. Television, Audiences & Cultural Power. New York/London 1994.

Slade, Christina: The Real Thing. Doing Philosophy with Media. New York 2002.

Stabile, Carol A./Harrison, Mark (Hrsg.): Prime Time Animation: Television animation in American culture. London/New York 2003.

Stam, Robert: Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film. Baltimore/London 1989.

Stumpf, Michaela: Zum interkulturellen Behinderungsbegriff und der Lebenssituation behinderter Menschen zwischen Tradition und Moderne. Diplomarbeit Wien 2000.

Weinstock, Jeffrey Andrew (Hrsg.): Taking South Park seriously. Albany 2008.

Wierlemann, Sabine: Political Correctness in den USA und in Deutschland. Berlin 2002.

Zucker, Roland: Die Simpsons als postmoderne Aufklärung. Wien 2005.

Online-Quellen

o.A.: Samuel Lucas, 1840-1916.

http://beinecke.library.yale.edu/LetItResound/art_min_lucas_s.html

o.A.: Trey Parker and Matt Stone talk Team America: World Police

<http://www.movieweb.com/news/NEc4pjfcrGTdfd>

o.A.: The 100 Best TV Show of All-Time.

<http://www.time.com/time/specials/2007/completelist/0,,1651341,00.html>

o.A.: South Park Awards. <http://animatedtv.about.com/library/weekly/aa092102b.htm>

Baldwin, Chris: Bid to ban "extremist" U.S. cartoon.

<http://www.reuters.com/article/newsOne/idUSL869731820080908?sp=true>

Grigoriadis, Vanessa: Still Sick, Still Wrong.

http://www.rollingstone.com/news/coverstory/south_park_still_sick_still_wrong/page/3

Susman, Gary: Under the surface. Is SpongeBob gay?

<http://www.ew.com/ew/article/0,,363124,00.html>

Wallace-Wells, Benjamin: Is America too Racist for Barack? Too Sexist for Hillary?

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/11/10/AR2006111001387.html>

Weiner, Allison Hope: Mel Gibson Seeks Forgiveness From Jews

http://www.nytimes.com/2006/08/02/arts/02gibs.html?_r=1&oref=slogin

Audiovisuelle Quellen

South Park. 4th Grade: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 59, 2000.

South Park. All About the Mormons?: Parker, Trey/McCulloch, Kyle. Episode 108, 2003.

South Park. Big Gay Al's Big Gay Boat Ride: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 4, 1997.

South Park. Cancelled: Parker, Trey/Stone, Matt: Episode 97, 2003.

South Park. Cartman Gets an Anal Probe: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 1, 1997.

South Park. Cartman Joins NAMBLA: Parker, Trey. Episode 53, 2000.

South Park. Cartman Sucks: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 155, 2007.

South Park. Cartman's Silly Hate Crime: Parker, Trey. Episode 50, 2000.

South Park. Chef Goes Nanners: Parker, Trey. Episode 55, 2000.

South Park. Cherokee Hair Tampons: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 54, 2000.

South Park. Christian Rock Hard: Parker, Trey. Episode 105, 2003.

South Park. Cripple Fight: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 67, 2001.

South Park. Do Handicapped Go to Hell? Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 57, 2000.

South Park. Follow That Egg!: Parker, Trey. Episode 135, 2005.

South Park. Freak Strike: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 82, 2002.

South Park. Free Hat: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 88, 2002.

South Park. Ginger Kids: Stone, Matt. Episode 136, 2005.

South Park. Goobacks: Parker, Trey. Episode 118, 2004.

South Park. Here Comes the Neighborhood: Parker, Trey. Episode 77, 2001.

South Park. It Hits the Fan: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 66, 2001.

South Park. Mecha-Streisand: Parker, Trey/Stone, Matt/Stark, Phillip. Episode 12, 1998.

South Park. Mr. Hankey, the Christmas Poo: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 9, 1997.

South Park. Mr. Hankey's Christmas Classics: Parker, Trey/Stone, Matt/Shaiman Marc.
Episode 46, 1999.

South Park. Pinkeye: Parker, Trey/Stone, Matt/Stark, Phillip. Episode 7, 1997.

South Park. Quest for Ratings: Parker, Trey. Episode 122, 2004.

South Park. Red Hot Catholic Love: Parker, Trey/Stone, Matt/Phillips, Glasgow. Episode 87,
2002.

South Park. Red Hot Catholic Love: Parker, Trey/Stone, Matt/Phillips, Glasgow. Episode 87,
2002.

South Park. Red Man's Greed: Parker, Trey. Episode 103, 2003.

South Park. South Park Is Gay!: Parker, Trey. Episode 104, 2003.

South Park. Starvin' Marvin: Parker, Trey/Stone, Matt/Brady, Pam. Episode 8, 1997.

South Park. Super Best Friends: Parker, Trey. Episode 68, 2001.

South Park. The Death Camp of Tolerance: Parker, Trey. Episode 93, 2002.

South Park. The Death Camp of Tolerance: Parker, Trey. Episode 93, 2002.

South Park. The Passion of the Jew: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 114, 2004.

South Park. The Snuke: Parker, Trey. Episode 157, 2007.

South Park. Timmy 2000: Parker, Trey. Episode 51, 2000.

South Park. Trapper Keeper: Parker, Trey. Episode 60, 2000.

South Park. Two Days Before the Day After Tomorrow: Parker, Trey/Hotz,
Kenny/McCulloch, Kyle. Episode 133, 2005.

South Park. Two Naked Guys in a Hot Tub: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 39, 1999.

South Park. Volcano: Parker, Trey/Stone, Matt. Episode 2, 1997.

South Park. Wing: Parker, Trey. Episode 128, 2005.

South Park. With Apologies to Jesse Jackson: Parker, Trey. Episode 154, 2007.

The Cosby Show. Denise's Friend: Markus, John. Episode 35, 1985.

The Simpsons. Little Big Mom: Omine, Carolyn. Episode 236, 2000.

Anhang

Abstract

„South Park“ ist eine animierte Fernsehserie, die von Trey Parker und Matt Stone entwickelt wurde. Seit ihrer Erstaussstrahlung 1997 wird die Serie von heftigen Kontroversen begleitet, die sich meist auf die Gewaltdarstellungen und die vulgäre Sprache beziehen. Mit der Zeit erkannte die Forschung das Potential der Serie, die tagespolitische Ereignisse und gesellschaftliche Probleme innerhalb nur weniger Wochen in die jeweilige Episode einbaut. Einen besonders großen Teil nimmt dabei der gesellschaftliche Umgang mit Minderheiten ein, weswegen ich mich mit deren Repräsentation in der Serie beschäftigt habe. Meine Fragestellung war zunächst, auf welche Weise Minderheiten abgebildet werden und in welcher Tradition diese Darstellungsweise steht. Ferner stellte sich die Frage, was eine Serie wie „South Park“ zur gesellschaftlichen Besserstellung von Minderheiten beitragen kann. Bei der genaueren Analyse sämtlicher Episoden von „South Park“ wurden die zahlreichen Traditionen erkennbar, auf die sich die Serie beruft: zum einen ist klar zu ersehen, dass Parker und Stone über eine genaue Kenntnis der filmischen Darstellungstradition von Afroamerikanern verfügen und dies an Hand verschiedener Figuren und Handlungen zum Ausdruck bringen. In der Frage nach einer gerechten Verteilung der Öffentlichkeit stößt man unumgänglich auf die Liberale Theorie, wobei sich gezeigt hat, dass die libertäre Haltung, die auf der Liberalen Theorie fußt, die durchgängigste ideologische Haltung ist, die der Serie zu Grunde liegt. So spricht sich „South Park“ gegen Minderheitenquoten und übertriebene politische Korrektheit aus, da eine gerechtere Gesellschaftsordnung nur durch einen freien Diskurs gleichberechtigter Teilnehmer möglich sei. Eine Verwandtschaft zu Rebelais‘ Konzept des Karnevals ist kaum übersehbar, sowohl was die optische, als auch was die inhaltliche Ebene betrifft. Dies ist ebenfalls kein Zufall, neben den postmodernen Implikationen zeigt die Karnevaleske eine Umkehrung der Machtverhältnisse, in der Minderheiten sich nicht mehr in einer benachteiligten Situation finden. In der Cultural Studies Forschung ist man sich großteils über die positiven Auswirkungen von Populärkultur mit einem gesellschaftskritischen Inhalt einig, weshalb „South Park“ eine wichtige Rolle innerhalb der Unterhaltungsindustrie einnimmt und zur gesellschaftlichen Besserstellung von Minderheiten beitragen kann.

Lebenslauf

Nino Celic

Persönliche

Angaben: Staatsangehörigkeit: Österreich
Geburtsdatum: 25. 7. 1981
Geburtsort: Leoben

Ausbildung: 1987 – 1991 VS Dr. Jonas Kapfenberg
1991 – 1999 BG Kapfenberg
18. 6. 1999 Matura

Oktober 1999: Beginn des Studiums der Rechtswissenschaften in
Graz

März 2001: Studienwechsel auf
Publizistik/Kommunikationswissenschaft und Geschichte in Wien

Januar 2009: Abgabe der Diplomarbeit

Sprachkenntnisse: Kroatisch, Englisch und Italienisch

Studienbegleitende 2001-2002: Markt- und Meinungsforschungsinstitut Integral

Tätigkeiten: 2002-2003: Marktforschung Österreichisches Gallup Institut
ab 2006: Mitarbeit bei der Live-Berichterstattung auf
www.bundesliga.at