

**„WER
HAT
ANGST
VORM
SCHWAR-
ZEN
MANN?“**

Kritische Dekonstruktion Schwarzer Repräsentation
in *Die drei ???*

Hannah Pfeiffer

Hannah Pfeiffer

„Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“ –

Kritische Dekonstruktion Schwarzer Repräsentation in *Die drei ???*



Dieses Buch wird unter den Bedingungen einer Creative Commons License veröffentlicht: Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Germany License (abrufbar unter www.creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode). Nach dieser Lizenz dürfen Sie die Texte für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen unter der Bedingung, dass die Namen der Autoren und der Buchtitel inkl. Verlag genannt werden, der Inhalt nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert wird und Sie ihn unter vollständigem Abdruck dieses Lizenzhinweises weitergeben. Alle anderen Nutzungsformen, die nicht durch diese Creative Commons Lizenz oder das Urheberrecht gestattet sind, bleiben vorbehalten „Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“ – Kritische Dekonstruktion Schwarzer Repräsentation in *Die drei ???* von Hannah Pfeiffer ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

© im Kontext 2022, www.im-kontext.media

Umschlaggestaltung: Hannah Pfeiffer

online-Publikation

Dies ist eine überarbeitete Version der Masterarbeit, die ich 2020 an der Universität Hamburg im Fach Medienwissenschaft einreichte. Betreut wurde die Arbeit von Prof. Dr. Judith Ellenbürger und PD Dr. Heinz Hiebler, bei denen ich mich herzlich für ihre Unterstützung bedanken möchte.

Hannah Pfeiffer

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	5
2	<i>Othering</i>	8
2.1	Rassifizierung des ‚Anderen‘	11
2.2	Westliche Konstruktion des Schwarzen durch Dualismus in Abgrenzung zum Weißen.....	14
2.2.1	Abkehr von der ‚Farbenblindheit‘ im <i>Racial Turn</i>	15
2.2.2	Privilegierung der*s Weißen	17
2.2.3	Die Abwertung der*s Schwarzen ‚Anderen‘	21
2.2.4	Vertiefung rassifizierter Gegensätze durch sprachliche Konnotation der Farbsymbolik.....	26
3	Repräsentation der ‚Anderen‘	29
3.1	Mediale Darstellung	32
3.2	Repräsentation der*s Schwarzen.....	33
4	Medialität des Hörspiels	36
4.1	Das Hörspiel als Zeichensystem	36
4.2	Das Hörspiel als eigenständige Kunstgattung.....	39
4.3	Konstruktion imaginärer Bilder durch die Abwesenheit des Visuellen	39
5	Repräsentationskritische Diskursanalyse	40
5.1	Semiotische Hörspielanalyse mit narrotologischem Fokus	40
5.2	<i>Die drei ???</i> : Sie übernehmen jeden Fall.....	43
5.3	Inhaltsangaben des Materialkorpus.....	46
5.4	Schwarze Repräsentation in <i>Die drei ???</i>	51
5.4.1	Schwarze Benennung zur Konstruktion der Mehrheit als weiß.....	52
5.4.2	Schwarz als überraschendes Element	58
5.4.3	Fremdheit als Mittel der Differenzierung.....	60

5.4.4	Schwarz als unheimliche Bedrohung.....	64
5.4.5	Konstruktion der Angst vor dem Schwarzen Mann	69
5.4.6	Ignoranz der Diskriminierung durch ‚Farbenblindheit‘	81
5.4.7	Fremddarstellung durch <i>Black Voicing</i>	85
6	Konklusion	87
	Abbildungsverzeichnis.....	93
	Medienverzeichnis	94
	Literaturverzeichnis.....	96

1 Einleitung

Als ich vier war, fragte ich meine Mutter, wann ich weiß werden würde, weil alle guten Menschen im Fernsehen weiß waren, und alle bösen dunkelhäutig. Ich betrachtete mich als guten Menschen, deswegen dachte ich, dass ich irgendwann weiß werden würde. Meine Mutter erinnert sich immer noch an den enttäuschten Ausdruck auf meinem Gesicht, als sie mir die schlechte Nachricht mitteilte. (Eddo-Lodge 2019: 96)

Die Einreichung der Anmeldung der vorliegenden Arbeit erfolgte in der letzten Maiwoche 2020, als George Floyd, einem Schwarzen US-Amerikaner, in Minneapolis von einem weißen Polizisten mit seinem Knie acht Minuten und 46 Sekunden auf den Hals gedrückt wurde, bis dieser bewusstlos wurde und schließlich durch Ersticken ums Leben kam (vgl. Hill et al. 2020). Seitdem finden weltweit zahlreiche Proteste unter dem Titel des wiederholten Hilferufs des wehrlosen Floyds „I can't breathe“ und der Bewegung „Black Lives Matter“ statt, die gegen rassifizierte Polizeigewalt und Politik sowie alltägliche Diskriminierung demonstriert (vgl. Yeung et al. 2020). Das Sichtbarmachen des tödlichen Rassismus gegen Schwarze bestätigt auf traurigste Weise die Relevanz und Aktualität des Themas und damit der vorliegenden Arbeit.

Rassismus tritt als strukturelles Problem nicht nur bei der US-amerikanischen Polizei auf, Stereotype von Schwarzen als Täter*innen werden weltweit in allen gesellschaftlichen Bereichen reproduziert. Durch ihre dominante Diskursposition (vgl. Hall 1997: 120.), (re-)produzieren auch Medien Stereotype und tragen damit zur Aufrechterhaltung der sozialen Ordnung bei (vgl. ebd. 257 f.). So entstand diese Arbeit eigentlich durch ein privates Vergnügen, durch das Anhören der neusten Spezialfolge *Die drei ???* (1979-): „Der schwarze Tag“ (2018), die aus sechs Kurzgeschichten besteht. Darunter fiel mir die Geschichte *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* bereits durch den Titel negativ auf. Als dann klar wurde, dass tatsächlich ein Schwarzer Mann mit Anspielung auf ein rassifiziertes Kinderspiel zum furchterregenden Täter stilisiert wurde, war ich ehrlicherweise (vielleicht auch aus einer weißen Naivität heraus) ein wenig schockiert. Wie heutzutage üblich, begann ich sofort im Internet nach Rezensionen zu recherchieren und stellte erstaunt fest, dass ich die Einzige war, die sich (zumindest öffentlich) kritisch mit der Folge auseinandersetzte. Hatte ich vielleicht einfach überreagiert und die Folge meines Lieblingshörspiels seit Kindertagen war doch nicht so schlimm? Zwei Jahre sollte

es dauern, bis ich wieder an die Geschichte dachte, doch dieses Mal reichte es mir nicht, mir nur oberflächliche Gedanken dazu zu machen. Nostalgische Kindheitserinnerungen an zahlreiche Kassettenabende mussten beiseitegeschoben und die Serie genauer untersucht werden.

Denn die realen rassifizierten Übergriffe zeigen, wie wichtig eine antirassistische Positionierung von Weißen ist. Dies muss auch wissenschaftlich vertreten werden. Deshalb ist es obligatorisch, die antirassistische Grundhaltung dieses Textes und mir als Autorin, zu thematisieren. Zum einen muss auf die Unmöglichkeit der Objektivität wissenschaftlicher Texte eingegangen werden, dessen Sprache und Themenauswahl stets durch die eigenen Perspektive entstehen (vgl. Popal 2011b: 463). Und zum anderen muss die eigene Position als Weiße thematisiert werden, um gegen den Mythos des Schwarzen Wissens als subjektiv und des weißen Wissens als objektiv zu argumentieren (vgl. ebd.: 464; vgl. Kilomba 2017). Dabei könne bereits Objektivität an sich als Konzept des Imperialismus gesehen werden, der weiße Herrschaft aufrecht erhalte (vgl. ebd.). De facto gebe es keine Neutralität – eine Trennung von Objekt und Subjekt sei unmöglich (vgl. ebd.). Wenn die Existenz von strukturellem Rassismus von Weißen verleugnet werde, liege dies an ihrer privilegierten und dominierenden Position innerhalb des rassifizierenden (mehr zum Begriff ‚rassifizieren‘ in Kapitel 2.1) Systems (vgl. Arndt/Piesche 2011: 192). Folglich ist es mir nicht möglich, meine Position als weiße Person zu verlassen, die meine Perspektive auf wissenschaftliche Arbeiten (mit-)prägt.

Als weiße Person ist es mir außerdem bewusst, dass es sich um ein Privileg handelt, mich freiwillig und untraumatisiert mit Rassismus beschäftigen zu können, wohingegen Black Indigenes People of Colour (BIPoC) durch alltägliche Rassismus- und Diskriminierungserfahrungen permanent damit konfrontiert werden (vgl. Dietrich 2007: 47). Zudem ist es nicht ausgeschlossen, dass trotz einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema, rassifizierte Stereotype von mir hergestellt und/oder übersehen werden könnten. Gerade das Weißsein kann meinen Blick auf das Erkennen rassifizierter Praktiken trügen. Dennoch soll die privilegierte Position dazu genutzt werden, weiße mediale Praktiken durch Dekonstruktion eines Produktes zu hinterfragen, ohne jedoch den, von Rassismus betroffenen BIPoC den Raum zur Mitteilung ihrer Erfahrungen zu

nehmen. Deshalb ist es essentiell, dass sich die theoretischen Grundlagen zu Stereotypen auf die Perspektiven von BIPOC berufen und ihre Selbstbezeichnungen gewählt werden.

Das Ziel dieser Arbeit muss deshalb die Identifikation und Beschreibung bestehender Rassismen¹ und Stereotype sein. Dies soll nicht zu deren Weiterführung dienen, sondern diese dekonstruieren, damit Kritik überhaupt erst möglich werden kann. Obwohl Schwarzsein erstmals ungewollt politisiert wurde (vgl. Eddo-Lodge 2017: 93), kann es nicht ignoriert oder durch scheinbare ‚Farbenblindheit‘ (genauer in Kapitel 2.2.1) unsichtbar gemacht werden, denn

Hautfarbe nicht zu sehen ist keine Hilfe bei der Dekonstruktion rassistischer Strukturen oder der materiellen Verbesserung der Bedingungen, denen People of Colour täglich ausgesetzt sind. Um ungerechte, rassistische Strukturen aufzulösen, müssen wir Hautfarbe sehen. Wir müssen sehen, wer von seiner Hautfarbe profitiert, wer von hautfarbenspezifischen negativen Stereotypen unverhältnismäßig stark betroffen ist, und wem aufgrund der Hautfarbe, der Klasse oder des Geschlechts Macht und Privilegien – verdienstermaßen oder nicht – zugestanden werden. Hautfarbe zu sehen ist eine Voraussetzung, um das System zu verändern. (ebd.: 95)

Die politische Selbstbezeichnung ‚Schwarz‘ ist aus einer Widerstandssituation heraus entstanden und deren Verwendung ist auch deshalb wichtig, weil sie die Definitionsmacht der Bezeichnung nicht den dominierend herrschenden Weißen überlässt, sondern den Personen, die von ihr bezeichnet werden (vgl. Sow 2018: 25). Gegenüber Begriffen wie ‚afrodeutsch‘ oder ‚afroamerikanisch‘ besteht außerdem der Vorteil, dass es Schwarzsein als globale Erfahrungen erfasst, die sich nicht auf eine bestimmte Nation bezieht. Da es sich folglich um Identität und politische Realität handelt, wird ‚Schwarz‘, angelehnt an Selbstbezeichnungen, beispielsweise von Aktivistin und Autorin Noah Sow, im Folgenden stets groß geschrieben (vgl. Sow 2018: 25). Da es sich bei ‚weiß‘ dagegen nicht um eine politische Selbstbezeichnung handelt, wird diese klein geschrieben (vgl. ebd.)

Um anhand einer kritischen Diskursanalyse Schwarze Repräsentation in der Hörspielserie *Die drei ???* dekonstruieren zu können und zu verstehen, ob bestehende Stereotype

¹ „Rassismen sind maßgeblich getragen von Fremdheitskonstruktionen, die mithilfe der Biologisierung konstruierter religiöser, kultureller und sozialer Differenzen entsprechende Markierung vornehmen, über Prozesse des *Othering* unterschiedliche Kollektive von rassifizierten >Anderen< hervorbringen und diese hierarchisieren“ (Rommelspacher 2011: 46)

reproduziert werden, muss im ersten Schritt der gesellschaftliche Diskurs um Schwarze Identität aufgezeigt werden. Das Konzept des *Othering* befasst sich seit jeher mit der Konstruktion von politischen und sozialen Gruppen, weshalb von ihm ausgehend zunächst die Rassifizierung des ‚Anderen‘ beschrieben wird. Wie sich zeigen wird, lässt sich daraus ein Dualismus von Schwarz durch die Vorstellung von weiß definieren, deren Merkmale ebenfalls genauer aufgezeigt werden. Dabei wird anhand einer postkolonialen Perspektive auf historische Entwicklungen erörtert, wie es zu dieser Dualität kam, die heute noch wirkmächtig ist. Da die sozialen Gruppen Schwarze und Weiße mittels einer anthropozentrischen Farbmotaphorik mitkonstruiert werden, soll auch die Farbsymbolik von Schwarz und Weiß untersucht werden. Da diese Bedeutung medial durch Repräsentation hergestellt wird, wird anschließend die mediale Repräsentation des ‚Anderen‘ und nachfolgend des Schwarzseins, wiedergegeben. In der abschließenden theoretischen Darlegung wird die Medialität des Hörspiels vorgestellt, um die spezifische Repräsentation in *Die drei ???* analysieren zu können. Dies soll auch als Grundlage zur Beantwortung der Teilfrage dienen, wie Schwarze als homogene soziale Gruppe dargestellt werden, die in den meisten Fällen über eine Identifikation von visuellen Merkmalen (vorrangig der Hautfarbe) stattfindet. Die dargestellten Erkenntnisse sollen schließlich dazu dienen, Schwarze Repräsentation durch eine dekonstruktive Analyse ausgewählter Folgen in *Die drei ???* erklären zu können.

2 *Othering*

Aus der postkolonialen Theorie entstanden, ist das Konzept des *Othering* vor allem durch die Werke von Edward Said (1978), Gayatri Chakravorty Spivak (1985) und Stuart Hall (2004) bekannt geworden (vgl. Cheema 2017: 23). Der Kulturwissenschaftler und Soziologe Stuart Hall untersucht anhand von massenmedial verbreiteten Bildern, die Repräsentation der Faszination von ‚Andersheit‘ und ‚Differenz‘ (vgl. 2004: 108). Menschen, die sich auf eine Art scheinbar signifikant von der Mehrheit unterscheiden, werden binär als ‚sie‘ dem ‚wir‘ gegenüber abgegrenzt und repräsentiert (vgl. ebd.: 111 f.). Demnach werden diejenigen, die sich von der herrschenden ‚wir‘-Gruppe unterscheiden, als ‚sie‘-Gruppe zusammengefasst und zu den ‚Anderen‘ stilisiert.

Den Objekten, die dieser Gruppe zugehörig gemacht werden, werden bestimmte (tatsächliche oder vermeintliche) Eigenschaften zugeschrieben, die sich von der vorrangig positiv besetzten Selbstdefinition der ‚Eigengruppe‘ unterscheiden. So werden Gruppenmerkmale hergestellt, die als das Wesen der ‚Fremdgruppe‘ fungieren (vgl. Attia 2014: 9). Diese Differenzen seien insofern nicht relevant, als dass sich die Gruppen tatsächlich voneinander unterscheiden (vgl. ebd.: 10). Stattdessen werden die Differenzen aus den Vorstellungen der ‚wir‘-Gruppe heraus entwickelt, denn diese legt fest, wie sie selbst nicht sein soll (vgl. ebd.). Laut Hall verkörpert die ausgeschlossene Gruppe „das Gegenteil der Tugenden, die die Identitätsgemeinschaft auszeichnet“ (1989: 919). Ähnlich dazu führt Edward Said aus, dass das positive Selbstbild des ‚Westens‘ ebenso erst durch die Konstruktion des ‚Orients‘ als Gegenbild entstanden ist (vgl. 1987: 3). Lajos Brons beschreibt die gleichzeitige Konstruktion dieses Dualismus durch die Identifikation mit erstrebenswerten Charakteristiken als ungleich: „Othering is the simultaneous construction of the self or in-group and the other or out-group in mutual and unequal opposition through identification of some desirable characteristic“ (Brons 2015: 70). Die negativen Eigenschaften werden folglich von der ‚wir‘-Gruppe als Abgrenzung auf die ‚sie‘-Gruppe projiziert und naturalisiert.

Zusätzlich werden die konstruierten Mitglieder einer Gruppe „als prinzipiell gleich angesehen und homogenisiert“ (Attia 2014:10.). Stuart Hall beschreibt diese Reduktion von „Menschen auf einige wenige, einfache Wesenseigenschaften, die als durch die Natur festgeschrieben dargestellt werden“ als Stereotypisierung und essentiell für die Darstellung von Differenz (vgl. 2004: 143). Die Schriftstellerin und Aktivistin Toni Morrison sieht darin eine „Verweigerung der Individualität, die Fülle der Persönlichkeit, auf der wir für uns selbst bestehen“ (2018: 48). Personen der ‚sie‘-Gruppe bzw. die ‚Anderen‘ werden, im Gegenteil zu der ‚wir‘-Gruppe, somit auf bestimmte Eigenschaften reduziert, wobei diese übertrieben, vereinfacht und fest geschrieben werden, sodass die Personen von dem, was für die ‚wir‘-Gruppe als ‚normal‘ betrachtet wird, ausgeschlossen werden (vgl. Hall 2004: 144)².

² Trotz des abgrenzenden Dualismus werde über das ‚Anderere‘ sexuell fantasiert und fetischisiert, da dies gleichzeitig die Darstellung (bei den ‚Anderen‘) und Nichtdarstellung (in der ‚wir‘-Gruppe) des tabuisierten Sexuellen ermögliche (vgl. Hall 2004: 156 f.). Dadurch werde ein unregulierter Voyeurismus legitimiert, da das ‚Anderere‘ lediglich als Objekt betrachtet werde und dadurch keine Subjekte sexualisiert werden (vgl.

Differenz entstehe aus einer linguistischen Perspektive, weil ohne sie keine Bedeutung existiere (vgl. ebd.: 117). Die Bedeutung eines Begriffs entstehe somit erst durch den Kontrast zum Gegenteil, womit die Bedeutung „von der Differenz zwischen Gegensätzen“ abhängt (Hall 2004: 117). Erst durch die Abgrenzung, beispielsweise von ‚schwarz‘ zu ‚weiß‘, wird deren jeweilige Bedeutung bestimmt. Diese binären Gegensätze werden meist in sich ausschließenden Extremen begriffen, obwohl sie sich tatsächlich auf einem Spektrum befinden (vgl. ebd.) und die Vorstellung von Weiß- bzw. Schwarzsein historisch kontextualisiert sei (vgl. Dietrich 2001: 42). Die Bedeutung der Begriffe entstehe zudem durch die Verbindung zu anderen Texten, also durch eine Akkumulation von Texten oder auch Intertextualität (vgl. Hall 2004: 115) und ist somit medial vermittelbar.

Dabei ist die Logik hinter dem Prozess des *Othering* die Legitimation von Verhältnissen und Machtstrukturen, die, in Regeln und Gesetzen institutionalisiert, „das Verhältnis von ‚uns‘ und ‚den Anderen‘ immer wieder neu festlegen. Dabei profitieren diejenigen, die dazugehören und unmarkiert bleiben (ob sie wollen oder nicht) davon“ (Attia 2014: 9.). Soziale und symbolische Ordnung sowie ungerechte Machtverteilung werde somit aufrechterhalten (vgl. Hall 2004: 144). So werde diese Differenz in rassifizierenden oder sexistischen Vorstellungen naturalisiert, wodurch sie sich verankern (vgl. ebd.: 130) und ihr konstruierter Charakter zugleich verborgen wird. Damit herrsche auch aktuell in Deutschland die „Vorstellung, dass es ‚die‘ zu integrierenden festgeschriebenen kulturell Anderen gibt, die in eine einheitliche Gesellschaft Bundesrepublik angepasst oder eingegliedert werden sollen“ (Velho 2: 115).

Die Betrachtung der Differenz ist nach Hall zunächst neutral, jedoch auch Auslöser von Feindschaft gegenüber dem ‚Anderen‘ (vgl. 2004: 122). Die Ideologie der Ungleichwertigkeit von Gruppen(-mitglieder*innen) werde auch als *Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit* (GMF) bezeichnet, zu deren Elementen u.a. Sexismus, Fremdenfeindlichkeit oder Rassismus gehören (vgl. Heitmeyer 2012: 17). Auch bei der GMF gehe es „offenkundig darum, eigene *soziale Privilegien* durch die Abwertung und Desintegration von als ‚nutzlos‘ etikettierten Menschen zu sichern oder auszubauen,

ebd.). Auch im Orientalismus werde die Frau zum erotischen Objekt marginalisiert und voyeuristisch fetischisiert (vgl. El-Najjar, Dina 2014: 69). Dadurch könne das ‚Andere‘ paradoxerweise gleichzeitig abgewertet, als auch überhöht betrachtet werden (vgl. Hall 2004: 157).

sowie um eine *kulturelle Abwehrhaltung*“ (Heitmeyer 2012: 35). So kann der Prozess des *Othering* als Grundlage für die Abwertung anderer Gruppen zum Zweck der eigenen Machterhaltung aufgefasst werden.

Othering wird folglich als „eine machtvolle Abgrenzungspraxis definiert, die in gesellschaftlichen Diskursen sowie durch Sprache und Handlungen, die ‚Anderen‘ in Differenz zu den ‚Eigenen‘ hervorbringt“ (Cheema 2017: 23). Dabei werden negative Eigenschaften von der definierenden Gruppe auf die konstruierten ‚Anderen‘ als vermeintlich biologische oder kulturelle Merkmale projiziert, wodurch diese ‚ihr‘-Gruppe, als ‚unnormale‘ zusammengefasst, von der ‚wir‘-Gruppe abgegrenzt wird. Diese Zuschreibung dient als Grundlage zur hierarchischen Abgrenzung, Abwertung sowie Ausbeutung der ‚Anderen‘.

Dabei sei das ‚Andere‘ historisch in unterschiedlichen Kontexten stets neu konstruiert worden, um damit bestimmte Funktionen der Machterhaltung zum Vorteil der ‚wir‘-Gruppe erfüllen zu können (vgl. Attia 2014: 10). Auch Rassismus entstehe „immer dann, wenn die Produktion von Bedeutung mit Machtstrategien verknüpft sind und diese dazu dienen, bestimmte Gruppen vom Zugang zu kulturellen und symbolischen Ressourcen auszuschließen“ (Hall 1989: 913). Im Folgenden wird auf diese spezifische Form des *Othering* eingegangen, welche in Anlehnung an Stuart Halls Formulierung „Racializing the ‚Other““ (1992: 239) als „Rassifizierung des ‚Anderen““ bezeichnet wird.

2.1 Rassifizierung des ‚Anderen‘

Othering kann als Voraussetzung für Rassismus gesehen werden, da diesem die Unterteilung von Menschen in (Menschen-)Gruppen bzw. ‚Rassen‘³ inhärent ist. Eine Einteilung von Menschen in ‚Rassen‘ sei im 17. Jahrhundert vorgenommen worden und von Beginn an mit der „Etablierung einer Hierarchie innerhalb der Menschheit“ verknüpft gewesen (El-Tayeb 2001: 11). Die Ablösung der Bestimmung des Wertes eines Menschen durch christliche Gläubigkeit mit der Kategorie des Wissens in der Aufklärung, habe diese

³ Um auf die Konstruktion des Begriffs ‚Rasse‘ hinzuweisen, wird dieser folgend stets in Anführungszeichen geschrieben. Dass es keine (Menschen-)Rassen gibt, bedeutet allerdings nicht, dass dies keine wichtige soziale Kategorie ist, die benötigt wird, um strukturelle Diskriminierung und Ungleichheit aufzudecken. Susan Arndt differenziert in Anlehnung an Shankar Ramans Theorie zur Denkbewegung des *Racial Turn* (vgl. 1995) diesen „als Benennung einer durch Rassismus hervorgebrachten sozialen Position innerhalb der symbolischen Ordnung von Rasse“ aus (Arndt 2011a: 332). Genaueres dazu in Kapitel 2.2.1.

neue Hierarchisierung hervorgerufen (vgl. ebd.). Die Konstruktion von ‚Rassen‘ erfüllte schließlich den neuen Dualismus zur Aufteilung in aufgeklärte gegenüber naturbehaftete Menschen (vgl. ebd.: 12). Dies bot im Kolonialismus eine Rechtfertigungsfunktion europäischer Staaten zur Ausbeutung von Menschen, die biologisch als ‚unzivilisiert‘ konstruiert wurden (vgl. ebd.). Die Ausbeutung durch den kolonialen Rassismus im Dualismus des konstruierten ‚Anderen‘ wurde besonders in der „Versklavung und Kolonisierung von Afrikanerinnen und Afrikanern, Latinos und Latinas, Aborigines und *first nations peoples*“ legitimiert (Attia 2014: 9). Die Konstruktion von ‚Rassen‘ diene demnach stets der „Rechtfertigung von Unterwerfung“ (Pelinka 2008: VII).

Bei der biologischen Einteilbarkeit von Menschen in ‚Rassen‘ handle es sich allerdings lediglich um einen Mythos (vgl. Carr 2017: 876 f.), der teilweise beständig anhalte (vgl. El-Tayeb 2001: 206 f.). Es könne zudem über eine biologistische Einordnung in ‚Rassen‘ hinaus auch eine kulturelle, ethnische oder religiöse Abgrenzungen als Teil rassifizierter Argumentationen entstehen (vgl. Attia 2014:10). Es handle sich in all diesen Fällen immer um eine Erfindung von Menschengruppen (Sow 2018: 78). Das Wahrnehmen von ‚Rasse‘ werde gegenteilig der vorherrschenden Vorstellung durch „die symbolische Ordnung von rassialisierter Differenz“ (Arndt 2007: 12) selbst hergestellt – und nicht etwa andersherum, sodass erst das Wahrnehmen von ‚Rasse‘ Rassismus herstelle.

Anstelle der biologischen Einteilung von Menschengruppen sei ‚Rasse‘ demnach als Summe von Erfahrungen und historischen Realitäten in einem rassifizierten System bedeutend: „Rather, race matters because of the lived experiences and historical realities that have placed racial identity at the fore of how countries and peoples have been organized in relation to race and racial superiority“ (Carr 2017: 872). Rassismus existiert nicht, weil es ‚Rassen‘ gibt, stattdessen sei die Vorstellung von ‚Rassen‘ als Folge des Rassismus anzusehen, die dazu dient, Machtstrukturen zu legitimieren:

Rassen existieren nicht als objektive biologische Phänomene. Rassen existieren als subjektive Bilder in den Köpfen von Menschen. Rassen gibt es, weil es Rassismus gibt – Rassismus als Folge einer bestimmten Wahrnehmung von eigener und fremder Identität. Rassen sind ein Konstrukt, um aus einer sozialen und kulturellen Differenz eine natürliche, quasi unveränderliche zu machen. Rassen werden ‚gemacht‘, weil so ein quasi erklärender, rechtfertigender, pseudo-objektiver Bezug zu Machtverhältnissen hergestellt wird. (Pelinka 2008: VIII)

So verweist auch Noah Sow darauf, dass nicht nur die Abwertung einer erfundenen Menschengruppe durch scheinbar genetische Unterschiede rassistisch ist, sondern bereits die Konstruktion dieser Gruppen selbst: „Rassismus ist demnach schlicht auch schon die Theorie, dass es verschiedene Menschen-„Rassen“ gebe, deren Individuen über gemeinsame prädisponierte Veranlagungen verfügen“ (2018: 84). Um auf die Konstruktion von „Rassen“ hinzuweisen und dennoch den Prozess der Zuschreibung einer vermeintlichen Andersartigkeit durch diese zu berücksichtigen, wird dieser Vorgang auch ‚Rassifizieren‘, ‚Rassieren‘ (vgl. ebd.: 90) oder auch ‚Rassialisieren‘ genannt (vgl. Arndt 2007: 12). Demnach werde Rassismus als eine Kombination von rassifizierenden Vorurteilen und struktureller Macht definiert (vgl. ebd.: 85). Dabei sei strukturelle Macht denjenigen gegeben, die „im globalen Kontext systematisch begünstigt werden“ (ebd.: 87). Die Machterhaltung und Privilegierung der einen Gruppe über die ‚Anderen‘ zeige sich in wirtschaftlichen, politischen, sozialen sowie kulturellen Beziehungen (vgl. Derman-Sparks/ Brunson Phillips 1997: 2). So könne durch das Verhalten eines Subjekts, auch ohne subjektive Intention eine individuelle Partizipation am Rassismus stattfinden, da alleine dessen Privilegierung die Machtbeziehungen verstärke (vgl. ebd.).

Rassifizierung entstehe folglich im historischen Kontext der Hierarchisierung durch koloniale Strukturen und sei durch Abgrenzung des ‚Anderen‘ gekennzeichnet (vgl. Nghi Ha 2012: 30 f.): „durch das Zusammenwirken von Wissen, Macht und soziokulturellen Praktiken [werde] das essenzialisierte Eigene und Andere als politische Kategorien konstituiert, reproduziert und neukonfiguriert“ (ebd.: 30). Von Rassifizierung sind „rassistisch diskriminierte Menschen, die als Angehörige einer ‚anderen Rasse‘ oder ‚fremden Ethnie‘ markiert und abgewertet werden“ betroffen (ebd.: 31). Wechselseitig seien vor allem aber Privilegien der dominanten ‚wir‘-Gruppe und deren Definitionsmacht über sich selbst und die ‚Anderen‘ Teil des Prozesses (vgl. ebd.).

Auch im Rassismus werde demnach in ‚wir‘ und ‚Andere‘ abgegrenzt und auf Basis von Rassifizierung Menschen in „Gruppen zusammengefasst und einander als fremd gegenübergestellt“ (Attia 2014: 14). Da Menschen tatsächlich den Großteil ihrer Eigenschaften gemein haben, müsse bei der Rassifizierung des ‚Anderen‘ der Fokus auf die Unterschiede zwischen den Gruppen gelenkt werden, um die eigene Position in der Hierarchie zu verteidigen (vgl. El-Tayeb 2001: 57). Die Eigenschaften der ‚wir‘-Gruppe

würden damit als positiv und die der ‚Anderen‘ als negativ dargestellt, lediglich weil die Gruppen diese Eigenschaften (vermeintlich) besitzen (vgl. ebd.).

2.2 Westliche Konstruktion des Schwarzen durch Dualismus in Abgrenzung zum Weißen

Im Folgenden wird die Konstruktion der ‚wir‘-Gruppe der Weißen gegenüber der ‚ihr‘-Gruppe der Schwarzen vorgestellt, die ausschlaggebend für die rassifizierte Abgrenzungspraxis ist. Da, wie bereits erläutert, die Rassifizierung der ‚Anderen‘ die Ausbeutung von Land, Rohstoffen und vor allem Menschen im Kolonialismus legitimiert, finde eine Homogenisierung des Südens statt, der eine Zweiteilung des Westens gegenüber ‚dem Rest‘⁴ impliziert (vgl. Young 2001: 5). Dabei sei der Blick des Westens auf die ‚Anderen‘ mehr von einem „mirror image of themselves and their own assumptions“, als von der Realität oder dem Selbstbild ‚des Rests‘ geprägt (Young 2003: 2). Diese Aufteilung in den Westen und ‚den Rest‘ durch die Kolonialisierung sei heute noch durch globale Ungerechtigkeit ausgeprägt (vgl. ebd.). Dieses Machtverhältnis werde durch Hegemonie aufrechterhalten (vgl. Opratko 2012: 59) und von Menschen durch alltägliche Praktiken reproduziert (vgl. ebd.: 62). Hegemonie sei dabei die Herrschaft kultureller Formen, wobei die kulturelle Dominanz des Westens vorherrsche (vgl. Said 2003: 7). Statt der Anerkennung dieser Unterdrückung, im Speziellen durch die historischen Verbrechen der Maafa⁵, werde eine Unterlegenheit aufgrund naturalisierter Merkmale durch den westlichen Blick konstruiert (vgl. Habermann 20: 23).

Um das ‚Andere‘ herauszubilden, werde der Blick auf die Unterschiede gelenkt, wodurch die Stilisierung und vorstellende Einteilung der Europäer*innen als weiß und Afrikaner*innen als Schwarz erfolgte (vgl. El-Tayeb 2001: 57), die bis heute anhalte (vgl. ebd.: 14). Weißsein brauche demnach das ‚Andere‘, um sich selbst zu bestimmen (vgl. Walgenbach 2006: 1706). Diese Polarisierung sei Voraussetzung für die selektive Wahrnehmung und Basis, der mit ihr verbundenen Konnotationen (vgl. El-Tayeb 2001:

⁴ Anlehnung an den, durch Stuart Hall geprägten, Ausdruck „the West and the Rest“ (vgl. 1992).

⁵ Bei dem Begriff „Maafa“ handelt es sich um eine afrozentrische Bezeichnung für die über fünfhundertjährige weiße Gewalt durch das komplexe Gemengelage von Sklaverei, Imperialismus, Kolonialismus, Invasion, Unterdrückung, Entmenschlichung und Ausbeutung von Afrikaner*innen (vgl. Ofoatey-Alazard 2011: 594). Der Kiswahili-Begriff Maafa, der so viel wie Katastrophe oder große Tragödie bedeutet (vgl. ebd.), impliziert neben der traumatischen Erfahrung auch die „schöpferisch-widerständige Überlebensfähigkeit afrikanischer/ afrodiaporischer Kulturen“ (ebd.: 596).

57). Historisch beruhe das ‚Rassen‘-Konzept deshalb „[...] seit seiner Entstehung auf einem Schwarz-Weiß-Dualismus“ (El-Tayeb 2001: 57). Andere Gruppen, abseits von Schwarz und weiß, werden zwischen den beiden Gruppen positioniert, die als ausschließende Extreme verstanden werden (vgl. ebd.). Damit wird auch das Kriterium der dualen Extreme des *Othering* erfüllt, obwohl sich Mitglieder der ‚wir‘- und der ‚ihr‘-Gruppe tatsächlich auf einem Spektrum befinden (vgl. Dietrich 2001: 42). Durch die Festschreibung der Kriterien einer Gruppe (vgl. Hall 2004: 144), ist „der Weiße in seine Weißheit eingesperrt. Der Schwarze in seine Schwarzheit“ (Fanon 2016: 10). Die Status Schwarze*r und Weiße*r blieben somit unverändert als ‚primitivste Form‘ gegenüber der ‚höchsten Ausprägung‘ der Menschheit (vgl. El-Tayeb 2001: 57). Die Klassifizierung Schwarze*r als „niedrigste Stufe der Menschheit“ diene demnach als Rechtfertigung zur Ab- und Ausgrenzung gegenüber den konstruiert „höherwertigen ‚Weißen Europäer[*innen]““ (vgl. Pokos 2011: 50).

Durch die Ausbeutung von Afrikaner*innen durch Europäer*innen und die Assoziation der Herkunft mit ‚Rasse‘ ergibt sich das Bild einer weißen Dominanzgruppe (vgl. Pelinka 2008: VIII), die als ‚wir‘-Gruppe Schwarze als ‚Andere‘ definiert. Aufgrund seiner Entstehungsgeschichte sei Rassismus eine weiße Ideologie und Denktradition, die ‚Rassen‘ erfand, um die eigene Herrschaft zu legitimieren:

Weil die Erfindung menschlicher >Rassen< immer schon dazu diente, *weiße* Ansprüche auf Herrschaft, Macht, Gewalt und Privilegien durchzusetzen, werden sie nicht ohne Weiteres verschwinden; schon gar nicht dadurch, indem man den bloßen Nachweis ihres Konstruktionscharakters erbringt. So lange weiße Macht- und Herrschaftsansprüche fortbestehen, werden Weiße die fragwürdigen Grundlagen der >Rassen<theorien retten oder nachplieren wollen, um sie in komplexen aktuell-politischen Gemengelagen ihren Interessen anzupassen. (Arndt 2011b: 42)

Im Folgenden wird zunächst das Konzept des *Racial Turn* erläutert, welches die nachfolgende Konstruktion des Weißseins auf Grundlage der *Critical Whiteness Studies* und der Bedeutung des Schwarzseins erklärt.

2.2.1 Abkehr von der ‚Farbenblindheit‘ im *Racial Turn*

Damit Weiße das ‚Andere‘ (oder spezifischer das Schwarze) nicht mehr rassifizieren und den mythologischen Status der Menschen-‚Rasse‘ anerkennen, kann es mitunter logisch erscheinen, ‚Rasse‘ ihre Existenz abzusprechen oder zu ignorieren. So werde in der *racial*

color blindness (deutsch: ‚Farbenblindheit‘) ‚Rasse‘ als Kategorie gesehen, die in Entscheidungsprozesse nicht miteinbezogen werden soll (vgl. Apfelbaum/ Norton/ Sommers 2012: 205). Hier herrsche die Vorstellung, dass ‚Rasse‘ für den sozialen oder ökonomischen Erfolg nicht mehr essentiell sei und dass keine Hindernisse mehr durch sie existierten (vgl. Doane 2017: 975). Diese Ausgleichsstrategie der ‚Farbenblindheit‘ werde vor allem von denjenigen angewandt, die sich von rassifizierenden Praktiken emanzipieren wollen (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 124). Die Ignoranz von ‚Rasse‘ werde sogar als taktvoll und großzügig angesehen (vgl. ebd.). Diese Praxis sei in unserer Gesellschaft vor allem unter Weißen sehr anerkannt, bei denen die Wahrnehmung von ‚Rasse‘ als rassistisch angesehen werde (vgl. Dietrich 2007: 47).

Die vermeintliche Logik, die dem Glauben der *color blindness* zugrunde liege, sei, dass Vorurteilen und Diskriminierungen vorzubeugen sei, indem ‚Rasse‘ und somit auch vorurteilsbelastete Zuschreibungen nicht wahrgenommen werden (Apfelbaum/ Norton/ Sommers 2012: 205). Hierbei werde allerdings die gesellschaftliche Struktur vernachlässigt:

Der Glaubensgrundsatz, dass Menschen unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Status durch strikte Gleichbehandlung am besten vor Diskriminierung und rassistischer Benachteiligung geschützt werden könnten, scheitert in der Realität oftmals an gesellschaftlich erzeugten Macht- und Ungleichheitsverhältnissen. Das Egalitätsprinzip ist mit dem Dilemma konfrontiert, dass in manchen Fällen durch die Gleichbehandlung von sozioökonomisch, politisch und kulturell ungleich Situierten die bestehenden Ungleichheiten in der Gesellschaft vertieft werden (Nghii Ha 2014: 28).

Damit sei ein ‚farbeblinder‘ Diskurs tatsächlich ein ‚machtblinder‘ Diskurs, der Vorteile der Weißen verfestigt bzw. verdeckt (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 107). In dem, durch Shankar Raman geprägtem, *Racial Turn* werde deshalb eine postkoloniale Perspektive gefordert, in welcher das Konzept der ‚Rasse‘ zwar nicht als auf Menschen übertragbar gesehen werde, aber dessen Vorstellung dennoch biologistische ‚Rassen‘-Konstruktionen sowie strukturelle, soziale, politische und kulturelle Identitäten herstelle (vgl. Arndt 2011a: 185 f.). So machte die Soziologin Colette Guillaumin auf das gefährliche Paradox aufmerksam: „Race doesn’t exist, but it does kill people.“ (zit. nach Arndt 2011b: 43). Der *Racial Turn* biete einen notwendigen methodischen Rahmen, ‚Rasse‘ im ersten Schritt als soziale Position und kritisches Analysemedium anzuerkennen, um die Kategorie

nicht aus dem Sprachgebrauch zu streichen, sondern stattdessen die Konstruktion zu benennen und zu dekonstruieren (vgl. Arndt 2011a: 186). Aufgrund der Entstehung der Konstruktion von ‚Rasse‘ müsse zusätzlich in einem zweiten Schritt der Blick auf das Weißsein gerichtet und stets im Verhältnis zum Schwarzsein betrachtet werden (vgl. ebd.: 188).

‚Farbenblindheit‘ selbst könne bestehende rassifizierende Ungleichheiten noch verstärken und Privilegien der Weißen erhalten, anstatt sie zu beseitigen. Sie biete ein ideologisches Argument für Weiße, ihre Hegemonie und Privilegien zu reproduzieren, indem sie die Existenz rassifizierender Ungleichheiten ablehnen (vgl. Doane 2017: 985 f.). Die Vorstellung, dass wir in einer *post-racial society* leben, vernachlässige historischen Rassismus, der heutige Rassifizierung hervorgebracht habe (vgl. Carr 2017: 872). Gerade deshalb sei ‚Farbenblindheit‘, ohne die vollständige Beseitigung von Rassismus, gefährlich (vgl. ebd.). Obwohl das langfristige Ziel antirassistischer Arbeit immer auch die Auflösung der Kategorie ‚Rasse‘ sei, müsse eine Gruppeneinteilung stattfinden, um existierende Machtdifferenzen sichtbar zu machen und politische Forderungen stellen zu können (vgl. Dugalski/ Lara/ Hamsa 2013: 10). Dazu gehöre ebenfalls die Reflexion der eigenen Identität als weiße und den dazugehörigen Privilegien (vgl. ebd.), die ferner ausgeführt werden.

2.2.2 Privilegierung der*s Weißen

In den USA sind die *Critical Whiteness Studies* (Kritische Weißseinsforschung) bereits eine etablierte wissenschaftliche Tradition, die

[...] as a result of a shift in understanding racism as exclusively a matter of overt practices involving prejudice or antipathy to an understanding of racism as a system in which covert and subtle forms of institutional, cultural and individual practices produce and reproduce racial injustice (Applebaum 2020: 8)

entstanden sind. Der Fokus werde im Sinne des zweiten Schritts des *Racial Turns* von den rassifizierten Objekten auf die Rassifizierenden und damit auf die Strukturen und Subjekte, die für Rassismus verantwortlich sind – auf *Whiteness/ Weißsein* – gelenkt, „um damit die als selbstverständlich geachtete Dominanz und privilegierte Situation der Weißen zu hinterfragen“ (Amesberger/ Halbmayr 2008: 119). So werde Rassismus nicht

als in der Vergangenheit oder als Randphänomen, sondern als gesellschaftsimmanente und -strukturierende Grundkonstante begriffen (vgl. ebd.: 3 f.).

Dabei sind es weiße Personen, die in Form von Privilegien vom strukturellen Rassismus profitieren (vgl. Derman-Sparks/ Brunson Phillips 1997: 24). Der Anteil, wie sehr Weiße zum Erhalt des rassifizierenden Systems beitragen, sei unterschiedlich (vgl. ebd.). In ihrer strukturellen Privilegierung seien Weiße jedoch stets an der Fortsetzung systematischer Ungerechtigkeit mitschuldig, was als „white complicity“ bezeichnet werden könne (vgl. Applebaum 2010: 2). Weißsein werde dabei gerade durch das Aufführen von Rollen, des *doing race*, stetig reproduziert und verteidigt (Amesberger/ Halbmayr 2008: 132). Dazu gehöre das eigene bzw. kollektive Weißsein zu verschweigen, zu erhöhen und mit einem „weißen Blick“ BIPOC zu markieren bzw. zu etwas ‚Anderem‘ zu machen (vgl. ebd.). Weißsein sei demnach „nicht allein eine Frage der Komplexion bzw. Pigmentierung, sondern auch der Identifikation und Lebensführung“ (Walgenbach 2006: 1712). Folglich zeige sich, dass „›Weißsein‹ im Wesentlichen eine soziale Position markiert und Zugang zu Ressourcen reguliert“ (ebd.).

Weißsein werde gerade durch die eigenen Privilegien definiert: Weißsein ist „keine objektive Kennzeichnung eines äußeren Erscheinungsbildes, sondern die in einer rassistischen Gesellschaft als solche konstruierte privilegierte Positionierung“ (Nduka-Agwu/ Homscheidt 2013a: 19). Damit sei Weißsein eine soziale Position (vgl. Walgenbach 2006: 1705). Bei der Verleugnung weißer Privilegien und Kompliz*innenschaft werde oftmals die eigene Rolle am strukturellen Rassismus von Weißen bestritten, um sich selbst als unschuldig zu markieren (vgl. Applebaum 2010: 41). Auch Weiße, die sich als liberal bezeichnen oder Gleichheit verfechten, können rassifizierende Strukturen (ungewollt) aufrechterhalten (vgl. ebd.: 9). Rassismus sei zudem erst durch Weiße entstanden, weshalb auch bei ihnen die Macht zur Veränderung des Systems liege (vgl. Derman-Sparks/ Brunson Phillips 1997: 24). Auch die Macht, sie selbst und ‚Andere‘ zu definieren, liege bei Weißen (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 119). Folglich sei Weißsein ein Dominanz- und Privilegierungssystem, welches kapitalistische Interessen aufrechterhalte (vgl. ebd.: 109).

Dass die *Critical Whiteness Studies* weiße Personen dazu auffordern, ihre eigene soziale Position als Weiße zu hinterfragen, hängt auch mit der Unsichtbarkeit des Weißseins

zusammen, die im Folgenden näher erläutert und durch weitere Privilegien des Weißseins ergänzt wird.

Unsichtbare Norm

Grundlegend für das Weißsein ist die Unsichtbarkeit, weshalb es für kritische Weißseinsforschung essentiell ist, Weißsein sichtbar zu machen. Amesberger und Halbmayr beschreiben Weißsein als „unbenannte und unmarkierte Norm“ (2008: 122), die deshalb im Allgemeinen nicht thematisiert werde bzw. unsichtbar sei (vgl. ebd.: 123). Durch das Ausrichten der Aufmerksamkeit auf das ‚Anderere‘ (vgl. ebd.: 124), habe sich Weißsein als unauffällig, normal und normgebend entwickelt (vgl. ebd.: 123). Somit liege bei Weißen auch die Position der Definitionsmacht zur Einteilung in ‚normal‘ oder ‚regulär‘ (Walgenbach 2006: 1705). Amesberger und Halbmayr erklären in ihrem Werk zu *Critical Whiteness*, dass Weißsein lediglich „in der Kontrastierung mit Schwarzen sichtbar gemacht“ wird (2008: 125). Da Weißsein meist nicht als Selbstkonzept bewusst sei (vgl. Wachendorfer 2001:88), müssen Weiße „also nicht über sich als Weiße sprechen. Es genügt, wenn sie das Schwarzsein thematisieren, weil im Subtext ihr Selbstbild mit dargestellt wird“ (ebd.: 90). Weißsein erscheine deshalb sogar als *race-less* (vgl. Applebaum 2010: 9) oder „nicht-rassialisiert“ (vgl. Arndt 2007: 22).

Durch die Verleugnung des eigenen Weißseins werden auch die dazugehörigen Privilegien als normal wahrgenommen:

Wir [Weißen] führen unseren Erfolg auf unsere harte Arbeit zurück, auf unseren Charakter und darauf, dass wir das ganz einfach verdient haben. Wir erkennen nicht, in welchem Ausmaß unser ethnischer Status und ein unausgewogenes Spielfeld uns Vorteile verschaffen. (Katz 2003: 47, zitiert nach Sow 2018: 50)

Auch weiße Privilegien und Kompliz*innenschaft wirken demnach unsichtbar (vgl. Popal 2011a: 678). Dies sei engverbunden mit der Ablehnung der Anerkennung eigener Privilegien und Rassismen, da die weiße Identität nicht wahrgenommen oder anerkannt werde, um sich von der Schuld historischer und aktueller rassifizierender Praktiken abzugrenzen (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 124). Zwar werde die Diskriminierung ‚Anderer‘ zum Teil anerkannt, aber die eigene Privilegierung und Dominanz nicht hinterfragt (vgl. ebd.). Das Weiße werde lediglich durch die Thematisierung des

Schwarzen als Kontrast suggeriert, aber durch die unauffällige Norm nicht angesprochen (vgl. ebd.: 125).

Anerkennung der eigenen Individualität

Aus der Unsichtbarkeit und Norm des Weißseins ergebe sich ebenfalls das Privileg weißer Personen, als Individuum und nicht automatisch als Teil einer Gruppe bzw. ‚Rasse‘ wahrgenommen zu werden (vgl. Sow 2018: 48). So möchten die meisten Weißen nicht als weiß bezeichnet werden, da sie dadurch „mit all den anderen Weißen in eine Schublade gesteckt werden“ (ebd.). Dadurch werden Weiße zu den Menschen schlechthin vereinfacht (vgl. Wachendorfer 2001: 89), bei denen das Weißsein hinter anderen Attributen, wie Gender, Alter sowie soziokulturellen und -ökonomischen Faktoren, verschwindet (vgl. ebd.: 90). Laut der Schriftstellerin und Aktivistin Toni Morrison beharren wir selbst auf Individualität, während wir diese den ‚Anderen‘ entziehen:

Auch deshalb wollen wir den Anderen besitzen, beherrschen, steuern oder, wenn wir es denn schaffen, zu unserem Spiegelbild verklären. In beiden Fällen, der Beunruhigung wie der falschen Verbeugung, verweigern wir dem Gegenüber die Individualität, die Fülle der Persönlichkeit, auf der wir für uns selbst bestehen. (Morrison 2018: 48)

Überlegenheit und das Gute

Ein weiterer Mythos sei die „Überlegenheit der Weißen“ (Amesberger/ Halbmayr 2008: 126), der durch ein negatives Bild von Schwarzen v.a. in der der Aufklärung gebildet wurde (vgl. Wachendorfer 2001: 91). Franz Fanon formuliert 1952: „Es ist eine Tatsache: Weiße halten sich den Schwarzen für überlegen“ (2016: 10). Die Vorstellung der Überlegenheit der Weißen legitimierte die Ausbeutung und das Beherrschen der Schwarzen moralisch (vgl. Pokos 2011: 46). Der Mythos sei strategisch eingesetzt worden, um Kolonialismus und die Maafa moralisch zu rechtfertigen (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 126). Die Kategorisierung realisiere somit die Hierarchisierung von Menschen (vgl. Wachendorfer 2001: 91).

Zu der Vorstellung der Überlegenheit gehören positive Assoziationen, wie ‚rein‘, ‚rational‘ und ‚zivilisiert‘ als Selbstzuschreibung für Weiße (vgl. Walgenbach 2006: 1706). Durch die Überhöhung und scheinbare Mehrheit gehöre zu der weißen Identität auch die

Abwesenheit rassifizierender Diskriminierung zu den als selbstverständlich erachteten Privilegien (Amesberger/ Halbmayr 2008: 130). Weißsein könne deshalb trotz der Aberkennung der Zugehörigkeit zur ‚wir‘-Gruppe permanent verteidigt werden: „Weißsein kann also als Bestandteil von Identität aufgefasst werden – der oft als entscheidender Faktor nicht gesehen und anerkannt wird. Aber er wird verteidigt, wenn er bedroht bzw. hinterfragt wird.“ (Amesberger/ Halbmayr 2008: 131).

2.2.3 Die Abwertung der*s Schwarzen ‚Anderen‘

Durch die Definitionsmacht der Weißen werde Schwarzsein im Gegensatz zu diesen, nicht aus sich selbst heraus, sondern als Gegenpol zur weißen ‚wir‘-Gruppe konstruiert (vgl. El-Tayeb 2001: 12). Dabei finde vor allem eine Abwertung durch die diametrale Gegenteiligkeit statt, in der das Schwarze abgewertet werde: „Alle Eigenschaften, die ‚wir‘ besitzen sind gut, weil wir sie besitzen, alle Eigenschaften der ‚Anderen‘ sind schlecht, weil sie nicht so sind wie wir“ (ebd.: 57). So sei durch den Ausschluss der selbstverständlichen weißen Existenz, das ‚Andere‘, das Schwarze, die Ausnahme, um das Weiße selbst überhaupt erst als Norm herzustellen (vgl. Arps/ Bauer/ Beck 2013: 3). Tatsächlich gehe es bei dem Schwarz-Weiß-Dualismus um Dominanz (vgl. Walgenbach 2017: 377). Schwarzsein werde jedoch auf rassifizierte Merkmale, wie Hautfarbe oder auch Namen, Religion, Kleidung, Essen oder Traumata und Kultur reduziert (vgl. ebd.). Besonders Hautfarbe sei seit Beginn eines der meistbenutzten Kennzeichen, das in Europa ‚Rasse‘ konstruiere (vgl. Gilman 2017: 395 f.). Der Prozess des *Otherring* von Schwarzen, der maßgeblich an der Konstruktion des Schwarzseins beteiligt ist, soll im Folgenden näher erläutert werden.

*Die Benennung der*s fremden ‚Anderen‘*

Im Gegensatz zum Weißsein, das selbstverständlich als Norm gesehen wird, ist Schwarzsein und sind damit Schwarze Personen stets das ‚Andere‘. Doch das ‚Andere‘ werde darüber hinaus beständig mitbenannt auch als ‚fremd‘ definiert. Nach dem französischen Schriftsteller, Psychiater und Vorreiter der Dekolonialisierung Franz Fanon werden Schwarze in der Gesellschaft nicht als Menschen, sondern stets als Schwarze Menschen wahrgenommen (vgl. 2016: 8). Schwarzsein werde von Weißen und Schwarzen thematisiert, da es durch Diskriminierungs- und Rassismuserfahrungen prägend ist (vgl. Wachendorfer 2001: 89). Dadurch findet die Zuschreibung Schwarzsein

auch stets Erwähnung, beispielsweise bei der Beschreibung einer*s Täter*in (vgl. ebd.: 90), während Weißsein dort zumeist unerwähnt bleibt. Folglich werden Schwarze „immer ethnisiert bzw. »rassifiziert«“ (ebd.).

Zusätzlich werden beispielsweise auch Schwarze Deutsche in der Öffentlichkeit als Oxymoron gesehen (vgl. El-Tayeb 2001: 14): Wer Schwarz ist, kann nicht Deutsch sein und wer deutsch ist, kann nicht Schwarz sein. Deutschland werde mit einem Volk gleichgesetzt, welches wiederum mit einer weißen ‚Rasse‘ gleichgesetzt werde (vgl. Pokos 2011: 5). Somit entstehe das Bild, Schwarze Deutsche könnten keine Deutschen sein, da ‚Deutschsein‘ als Konzept mit Weißsein als selbstverständliche Norm verbunden sei (vgl. ebd.: 9). Damit einher gehen beispielsweise Fragen nach der Herkunft Schwarzer Personen, die stets darauf hinweisen, dass Schwarze nicht „richtig“ deutsch sein. Dies führe auch aktuell dazu, dass nicht-Weiße oftmals als ‚Ausländer*innen‘ oder ‚Fremde‘ bezeichnet werden⁶ (vgl. El-Tayeb 2001: 211) und somit Rassifizierung unmarkiert bleibe (vgl. Dietrich 2007: 43). Dadurch werde außerdem das ‚Andere‘ zum Problem für die ‚Norm‘ positioniert (vgl. ebd.).

Verallgemeinerung zu einer konstruierten Gruppe

Auch die Homogenisierung der ‚ihr‘-Gruppe im *Othering* (vgl. Attia 2014:10.), mit der Verweigerung einer Individualität (Morrison 2018: 48), werde auf die konstruierte Gruppe der Schwarzen angewendet. Im Gegensatz zu Weißen, die selbstverständlich als Individuen und nicht Teil einer Gruppe betrachtet werden, seien Schwarze stets von Verallgemeinerung betroffen: „The word ›white‹ makes some white people cringe because they’re used to just being ›people‹. Some of us aren’t that lucky. #privilege“ (Yufani 2013: 27). So scheinen „Weiße primär in ihrer Individualität, Schwarze in der Masse von Interesse zu sein“ (Amesberger, Halbmayr 2008: 125), da das Weiße als universelle Leerstelle unbestimmt bleibe (vgl. ebd.: 126).

Auch eine Stilisierung von Schwarzen als afrikanisch gehe mit der Homogenisierung einher, so dass diese als Repräsentant*innen des Kontinents als Gegenpol zu Europa gesehen werden: „Damit verbunden ist auch die Stereotypisierung und Homogenisierung

⁶ So werde auch Rassismus oftmals nicht benannt und stattdessen als Fremden- oder Ausländer*innenfeindlichkeit bezeichnet, was zunächst schlicht falsch ist und als Teil des *Othering* ist die Identität der Betroffenen verleugnet (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 25 ff.).

der Menschen mit afrikanischen Vorfahren – und seien sie seit Generationen schon in europäischen Ländern beheimatet“ (Amesberger/ Halbmayr 2008: 69). Eine Gedankenkette gehe von Afrika auf Schwarze Personen über, welche das repräsentieren sollen, was

›typisch‹ für den Kontinent sein soll; sie_er soll hunderte von kulturellen Praktiken und stereotypen Ideologien, die mit dem Kontinent assoziiert werden, repräsentieren. Sie_er wird nicht als Individuum mit komplexen Realitäten gesehen, das nur zu einem kleinen Teil eines Landes des riesigen Kontinents – sondern als (Repräsentant_in für) die ›entnannten‹, tabuisierten, vergessenen Geschichten von → Sklaverei und Kolonialismus. Diese eine Person wird zu dem Beispiel dafür, was für so viele Deutsche ›afrikanisch‹ ist. (Ngubia Kuria 2014: 232 f.)

Stilisierung zu bedrohlichen ‚Wilden‘

Zu der Verallgemeinerung einer fremden Gruppe als ‚Andere‘ gehöre zusätzlich noch die Abwertung, dass alles was nicht-weiß ist, schlecht (vgl. El-Tayeb 2001: 57) und böse (vgl. Fanon 2016: 150) sei. Dabei erklärte Fanon 1952, dass Schwarzen fälschlicherweise eine stärkere genetische Verbindung zu Affen zugesprochen werde (vgl. ebd.: 27). Gerade die vermeintliche Nähe zur Natur markiere ein Gefahrenpotential (vgl. Walgebach 2006: 1713). Psychologisch gesehen erfolge eine Projektion negativer Attribute auf Schwarze durch die Angst vor den eigenen bösen Trieben im Inneren der Weißen (vgl. Fanon 2016: 156 f.). Politisch wurde dies auch dafür genutzt, um im Kolonialismus rassifizierte und sexualisierte Gewalt gegenüber Schwarzen zu legitimieren, wodurch Schwarze von Weißen als besonders aggressiv, unkontrolliert und animalisch konstruiert wurden (vgl. El-Tayeb 2001: 200). Im Gegensatz zu den „rational[en], moralisch[en] und kontrolliert[en]“ Weißen, seien sie „emotional, amoralisch und instinktgetrieben“ (vgl. ebd.: 150). Begriffe wie ‚wild‘ oder ‚Wilde‘ seien oftmals abwertende Zuschreibungen Weißer gegenüber Schwarzen, um sich selbst als ‚zivilisiert‘ oder überlegen darzustellen (vgl. Popal 2011a: 678). Dies beruhe auf der Vorstellung eines Dualismus von (weißer) Kultur und (Schwarzer) Natur (vgl. Arndt 2007: 18). Dabei werde sowohl eine Unterlegenheit, als auch eine Gefahr oder Bedrohlichkeit auf das ‚Wilde‘ projiziert, das auch eine Zähmung oder sogar Tötung rechtfertige (vgl. Popal 2011a: 678).

Durch die Zuschreibung als ‚unzivilisiert‘ und ‚primitiv‘ werde ein Bild des unmoralischen Bösen, des irrationalen ‚Wilden‘ etabliert (vgl. Arndt 2007: 16). Hier finde vor allem auch

eine Vermischung vom Afrikanischen und dem Schwarzen statt, in der Afrikaner*innen als Kannibalen zur Legitimation der Ausbeutung dämonisiert und entmenschlicht werden (vgl. ebd.: 17). Auch heute werde Afrika von Weißen als „bedrohendes »Herz der Finsternis« erlebt und konstruiert“ (ebd.: 18). Demzufolge werde der*die Weiße zusätzlich als heroisch präsentiert, da sie sich im Kontakt mit Schwarzen in Lebensgefahr brächten (vgl. Popal 2011a: 678). Semantisch wurde dieses Menschenbild strategisch durch eine tiernahe Zuschreibung gefestigt, dass eine Entmenschlichung transportiere (vgl. Arndt 2011c: 123).

Zu der Tiernähe gehöre zudem auch eine sexuelle Überhöhung: „Für den Weißen ist der N[von der Autorin abgekürzt, um Diskriminierungsmechanismen in der Sprache entgegenzuwirken] ein Tier; wenn nicht die Länge des Penis, dann ist es die sexuelle Potenz, die ihn bestürzt“ (Fanon 2016: 142). Damit stelle Schwarzsein „[...] den (ungezügelden) Geschlechtstrieb dar. Der N[von der Autorin abgekürzt] verkörpert die genitale Potenz, über Moralvorstellungen und Verbote hinweg“ (ebd.: 148)⁷. Besonders die sexualisierte Gefahr Schwarzer Männer auf weiße Frauen, durch eine konstruierte Nähe zum Tierreich, sei ein wachsender Mythos (vgl. Nnaemeka 2017: 99). Dadurch entstehe das wiederkehrende Motiv des sexualisierten Missbrauchs Schwarzer Männer an weißen Frauen, womit die sexualisierte Gewalt weißer Männer an Schwarzen Frauen verschoben werde (vgl. Dietrich 2017: 365). Diese Stilisierung Schwarzer als extrem sportliche, kraftvolle bzw. sexuelle, triebgesteuerte Menschen, finde im Kolonialismus strukturelle Anwendung durch die Annahme, Schwarze seien eine Gefahr für die Reinheit des deutschen Volkes: „Die Monovolkideologien der Weimarer Republik betrachteten die Existenz von Afrodeutschen an sich als Bedrohung“ (Pokos 2011: 60). Somit werden Schwarze Personen doppelt als gefährlich instrumentalisiert, um die Ausbeutung und Gewalt gegen sie zu rechtfertigen und um gleichzeitig den eigenen Machtanspruch durch biologistische ‚Rassen‘-Trennung zu erhalten. Auch aktuelle Tendenzen des *Othering* Schwarzer Männer als sexuell bedrohliche Kriminelle können als Versuch gesehen

⁷ Hier sei vor allem die Intersektion von ‚Rasse‘ und ‚Geschlecht‘ von zentraler Bedeutung, die allerdings den Rahmen der vorliegenden Arbeit überschreitet. Mehr zu Interdependenz von ‚Rasse‘ und ‚Geschlecht‘ in Bezug auf die Opferposition weißer Frauen und Täterposition Schwarzer Männer findet sich bei Walgenbach (2006). Auch Wollrad (2017) argumentiert, dass gerade die Kategorien ‚Rasse‘, ‚Klasse‘ und ‚Gender‘ übereinander konstituiert sind und der hegemoniale Feminismus die Normativität des Weißseins beinhaltet (vgl.: 417).

werden, die Krise weißer Männer abzuwenden, um ihre hegemoniale Stellung zu bestärken (vgl. Gruhlich 2019: 49).

In der Folge stehe eine Angst vor Schwarzen (vgl. Fanon 2016: 132), dem Ausdruck für das Schlechte, Böse, der Sünde, der Unmoral (vgl. ebd.: 160 f.). Dabei seien heutzutage Bilder von Schwarzen als Drogendealer*innen oder triebhafte Aggressionstäter*innen klischeeprägend (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 69). So sei „die historisch tradierte Mystifizierung des Schwarzen ‚Anderen‘ zur Bedrohung der moralischen, patriarchalen, weißen Ordnung, zu einer ahistorischen, universalen Angst vor dem Unbekannten verklärt“ (Johnston-Arthur 2005, o.Z. zitiert nach Amesberger/ Halbmayr 2008: 69). Diese Entmenschlichung ließe sich aktuell auch unter anderem bei rassifizierter Polizeigewalt in den USA beobachten, wo besonders junge Schwarze Männer als Ungeheuer stilisiert werden, um die eigene Gewalt gegen sie zu rechtfertigen (vgl. Coates 2018: 12).

Rassifizierte Diskriminierungserfahrungen

Schwarze Menschen seien als unterste Stufe der Menschheit klassifiziert worden (vgl. Pokos 2011: 50) und aufgrund der Abgrenzung und Verallgemeinerung als bedrohliche ‚Fremde‘ durch Diskriminierung (v.a.) von Weißen ausgesetzt. Das Bild der ‚Wilden‘ hat sich nachhaltig in das kollektive Gedächtnis eingepreßt, „d[as] bis heute anhält und sich in diversen Formen der Diskriminierung gegenüber Schwarzen äußert“ (Amesberger/ Halbmayr 2008: 67). Dazu gehören unter anderem die Verwendung von Beschimpfungen, wie dem N-Wort und strukturelle Benachteiligung, im gesellschaftlichen, ökonomischen oder auch gesundheitlichem Leben⁸. Im Gegensatz dazu seien Weiße „in der deutschen Gesellschaft nie auf Grund dessen, dass sie als weiß wahrgenommen werden, systematisch und strukturell diskriminiert worden.“ (Nduka-Agwu/ Homscheidt 2013a: 19).

⁸ Neben ökonomischen Konsequenzen seien auch moralische Folgen der Maafa fatal: „Was mich hingegen weit mehr beunruhigt, sind die moralischen Auswirkungen: einerseits die negative Wahrnehmung von Afrika und Afrikaner_innen durch andere; andererseits das negative Selbstbild von Afrika und Afrikaner_innen durch sich selbst“ (Ofuatey-Alazard 2011: 101). Fanon erklärt, es gebe einen doppelten Minderwertigkeitskomplex: den Ökonomischen und die eigene Verinnerlichung der Minderwertigkeit (vgl. 2016: 11). Um dieses historisch gewachsene Minderwertigkeitsgefühl in der weißen Mehrheitsgesellschaft zu überwinden, müssen Schwarze sich den Umgangsformen Weißer annähern (vgl. ebd.: 22 f.). Er kritisiert, es gäbe für Schwarze nur die Möglichkeit eine „weiße Existenz“ zu verwirklichen (vgl. ebd.: 193), sich den Weißen anzupassen.

Aber auch aktuelle Tendenzen in der westlichen Politik seien neben den historischen Traumata und Langzeitfolgen der Maafa erkenntlich (vgl. Ha 2017: 114). So werde Afrika aktuell erneut das Zielgebiet friedenszwingender Missionen westlicher Militärgewalt, welche die Weltordnungen (re-)etablieren und die Verteilung von Herrschaft bzw. Viktimisierung der kolonialen Ordnung weiter ausbauen (vgl. ebd.).

Dabei sei der Grad der Diskriminierung auch von dem Ton der Hautfarbe abhängig: je heller die Hautfarbe, desto mehr Privilegien genießt eine Person, je dunkler, desto mehr Diskriminierung erfahre sie (Burton 2010: 440). Auch äußerliche Merkmale, wie Augen- und Haarfarbe sowie Gesichtszüge, aber auch Faktoren wie Bildungshintergrund oder Einkommen können beeinflussen, wer *light* oder *dark skinned* betrachtet werde (vgl. ebd. f.). Diese Einteilung werde *Colorism* genannt und finde sowohl zwischen, als auch innerhalb von sozialen Gruppen statt (vgl. ebd.: 441).

Diese Diskriminierungs- und Rassismuserfahrungen die Weiße durch ihre Stellung im hegemonialen System nicht durchleben, sondern ausüben, sind somit wesentlicher Teil des Schwarzseins. Wie erläutert, werden diese auch durch Sprache reproduziert. Dazu gehöre auch eine Vertiefung des Dualismus durch sprachliche Farbsymboliken, welche ferner aufgezeigt werden.

2.2.4 Vertiefung rassifizierter Gegensätze durch sprachliche Konnotation der Farbsymbolik

Diese Vorstellungen über rassifizierte Menschengruppen lasse sich auch in einer sprachlichen Schwarz-weiß-Farbsymbolik wiederfinden (vgl. Husmann 2010: 12). Dabei gehe diese Dualität auf einen Hell-Dunkel-Kontrast zurück (vgl. Haarmann 2005: 59), der Einzug in eine farborientierte Metaphorik unserer Sprache finde (vgl. ebd.: 57 f.). Formulierungen wie „Schwarz-Weiß-Denken“, „Schwarz-Weiß-Malerei“ verstärken das Bild eines ‚natürlichen‘ Dualismus des Begriffspaars (vgl. Husmann 2010: 12). Die Sprachbilder dieser Metaphorik seien von kulturellen Wertmaßstäben abhängig (vgl. Haarmann 2005: 57). So gelte in dem christlich geprägten Europa Weiß als frohe Stimmung und Schwarz als Farbe der Trauer (vgl. ebd.: 12). Negative Konnotationen der Farbe Schwarz seien demnach oftmals mit Traurigem, Schrecklichem oder Verwerflichem belastet (vgl. ebd.: 71).

Die Farbe Weiß hingegen beinhaltet zahlreiche positive Konnotationen, da auch hier die Herstellung der Bedeutung von ‚schwarz‘ durch die Abgrenzung zu ‚weiß‘ hergestellt werde: „In vielen kulturellen Milieus kann man beobachten, dass sich Assoziationen von Schwarz in der Polarität zu denen von Weiss [sic] konstituieren, dass also der Schwarz-Weiss-Kontrast [sic] – nicht die eine oder andere unbunte Farbe für sich – das bestimmende Element der Metaphorik ist“ (Haarmann 2005: 71). Im christlichen und jüdischen Weltbild benötige das Bild des Schöpfergotts als ein „lichtvolles, strahlendes Wesen“ eine gegenteilige Personifizierung des Bösen in Satan als „lichtlose Schwärze“ (ebd.). Bereits im Mittelalter prägte deshalb das Christentum die Konnotationen von Weiß als göttliches Licht und Schwarz als teuflische Finsternis (vgl. Husmann 2010: 19). Auch positive Assoziationen des Weißen werden mit Begriffen wie Brautkleid, Taufkleid oder ‚Jungfräulichkeit‘⁹ geweckt (vgl. Haarmann 2005: 72). Auch positive Bedeutungen, wie (göttliche und intellektuelle) Erleuchtung, Unschuld, Frieden, Wahrheit oder Reinheit assoziiert, die sich in Formulierungen „weiße Weste, etwas weiß waschen“ (vgl. Sow 2018: 117), „Weiße Jungfrau“ (Fanon 2016: 151) oder „weiße Taube des Friedens“ (ebd.: 158) gehen damit einher. In der Kunst werde Weiß ebenfalls als reine, neutrale Farbe gesehen (vgl. Steyerl 2017: 135), die als eine zivilisatorische Konzentration auf das Wesentliche eingeordnet werde (vgl. ebd.: 137), während Schwarz ein überwältigendes Bedrohungsszenario darstelle (vgl. ebd.: 139 f.).

Schwarz gelte im Kontrast als traurig, schmucklos, unglücklich (vgl. ebd.), wirke sogar angstausslösend, wie die schwarze Katze, die Unglück bedeute (vgl. ebd.), oder unheilverheißend, wie schwarze Magie (vgl. ebd.: 74). Somit finde sich schwarze Kultursymbolik in Form rassifizierter Stereotype in der alltäglichen Sprache wieder (vgl. ebd.: 85) und biete eine ideologische Grundlage für die Maafa und Diskriminierung. Farborientierte Metaphorik im Alltag beziehe sich ebenfalls auf düstere, unheimliche, böse, unmoralische oder auch bedrohliche Assoziationen (vgl. Sow 2018: 117), wie auch Begriffe wie „Schwarzarbeit, schwarzfahren, schwarzes Schaf, Wer hat Angst vorm schwarzen Mann, schwarzsehen, schwarzer Block, Schwarzmalerei, [...]“ und viele mehr verdeutlichen. Fanon kritisiert „*In Europa wird das Böse durch das Schwarze dargestellt*“

⁹ Auch ‚Jungfräulichkeit‘ ist ein soziales Konstrukt, das auf dem Mythos des Jungfernhäutchens besteht (vgl. Reuther 2019).

(2016: 158), der „Schwarze ist das Symbol für das Böse und das Hässliche“ (ebd.: 151). Diese Vorstellung des Bösen verknüpfe Dunkelheit mit Fremdheit (vgl. ebd.: 159): „Im kollektiven Unbewusstsein ist schwarz gleich hässlich, Sünde, Finsternis, Unmoral“ (ebd.: 161).

Diese lange bestehenden Konnotationen von göttlich und teuflisch bzw. gut und böse vermischten sich durch rassifizierte Verwissenschaftlichung mit der Identifizierung von (konstruierten) Menschengruppen (vgl. Husmann 2010: 25). Der Mensch werde somit als rassifiziertes Objekt in eine anthropologische Farbmeteraphorik und das kulturelle Gedächtnis gerückt (vgl. Haarmann 2005: 85):

Weit über optische Kontraste im Lichtspektrum, divergente Impulse im Kontinuum physiologischer Wahrnehmung, sprachlicher Begrifflichkeit, Stimmungsbilder und ästhetische Assoziationen hinaus vernetzen sich Farbbegriffe in den kulturellen Wertvorstellungen der Menschen und werden zu anthropozentrischen Kategorien. Vorzugweise im Kontrast zwischen „schwarz“ und „weiss“ [sic] spiegeln sich Auffassungen über die ethnisch-kulturelle Verschiedenheit der Menschen. (ebd.)

Diese Konnotationen und Assoziationen prägen sich in die Vorstellung von dem was Weiß ist, als Gutes und dem ‚Schwarzen‘ als Böses ein und vermitteln sowie verfestigen Machtverhältnisse (vgl. Sow 2018: 118). Dadurch werde täglich diese Logik (re-)produziert (vgl. Fanon 2016: 151). Sprache sei ein wichtiges Medium, um weiße Dominanz herzustellen und dessen Vorstellungen zu vermitteln (vgl. Arndt 2011c: 121). Sie könne durch Abwertung der ‚Anderen‘ zur Machtausübung dienen (vgl. ebd.). Sprache könne demnach auch rassistisch geprägt sein und „einen Rahmen dafür biete[n], Rassismus weiterhin aktiv auszuüben“ (Arndt/ Ofuatey-Alazard 2011: 11). Bereits die kategorische Einteilung von Menschen nach ‚Hautfarben‘ oder auch der Begriff der ‚Farbenblindheit‘ zeigen auf, dass eine Zuschreibung von Farben auf rassifizierte Menschengruppen stattfindet, weshalb eine gemeinsame Betrachtung der Farbsymboliken und ‚Rasse‘ konsequent erscheint.

Da, nach Stuart Hall, Bedeutung und damit auch *Othering* und Stereotypisierung durch Intertextualität entstehe (vgl. 1997: 232), ist Wiederholung grundlegend für performative Praktiken, da sie Subjektpositionen festigen und Bedeutungen durch die Wahrnehmung als ‚normal‘ oder selbstverständlich unsichtbar festschreiben (vgl. Schade/ Wenk 2011: 121). Zwar habe jedes einzelne Bild für sich eine spezifische Bedeutung, aber ‚Andersheit‘

werde jeder Zeit kulturell repräsentiert (vgl. Hall 1997: 232). Stuart Hall nennt das Repertoire der Bilder in denen ‚Andersheit‘ repräsentiert wird, das Regime der Repräsentation (*regime of representation*) (vgl. ebd.). Aus diesem Grund wird im Folgenden die Repräsentation des ‚Anderen‘ aus einer semiotischen Perspektive erläutert und mit dekonstruktivistischen Theorien und postkolonialer Perspektive ergänzt, so dass die mediale Darstellung der ‚Anderen‘ erläutert werden kann.

3 Repräsentation der ‚Anderen‘

Stuart Hall begründet, dass Repräsentation die Produktion von Bedeutung durch Sprache ist (vgl. 2013: 3), wobei Sprache Zeichen seien (vgl. ebd.: 4). Dabei werde mentale Repräsentation in einheitliche Zeichen umgewandelt, die es ermöglichen, auf Objekte, Menschen oder Ereignisse zu verweisen (vgl. ebd.). Die Repräsentation sei jedoch stets eine Stellvertretung bzw. die Vor- und Darstellung des Objekts oder Subjekts und keine identische Abbildung (vgl. Schade/ Wenk 2011: 105). Dies bedeute, das Wort ‚Schaf‘ sowie ein Bild oder Foto eines Schafs, sei niemals ein echtes Schaf (vgl. Hall 2013: 5).

Der konstruktivistische Ansatz gehe davon aus, dass solche Zeichen benutzt werden, um Bedeutung mit anderen Personen zu kommunizieren (vgl. ebd.: 9). Hier könne Sprache selbst als sozialer Akt gesehen werden, der im Prozess der Repräsentation Bedeutung herstelle (vgl. ebd.: 19). In der Semiotik werde auch Kultur als eine Art Sprache gesehen (vgl. ebd.: 20), da sie durch Zeichen Bedeutung übermittelt (vgl. ebd.: 21). In dem semiotischen Modell werde Repräsentation als die Basis verstanden, wie Wörter als Zeichen in einer Sprache funktionieren, aber in Kultur hänge Bedeutung oft von größeren Einheiten der Analyse ab: Erzählungen, Statements, Bildergruppen, Diskursen, Arealen von Wissen über ein Subjekt, das Autorität inne hat (vgl. ebd.: 27). Damit sei Repräsentation eine Quelle für die Produktion von sozialem Wissen (vgl. ebd.). Nach Michel Foucault entstehe Wissen durch Diskurse (Diskurs als Gesamtheit von Äußerungen zu einem Thema, der sozio-kulturelle Deutungsmuster produziert, die wiederum institutionalisiert werden), wodurch der Fokus von Beziehung der Bedeutung auf die Beziehungen von Macht wechsele (vgl. ebd.: 28). Foucault untersuche dabei Diskurse (nicht Sprache) als System der Repräsentation, wobei Diskurse die Produktion von Wissen durch Sprache seien und allen Praktiken diskursive Aspekte innewohnen (vgl.

ebd.: 29). Diskurse definieren und produzieren die Objekte des Wissens (objects of our knowledge) – nichts mit Bedeutung existiere außerhalb von Diskursen (vgl. ebd.). Wissen sei außerdem in Machtstrukturen eingebunden, da es immer zur Regulation von sozialem Verhalten benutzt werde (vgl. ebd.: 32). Dabei gehe Foucault davon aus, dass alle politischen und sozialen Denkprozesse in ein Zusammenspiel aus Wissen und Macht eingebunden seien (vgl. ebd.: 33). Wissen, welches mit Macht verbunden sei, könne sich selbst wahr machen (vgl. ebd.), wodurch ein Regime der Wahrheit (*regime of truth*) entstehe (vgl. ebd.: 34). Macht manifestiert sich demnach neben institutioneller Macht und Machtpositionen auch in Diskursen.

Hall ergänzt dieses Zusammenspiel mit Antonio Gramscis Machtbegriff der Hegemonie, in welchem bestimmte soziale Gruppen auch ideologisch nicht aufsteigen und die Einwilligung anderer Gruppen erlangen können (vgl. ebd.: 33). Das sprechende Subjekt werde nach Foucault immer innerhalb eines Diskurses (historisch und kulturell) produziert und an Regeln und Konventionen sowie Wissen-Machtbeziehungen gebunden (vgl. ebd.: 39). Dadurch könne das Subjekt/ das Individuum ein Objekt der Macht werden (vgl. ebd.) – der Diskurs selbst konstruiere die Subjektpositionen (vgl. ebd.: 40). Somit können Individuen nur Bedeutung herstellen, wenn sie sich mit ihrer Subjektposition identifizieren und sich dessen Regeln unterwerfen (vgl. ebd.). Folglich seien sowohl diejenigen ohne, als auch diejenigen mit Macht (wenn auch nicht zu gleichen Bedingungen), in dem Zirkel der Macht gefangen (vgl. Hall 2013: 261).

Trotz der Erkenntnis, dass Subjekte durch Anerkennung ihrer Positionen und Regeln Bedeutung herstellen können, erklärt Foucault im Gespräch mit Gilles Deleuze, dass unterdrückte Personen für sich selbst sprechen können, solange ihnen der Raum zum Sprechen gegeben werde (vgl. Spivak 1994: 69). Dies kritisiert die indische Literaturwissenschaftlerin Gayatri Spivak in ihrem Aufsatz „Can the Subaltern speak?“ (1994) aus einer postkolonialen-dekonstruktivistischen Perspektive. Sie hinterfragt im Dialog zwischen den französischen Poststrukturalisten das Konzept des Repräsentationsrealismus (vgl. ebd.: 69). In diesem werden die beiden Repräsentationsformen des politisch für eine Person sprechen (*Vertretung*) und z.B. philosophisch oder künstlerisch re-präsentieren (*Darstellung*) vermischt sowie ihre eigene Darstellung als Intellektuelle fälschlicherweise als objektiv betrachtet (vgl. ebd.:

70). Denn „zunehmende Sichtbarkeit in den Massenmedien [ist] keineswegs mit einem Zuwachs an Macht verbunden“ (Schade/ Wenk 2011: 108), sonst wären nach Peggy Phelan junge halbnackte weiße Frauen die Anführerinnen der westlichen Gesellschaft (vgl. ebd.). Spivak folgert aus dieser Trennung der Repräsentationsformen, dass durch koloniale Produktion die Subalterne¹⁰ nicht sprechen könne, egal, wie sehr sie sich bemühe (vgl. Spivak 1994: 83):

»Die Subalterne kann nicht sprechen«, das meint also, sogar dann, wenn die Subalterne eine Anstrengung bis zum Tode unternimmt, um zu sprechen, dass sie sogar dann nicht fähig ist, sich Gehör zu verschaffen – und Sprechen und Hören machen den Sprechakt erst vollständig (Spivak 2008: 127).

Denn hegemoniale Vorstellungen seien durch imperialistische und patriarchale Diskurse (wie von Foucault Diskurse als Subjektposition formierend, definiert) bestimmt, welche die untergeordnete Position der Subalternen konstruieren und sie als vor sich selbst zu schützendes Objekt betrachten (vgl. Spivak 1994: 94). Dadurch haben die Intellektuellen verlernt mit den Subalternen zu sprechen bzw. deren Privilegien anzuerkennen (vgl. ebd.: 91). Die ‚Anderen‘ für sich selbst sprechen zu lassen, sei für sie lediglich eine Selbsterhöhung und Rehabilitation des eigenen Subjekts der westlichen Mittelklasse (vgl. Steyerl 2008: 11). Somit sei

[...] die Praxis, aus der Position des Nordens über die Dritte Welt zu sprechen – immer verbunden mit dem Anspruch, sie darzustellen (semiotische Repräsentation), wenn nicht gar, in ihrem Namen zu sprechen (politische Repräsentation) – stets vor dem Hintergrund einer machtverstrickten Wissensproduktion zu betrachten und auf ihre Kontinuitäten zur kolonialen Ära zu befragen ist. (Ziai 2005: 521)

Die feministische und antirassistische Literaturwissenschaftlerin bell hooks greift ebenfalls das metonymische Bild des Sprechens und Gehört-Werdens auf, wenn sie aus einer emanzipatorischen Perspektive erklärt, dass Schwarze Frauen historisch nicht still waren, sondern in der Gesellschaft nicht gehört wurden (vgl. 1987: 125). So sei die Geste der Unterdrückten vom Schweigen zum Zurücksprechen (*talking*

¹⁰ Angelehnt an Gramscis Begriff der Subalternen, definiert Spivak deren Identität durch den Unterschied zur Elite (vgl. Spivak 1994: 80). Bei Spivak sind Subalterne, die ‚Anderen‘ der ‚Anderen‘, von einer Mehrfachdiskriminierung betroffen. Dennoch kann das Konzept der Subalternen aufgrund der marginalisierten Position als soziale Gruppe mit der Position der ‚Anderen‘ der Theorie des *Othering* verglichen werden, da beiden Gruppen der Zugang zu hegemonialen Ressourcen versperrt bleibt. Deswegen wird im Folgenden keine Unterscheidung zwischen ihnen vorgenommen.

back) als revolutionären Akt zu betrachten, der sie vom Objekt zum Subjekt transformiere: „It is that act of speech, of ‘talking back’ that is no mere gesture of empty words, that is the expression of moving from object to subject, that is the liberated voice“ (vgl. ebd.: 128).

3.1 Mediale Darstellung

Hall wendet den Diskursbegriff Foucaults auf Massenmedien an und erklärt, dass Diskurse funktionierender Regelsysteme – kulturell bestimmte Codes – bedürfen, um Zeichen artikulieren zu können (vgl. Hall 2002: 112). Um die Konventionen arbiträrer Zeichen verstehen zu können, müssen diese dekodiert werden (vgl. ebd.: 112). Dabei bestehen Zeichen aus einer wörtlichen Bedeutung, der Denotation, und einer assoziativen Bedeutung, der Konnotation, die in einem Diskurs meist vereint seien, aber deren Trennung analytischen Nutzen habe (vgl. ebd.: 113). Vor allem die konnotative Ebene stelle ideologische Bedeutung her (vgl. ebd. f.). Die denotative Ebene werde durch geschlossene Codes fixiert, wohingegen die konnotative Ebene einen offeneren *Umwandlungsprozess* zur Entschlüsselung benötige (vgl. ebd.: 115). Dabei werden konnotative Codes nicht gleichrangig verstanden, jede Kultur habe ihre eigene *dominante kulturelle Ordnung* (vgl. ebd.), die eine *dominant-hegemoniale* Lesart bevorzuge (vgl. ebd.: 119). Medien können dominante Diskurspositionen allerdings nicht nur reproduzieren, sondern v.a. durch *professionelle Codes* produzieren und distribuieren aktiv machtvoll Positionen (vgl. ebd.: 120). Somit unterstützen Massenmedien maßgeblich die Entstehung hegemonialer Bedeutungen, die gesellschaftlich als ‚natürlich‘ aufgefasst werden (vgl. ebd.). Da Massenmedien die dominante Lesart öffentlichkeitswirksam verbreiten können, liegt bei ihnen folglich eine hohe diskursive Macht. Neben der dominanten Lesart gebe es auch die *ausgehandelte*, welche die hegemoniale Ordnung anerkenne, aber von der vorgegebenen Bedeutung abweiche; und die *oppositionelle* Lesart, welche zwar die denotative und konnotative Ebenen verstehe, aber dennoch gegensätzlich dekodiere (vgl. ebd.: 121 f.).

Hall interessiert sich bei der medialen Darstellung wie Spivak dafür, wie Personen repräsentiert werden, die signifikant ‚anders‘ als die Dominanzgesellschaft konstruiert werden (vgl. 1997: 225). Denn bei der Konstruktion von Bedeutung gebe es auch eine Macht über die Darstellung des Subjekt/ Objekts (vgl. ebd.: 259). Die Spuren ‚rassischer‘

Stereotype nennt er rassifiziertes Regime der Repräsentation (*racialized regime of representation*) (vgl. ebd.: 249). Dabei sei Stereotypisierung als bedeutende Praxis zentral in der Repräsentation von rassifizierter Differenz (vgl. ebd.: 257). Stereotypen seien Teil der Aufrechterhaltung sozialer und symbolischer Ordnung und eingebunden in Foucaults Macht-Wissensstrukturen sowie Hegemonie(n) (vgl. ebd.: 258 f.). Dabei entstehe auf konnotativer Ebene die Frage danach, was über die Aussagen über dargestellte Person und Situation hinaus über die ‚Rasse‘ und deren ‚Andersartigkeit‘ ausgesagt werde (vgl. ebd.: 228-230).

Amesberger und Halbmayr ergänzen, dass die stereotype Darstellung von ‚Andersartigkeit‘ besonders durch technische Geräte (z.B. Film, Fotografie) produziert und fixiert werden, da eine Festschreibung der Körper der*s ‚Anderen‘ durch die Blickanordnung der einseitigen Sichtbarkeit des Objekts und des sehenden Subjekts stattfindet (vgl. 2008: 127). Neben politischen und ökonomischen strukturellen Praktiken, die den hegemonialen Status beibehalten, spielen also auch „Medien [...] eine nicht zu unterschätzende Rolle dabei, die kulturelle Differenz zwischen ‚Weiß‘ und ‚Schwarz‘ zu definieren und aufrechtzuerhalten“ (Zeller 2010: 35).

3.2 Repräsentation der*s Schwarzen

Schwarze seien demnach meist die Objekte und nicht

die Subjekte der Repräsentationspraktiken. Der Kampf um die Einflussnahme auf die Repräsentation wurde ausgehend von einer Kritik an dem Grad der fetischisierten, objektivierenden und negativen Gestaltung geführt, die die Repräsentation des schwarzen Subjekts so sehr prägen. Es ging nicht nur um das Fehlen und die Marginalität der Erfahrung von Schwarzen, sondern um ihre vereinfachte und stereotype Darstellung. (Hall 1994: 16)

Hall thematisiert hier drei wesentliche Merkmale. Zum einen zeigt die Objekt-Subjekt-Position, dass die Anteilnahme an Repräsentation für Schwarze Personen sehr gering ist. So erklärt auch bell hooks, dass Massenmedien ebenfalls ein System der Macht-Wissensstrukturen sei und dazu diene, weiße Suprematie aufrechtzuerhalten:

There is a direct and abiding connection between the maintenance of white supremacist patriarchy in this society and the institutionalization via mass media of specific images, representations of race, of blackness that support and maintain the oppression, exploitation, and overall domination of all black people. (1992: 2)

Denn in den Massenmedien haben Schwarze kaum Kontrolle, sich selbst darzustellen (vgl. ebd.: 1). Afroamerikaner*innen seien sich diesen Strukturen bei der Teilnahme an Film und Fernsehen bewusst und die Beschäftigung mit Mainstream Medien bedeute auch immer eine Negation der Schwarzen Repräsentation: „To stare at the television, or mainstream movies, to engage its images, was to engage its negation of black representation“ (hooks 1992: 117). Somit sei die Sichtbarkeit von marginalisierten Subjekten „von dem Paradox bestimmt, dass sie sich – um sichtbar werden zu können – in die Bilder einschreiben müssen, die für sie im Feld hegemonialer Repräsentation mit ihren Ausschlusseffekten zur Verfügung stehen“ (Schade/ Wenk 2011: 105). Hier geht es also besonders um die Frage danach, wer produziert Medien für wen und wer wird wie dargestellt? Wobei Schwarze meist lediglich als Objekte gezeigt werden, wohingegen Weiße Medien für Weiße produzieren.

Auch werden Schwarze ohne Schwarze dargestellt, wenn Weiße im *Blackface* sich ihre Gesichter anmalen und rassifizierte Stereotype reproduzieren (vgl. Reyes 2018). Vorrangig in Minstrel-Shows (vgl. ebd.), gebe es die rassifizierte Praxis jedoch auch im Film (vgl. Bogle 2019: 2 f.). Blackfacing stehe in einer „rassistische[n] Darstellungstradition“, in der es „keine selbst bestimmte [sic] Repräsentation von Schwarzen Menschen“ gebe, sondern „mit weißen Schauspieler_innen in Blackface [...] eine diskriminierende, (neo)koloniale Praxis verharmlost“ wird (Pamoja zit. nach Referat für antirassistische Arbeit Uni Wien 2014). So können „Schwarze nicht einmal in einem Stück spielen, das sie als Hauptakteure vorsieht“, wodurch „hegemoniale[...] Macht und [die] Wahrnehmung ihrer Stellung in der Gesellschaft“ sichtbar werden (Inou 2014).

Hall erwähnt zusätzlich, dass Schwarze weitläufig gar nicht dargestellt werden. In Erzählungen bestehe die Vorstellung, dass Personen, selbstverständlich und ohne Erwähnung weiß seien (vgl. Arps/ Bauer/ Beck 2013: 3). Dadurch ergebe sich gleichzeitig eine Selbstverständlichkeit dafür, dass, soweit nicht anders thematisiert, alle Personen weiß seien: „Jeder Mensch ist Weiß, es sei denn, er wird explizit und nachdrücklich als nicht-Weiß ausgewiesen“ (Wollrad 1999: 213 zitiert nach Amesberger/ Halbmayr 2008: 122). Zusätzlich ergebe sich daraus das Privileg, Weiße in allen Räumen und (v.a. wirtschaftlichen und politischen) Positionen repräsentiert zu sehen (vgl. Amesberger/ Halbmayr 2008: 126). Auch die mediale Darstellung Weißer sei selbstverständlich und

normalisiert, wodurch der Mythos einer weißen Mehrheitsgesellschaft weitervermittelt werde (vgl. ebd.). Dies gehöre zu den selbstverständlichen Privilegien des Weißseins und deren Sichtbarkeit: „Weiße Präsenz in Öffentlichkeit und Medien; deren heterogene, individuelle und vielfältige Repräsentation; Weiße werden nicht als solche stereotypisiert, sondern sie haben Namen, Berufe, politische Orientierungen etc.“ (Amesberger/Halbmayer 2008: 130).

Damit wird der dritte Aspekt aus Halls Zitat thematisiert: Durch das Privileg Weißer als Individuen wahrgenommen zu werden, werden sie auch als diese repräsentiert, wohingegen Schwarze stereotypisiert und vereinfacht dargestellt werden. Wenn Schwarze Personen dann eben doch abgebildet werden, werde meist das Schwarzsein direkt thematisiert, Schwarze aber nicht als Mitglieder(*innen) einer (z.B. deutschen) Gesellschaft repräsentiert (vgl. ebd.: 510). Damit werde die Vorstellung einer weißen Gesellschaft und des Schwarzen Nichtdeutseins normalisiert (vgl. ebd.: 510 f.). Nduka-Agwu und Hornscheidt erklären unter dem Begriff der EntVisualisierung (dabei können Bilder auch sprachlich vermittelt werden [vgl. 2013b: 491]), dass rassistische Bilder, denen die Gesellschaft beispielsweise durch Spiele und Lieder bereits seit der Kindheit ausgesetzt sei (vgl. 2013b: 491), Weiße an der Spitze und Schwarze an dem Ende der Hierarchie als neutrale Repräsentation verinnerlicht werden (vgl. ebd.: 492). Zusätzlich werde durch ein weißes Blickregime eine Blickhegemonie hergestellt, welche aus einer weißen Perspektive auf Schwarze blicke (vgl. ebd.: 513). hooks erklärt, dass Schwarze immer als ‚Andere‘ dargestellt werden (vgl. 1992: 3).

Zusammenfassend lässt sich dadurch erkennen, dass durch die weiße Definitionsmacht und bestehende Diskurse Schwarze vorrangig als Objekte dargestellt werden und sie sich selbst in Massenmedien nicht repräsentieren können. Dies verstärkt einerseits die Vorstellung einer weißen Mehrheitsgesellschaft und gleichzeitig stereotype Darstellungen. Mehr Sichtbarkeit ist demnach also nicht gleichbedeutend mit mehr Macht bzw. einem Regime der Wahrheit. Im Gegenteil, durch diese Praxis werden aktuelle Machtverhältnisse sogar reproduziert. Um in der Analyse auf die Schwarze Repräsentation in *Die drei ???* eingehen zu können, wird anschließend die Medialität des Hörspiels vorgestellt, welche diese maßgeblich beeinflusst.

4 Medialität des Hörspiels

Wegen seines Entstehungsursprungs im Hörfunk (vgl. Pinto 2017: 89) entspringen die meisten Theorien um das Hörspiel aus dem Bereich der Radio- bzw. Rundfunkforschung selbst (vgl. Kobl 1932; vgl. Schwitzke 1960). Somit könne das Hörspiel auch dem Hörbuch gegenüber abgegrenzt werden, dessen Entstehung im Buch- bzw. Printverlagswesen liege und unter welches das Hörspiel oftmals subsumiert werde (vgl. Pinto 2017: 89). Mehrfach wurde allerdings an verschiedenen Stellen darauf hingewiesen, dass sich das Hörspiel mittlerweile durch technische Verbreitungen auf Tonträgern oder digitalen Downloads und Streams multimedial aus der Distributionsform des Radios hinausentwickelt hat (vgl. Krug 2020: 18; vgl. Schmedes 2002: 248; vgl. Frank 1963: 189; Huwiler 2005: 25) und deshalb eine unabhängige Definition notwendig sei (vgl. Schmedes 2002: 248). So erkennt Knut Hickethier bereits 1997 gerade in der Produktion radiounabhängiger Hörspiele eine künstlerische Möglichkeit oder sogar Notwendigkeit für viele Autor*innen (obgleich es für ihn lediglich eine Perspektive ist, da er außerhalb des Radios noch keinen Hörspielmarkt sieht) (vgl. 1997: 16 f.). Stattdessen sei das Hörspiel abseits der breiten Aufmerksamkeit eine Nischenkunst (vgl. Krug 2020: 17) bzw. „die einzige genuine Kunstform des Hörfunks“ (Peschina 2013: 7), die dennoch in Bewegung sei (vgl. Krug 2020: 18). Deshalb soll sich die anschließende Herangehensweise an das Hörspiel an einer distributionsunabhängigen Formulierung versuchen. Dabei wird von dem Hörspiel als Zeichensystem ausgegangen, dessen spezielle Merkmale nachfolgend angebracht werden.

4.1 Das Hörspiel als Zeichensystem

In Götz Schmedes Ansätzen zur Hörspielsemiotik werden die Gesetzmäßigkeiten untersucht, denen die Zeichen des Hörspiels unterliegen, wobei „Jeder, der ein Hörspiel hört, [...] Teil eines Zeichenprozesses [ist]. Intuitiv rezipiert man die Elemente eines Stücks als Zeichen und ordnet dem Gehörten Bedeutungen zu“ (2002: 9). Das Hörspiel werde aus semiotischer Perspektive als ein „spezifisches kulturelles System zur Vermittlung ästhetisch verbreiteter Informationen“ begriffen (ebd.: 16). Dabei beruht die Methode auf den Zeichentheorien von Charles Sanders Peirce und Charles William Morris, da sich diese nicht auf sprachliche Phänomene begrenzen und damit auch Geräusche erfassen können (vgl. ebd.: 11). Das Hörspiel sei ein ästhetisches System, welches mehrere

Subsysteme umfasst, „deren Zeichen keine direkte Gebrauchsfunktion, sondern ausschließlich Zeichenfunktionen besitzen. Diese Funktion besteht darin, Bedeutung zu erzeugen“ (ebd.: 35). Dabei werden alle Bedeutungen als akustische Zeichen auf einem Vermittlungskanal kodiert (vgl. ebd.: 59 f.). Somit seien Hörspiele, wie andere Medienprodukte, nicht nur fiktionale Kunstwerke, „sie sind als Artefakte immer auch selbst Teil der Realität, die sie zur Darstellung bringen und deren Zugänglichkeit sie zur Debatte stellen“ (Hiebler 2018: 330) und konstruieren also immer auch kulturelle Bedeutungen und Diskurse (mit).

Zu den Zeichensystemen des Hörspiels gehören *allgemeine Zeichensysteme*, zu denen wiederum die *Sprache*, die durch das Auftreten von Figuren und Erzähler*innen in Form von Dialogen, Monologen, Narration, Material oder Sprachgestaltung generiert werde, gehöre (vgl. Schmedes 2002: 71 ff.). Zusätzlich sei die *Stimme* als verbale Trägerin des semantischen Gehalts der Sprache zur Vermittlung linguistischer Zeichen von paraverbalen Kodes mit begleitenden paralinguistischen und intonatorischen Merkmalen überlagert (vgl. ebd. 77). Diese werden mit nonverbalen Kodes, die von linguistischen und paralinguistischen Kodes losgelöst sind (wie z.B. Lachen, Weinen, Schreiben oder Räuspern), ergänzt (vgl. ebd.: 74 ff.). Außerdem gehören *Geräusche* (vgl. ebd.: 77), *Musik* (vgl. ebd.: 79) und *Stille* (vgl. ebd.: 82) zu den allgemeinen Zeichensystemen des Hörspiels. Zusätzlich zu diesen, gebe es die Verwendung von *Originaltönen* (vgl. ebd.: 83) und *audiophone Zeichensysteme*, die auf Verfahren der Studioteknik basieren (vgl. ebd.: 86). Zu letzteren zählen sowohl *Blende*, *Schnitt* und *Mischung* (vgl. ebd.: 87), als auch die *Stereophonie* (vgl. ebd.: 89) und *elektroakustische Manipulation* (Verfremdung akustischer Materialien durch studioteknische Mittel; vgl. ebd.: 91).

Dabei stehen die Zeichen in bestimmten Beziehungen zu einander und seien nicht isoliert, sondern als Teil des Gesamtkontexts zu betrachten (vgl. ebd.: 92). Die Bezüge können hier entweder semantisch sein und als Kombinationsprinzip durch Einzelbedeutung der einzelnen Zeichen erfolgen (vgl. ebd.) oder strukturell aus den Gemeinsamkeiten entstehen (vgl. ebd.: 93). In der Montage werden die einzelnen Zeichen schließlich durch syntaktische Bezüge verknüpft (vgl. ebd.: 95). Auch Raum und Zeit seien relevante Bezüge für die akustischen Zeichensysteme (vgl. ebd.: 99 f.).

Auch Elke Huwiler betrachtet das Hörspiel an Schmedes Zeichensysteme angelehnt (vgl. 2005: 57), fügt allerdings die Narratologie als methodischen Schwerpunkt hinzu (vgl. ebd.: 70) und untersucht Hörspieladaptionen auf ihren eigenen narrativen Gehalt. Trotz der akustischen Zeichensysteme sei das Hörspiel oftmals als Gegenstand der Literaturwissenschaft erachtet worden (vgl. ebd.: 9), obwohl es „nicht anhand des Manuskriptes oder späterer Druckfassung untersucht, sondern [...] in seiner genuinen Form als akustisch realisiertes Kunstwerk analysiert werden“ (ebd.: 43) kann. Hörspiele ließen sich vielmehr als eigene Kunstform auf ihr spezifisches narratologisches Ausdruckspotential hin betrachten, welches aus Zeichenverknüpfungen und –abläufen abgeleitet werde und Bedeutung herstelle (vgl. ebd.: 83). Damit können „wenn eine schriftlich erzählte Geschichte in einem auditiven Medium adaptiert wird, [...] analytisch die einzelnen narrativen Elemente und Strukturen gesondert voneinander untersucht werden“, wodurch das Hörspiel durch seine eigene Medialität „kein bloßes Übertragungsmedium für einen spezifischen Inhalt darstellt, sondern dass es einen Einfluss haben kann auf die Art und Weise, wie die Geschichte geformt und rezipiert wird“ (ebd.: 89). Es können allerdings auch einige Aspekte der Narration ohne strukturelle Veränderung vom schriftlichen in das auditive Medium übertragen werden, sofern diese nicht durch neue Zeichensysteme tangiert werden (vgl. ebd.). Somit habe das Hörspiel auch auf narrativer Ebene Einfluss auf die Art, wie die Geschichte narrativ wiedergegeben wird (vgl. ebd.: 90).

Gerade die Akustik verändere nicht nur die mediale Verfassung, sondern auch die Identität des skripturalen Texts im Hörbuch (vgl. Jäger 2014: 243 f.). Die Möglichkeit zur Eigeninterpretation werde durch fremde Stimmen der Erzähler*innen, die sich in Ton, Tempo, Rhythmus, Melodie und Akzentuierung von der eigenen Lesart im Kopf unterscheiden, eingeengt (vgl. ebd.). Wenn ein Hörbuch Bücher akustisch wiedergibt, seien es nicht-identische ‚Skripturen‘, selbst wenn der Wortlaut identisch sei (vgl. ebd.: 244). Auch die Botschaft verändere sich dadurch, dass das Hörbuch skripturale Texte in eigene mediale Texte audioliteral transkribiert, bei denen ein eigener Sinn konstruiert werde (vgl. ebd.).

4.2 Das Hörspiel als eigenständige Kunstgattung

Bettina Wodianka definiert das Hörspiel deshalb als eigene Kunstgattung, die als künstlerisches Experiment des Radios entstanden, (vgl. Wodianka: 2018: 35) „sich überwiegend konventionell gewordener narrativer Formen der Vermittlung bedient“ (vgl. ebd.: 35). Dabei subsumiere das Hörspiel „unterschiedliche Produktionspraktiken, Ästhetiken, Erzähl- und Inszenierungsformen wie Hörerwartungen“ (ebd.: 38). Es vereine sowohl Lyrisches, Episches sowie Dramatisches, als auch verschiedene Gattungen (vgl. Schöning 1982: 292 f). Das Wort Hörspiel selbst setze sich aus der Art der Rezeption, also dem Hören, und unterschiedlichen fiktiven Spielformen zusammen (vgl. Wodianka 2018: 39), die, wie im Theater, ein Verweis auf die künstlerische Interferenz (im Radio) seien (vgl. ebd.: 41). Somit haben „Hörspielmacher die Möglichkeiten des *Spielbaren* in der akustischen Kunst [zu erforschen], worüber ebenso die Grenzen zu anderen Disziplinen, wie der Literatur und der Musik, eine Diskursivierung erfahren und teilweise aufgelöst werden“ (ebd.: 42).

Wodianka kritisiert an Schmedes Zeichentheorie, dass Hörspiele, die eine (künstlerische) Störung der Kommunikation innehaben, nicht in seine Definition miteingeschlossen werden (vgl. 2018: 75 f.). Stattdessen greife das Hörspiel in seiner Inszenierung auch auf andere Zeichensysteme zurück (vgl. ebd.: 76). Neben den Zeichensystemen, die im Gegensatz zum Schriftlichen dem Hörspiel immanent sind, untersucht Hickethier das, was dem Hörspiel im Gegensatz zur audiovisuellen Fiktion fehlt.

4.3 Konstruktion imaginärer Bilder durch die Abwesenheit des Visuellen

Hickethier erkennt im Hörspiel ein anderes Mittun der Rezipient*innen als in der audiovisuellen Kunst, wie dem Film, da das Ohr eine andere Aufmerksamkeit fordere (vgl. 1997: 18): „Dem Nebenbeihören entzieht sich das Hörspiel aus Prinzip, es erwartet grundsätzlich eine intensive Zuwendung. Denn nur dadurch ist [...] denkbar: daß [sic] wir uns als Hörer öffnen für eine andere, eben ästhetisch gestaltete Wirklichkeit“ (Hickethier 1997: 17). Neben dem Aspekt der Aufmerksamkeit, der durch die motorische Passivität des Hörens (vgl. Görne 2017: 33), als Nebenbeimedium für unterschiedliche Tätigkeiten (vgl. Röggla, Kathrin 2013: 123) kritisiert wird, nennt Hickethier hier einen wesentlichen, wenn auch offensichtlichen Aspekt, des Hörspiels im Vergleich zu audiovisuellen Medien: das Fehlen von visuellen Bildern. Die Abwesenheit der Bilder berge das Potential einen

glaubwürdigen und authentischen Eindruck zu vermitteln (vgl. Hiebler 2018: 329), da sich die Hörer*innen diese im Gegensatz zu Kino oder Theater im eigenen Kopf vorstellen müssen (vgl. Nagl/ Peschina/ Schmitt 2013: 34) und die Bilder nicht durch das Medium selbst aufgezwungen werden (vgl. Hickethier 1997: 18). Dadurch eröffnet die Einschränkung auf den akustischen Sinn „am Stärksten im Fiktionalen den Raum für alle anderen Sinne“ (Lampen 2013: 64), wodurch es aktiv die Fantasie bei den Hörer*innen anstoße (vgl. Plamper 2013: 89). Die Ästhetik von Objekt, Raum und Personen hängt somit mit den Zeichen zusammen, die das Hörspiel akustisch liefert und damit, wie sich die Hörer*innen dies selbst vorstellen.

Um bei den Rezipient*innen Bilder zu erzeugen, reiche oft schon ein einziger Ton:

Ein Ton reicht, und ein Bild entsteht. Wenn ein Uhu ruft, ist es Nacht. Wenn Blätter rascheln, schleichen Menschen durch den Wald. Wenn es knackt, wird eine Waffe entsichert. Ein Hörspiel ist wie Malen nach Zahlen, die richtigen Schlüsselreize können die Phantasie lenken. Kino im Kopf, das Versprechen des Genres, meint ein imaginierendes Sehen, bei dem der visuelle Raum unbegrenzt ist. (Becker zitiert nach Mohn 2019: 12)

Es entstehen bei den Hörer*innen riesige Räume, in denen verschiedene Emotionen, wie besonders die Angst, „das Spiel mit der akustisch evozierten Beklommenheit, dem Unbehagen und Schrecken als essenziell programmatischer Bestandteil ihres Interieurs“ (ebd.: 13) hörbar werden. Diese Angst könne, orientiert an Schmedes Zeichensystemen, sowohl narratologisch durch texthörspielinhärente Darstellungsformen (von Mohn endogen genannt [vgl. ebd.: 69]), als auch durch die Wahrnehmung und Gestaltung von Tönen, Sprache bzw. Stimme, Geräuschen, Musik und Lautlosigkeit (den exogenen Mitteln der Angsterregung) erzeugt werden (vgl. ebd.: 200 f.).

5 Repräsentationskritische Diskursanalyse

Zunächst wird das methodische Vorgehen einer semiotischen Hörspielanalyse vorgestellt. Daraufhin werden der historische Hintergrund, das episodische Erzählen und der Forschungsstand zu der Hörspielserie sowie die einzelnen Folgen des untersuchten Materialkorpus beschrieben.

5.1 Semiotische Hörspielanalyse mit narratologischem Fokus

Um die Frage danach, wie Schwarzsein in *Die drei ???* repräsentiert und schwarze (Haut-)Farbe elektroakustisch vermittelt wird, beantworten zu können, sollen ausgewählte

Folgen anhand einer repräsentationskritischen Diskursanalyse erfasst werden. Es soll ein Zusammenhang zwischen dem Medientext und gesellschaftlichen Strukturen hergestellt werden. Für die Diskursanalyse zur Dekonstruktion von Schwarzsein in der Hörspielserie ist die Wiedergabe der Texte obligatorisch, welche wiederum als Konstrukt verstanden werden. Dabei wird „Kultur selbst [...] als ‚Text‘ verstanden und Textanalyse als eine interpretierende Arbeit an Intertextualität, an diversen kulturellen Diskursen und sozialen Praktiken, die in die jeweils zu analysierenden Texte einfließen“ (Husmann 2010: 45).

Um von der Rekonstruktion des Textes zur Dekonstruktion zu gelangen, ist eine postkoloniale Perspektive essentiell, die im „Verständnis der Cultural Studies [...] Kultur als hegemonial“ aushandelt und als „das Ergebnis gesellschaftlicher Machtdispositionen und [...] vor dem Hintergrund der herrschaftlichen und kulturellen Verhältnisse“ deutet (Emde/ Möller/ Wicke 2016: 8). Somit sei Kritik an Repräsentation auch immer als Machtkritik zu verstehen (vgl. Schade/ Wenk 2011: 108). Besonders Populärmedien seien für die kulturelle Analyse hegemonialer Prozesse zentral, da sich die mediatisierte Kultur durch Medien artikuliert und Werte sowie gesellschaftlich-vorherrschendes Bewusstsein subtil und unbewusst reproduziere (Emde/ Möller/ Wicke 2016: 8). So tragen auch Hörspiele durch den Transport politischer Inhalte implizit oder explizit zur politischen Sozialisation bei (vgl. Müller/ Bendix 2016: 36).

Zumal die Analyse in einen Diskurs eingebettet ist, wodurch der Gesamtinhalt der Hörspielserie weniger relevant ist, und zudem Stereotypen und Othering durch Intertextualität entstehen, werden explizit die Merkmale westlicher Konstruktion des Schwarzseins in Abgrenzung zum Weißsein und deren mediale Repräsentation (Kapitel 2 und 3) im Materialkorpus betrachtet. Durch den Einbezug des Diskurses wird sichergestellt, dass strukturell reproduzierte Bilder (und keine individuellen Geschichten) beachtet werden. Zumal Medien im Sinne der Cultural Studies Rezipient*innen als interpretierend und potentiell aneignend sowie Medien nicht geschlossen, sondern als semiotische Ressource aufgefasst werden (vgl. ebd.), ist die vorgestellt semiotische Zeichenanalyse des Hörspiels als Zeichensystem ein geeignetes methodisches Vorgehen.

Die Fragen nach Schwarzer Repräsentation werden folglich anhand der Zeichensysteme nach Götz Schmedes analysiert. Dazu gehören die im vorherigen Kapitel aufgeführten Zeichensysteme, wobei durch den Fokus auf Narration besonders die allgemeinen

Zeichensysteme angewendet werden. Zwar werden auch audiophone Zeichensysteme sowie deren Bezüge durch Korrelation und Hierarchie, Montage und Raum und Zeit betrachtet, wie sich zeigen wird, sind diese für die vorliegende Analyse jedoch weniger relevant. Dabei müsse sowohl die primäre Ebene der denotativen Bedeutungen, als auch die sekundäre Ebene mit konnotativen Bedeutungen analysiert werden, um so die Bedeutung in ihren komplexen Kontexten zu erfassen (vgl. Schmedes 2002: 107). Da es in der anschließenden Analyse nicht um die Grundaussage einzelner Folgen geht, wird nicht in Segmentierung, para- und syntagmatische Zeichenbezüge und Umcodierung unterteilt (vgl. ebd.: 108-116), wenngleich diese einzelnen Aspekte als Stütze für die Analyse der Schwarzen Repräsentation bestehen bleiben.

Auch werden im Gegensatz zu Schmedes Vorgehen keine Realisationsprotokolle der gesamten Folgen vorgenommen. Dennoch sollen relevante Sequenzen als Beleg für die Ergebnisse dienen sowie die Hörspielfolgen in ihrer genuinen Form wiedergegeben werden. Dabei richten sich die Angaben zwar nach den Vorgaben von Soundprotokollen, die „eine besonders intensive Auseinandersetzung mit dem Text [suchen], die sich am Modell des literaturwissenschaftlichen close reading orientiert und die Methode des close listening propagiert“ (Hiebler 2018: 307). Allerdings werden vorrangig Dialoge bzw. Ausschnitte daraus transkribiert, da dort der Diskurs am deutlichsten wird. Da auch die Bedeutung ästhetischer Gestaltung des Hörspiels als essentiell für die semantische Einheit zu sehen ist (vgl. ebd. f.), werden neben den endogenen texthörspielinhärenten Darstellungsformen auch die exogenen Merkmale transkribiert sowie die anderen Zeichensysteme nach Schmedes, wenn notwendig, im Fließtext analysiert. Dies soll der Übersichtlichkeit und einfacheren Lesbarkeit dienen. Um die Aussagen aus der medialen Gestaltung und dem Inhalt Schwarzer Repräsentation erschließen zu können, soll ein methodischer Fokus auf der narratologischen Textanalyse liegen. Bei dem die Darstellung schwarzer Objekte und besonders Schwarzer Figuren in Abgrenzung zu weißen Figuren betrachtet wird.

Zusätzlich soll die Analyse durch visuelle Begleitinformationen, wie die Cover der Hörspiele, ergänzt werden, da diese den Gesamteindruck über ein Hörspiel prägen und weitere Informationen zu den Medientexten generieren. Auch eine Ergänzung der semantischen Zeichen um Produktionsaspekte findet statt, um somit Fragen nach der

Repräsentation beantworten zu können. Dabei steht vor allem die Besetzung der Sprecher*innen, Autor*innen und Produzent*innen im Vordergrund.

Da jeder Analyse eine Ahnung dessen vorausgehe, was als Erkenntnisinteresse gefunden werden sollte (vgl. Schmedes 2002: 108), setzt sich der Materialkorpus aus konkret ausgewählten Folgen zusammen. Dabei handelt es sich zunächst um die Folgen der Hörspielserie *Die drei ???* „Schwarze Sonne“ (2012), „Die schwarze Katze“ (1979), „Geisterstadt“ (1995) sowie „und der lachende Schatten“ (1980) und *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?* aus der Kurzspielreihe „Der schwarze Tag“ (2018) sowie „Dreckiger Deal“ (1996) und „Dopingmixer“ (1994) in denen explizit von Schwarzen Personen erzählt wird. Die Auswahl erhebt keinen Anspruch auf einen vollständigen Kanon aller Folgen von *Die drei ???* mit Schwarzer Repräsentation. Vielmehr waren die Folgen Auslöser zum Verfassen der Arbeit oder wurden durch Internetrecherchen sowie eine Erwähnung in Noah Sows *Deutschland Schwarz Weiß: Der alltägliche Rassismus* (vgl. 2018: 200 f.) ausgewählt. Zusätzlich werden die gesamte Kurzspielreihe „Der schwarze Tag“ und die Folgen „Das schwarze Monster“ (2000), „Der schwarze Skorpion“ (2005) und „Schwarze Madonna“ (2009) aufgrund der Vorkommnisse der Farbe Schwarz im Titel der Folgen untersucht.

Neben den üblichen Timecodes werden zusätzlich in Klammern die Teile angegebenen, in denen die Sequenzen auf Spotify gelistet sind, da die Plattform als Grundlage für den Materialkorpus diente, leicht zugänglich ist, aber die Gesamtzeit der Folgen nicht angibt. Sprachliche Unterbrechungen durch andere Figuren in transkribierten Dialogen werden durch „-“, Geräusche, Musik und Stille sowie Anmerkungen zu dem Klang der Stimme mit paralinguistischen und intonatorischen Merkmalen durch doppelte „(())“ gekennzeichnet. Dabei beinhaltet letzteres auch die Kennzeichnung von Redepausen durch die Angabe „((Pause))“.

5.2 *Die drei ???*: Sie übernehmen jeden Fall

Bereits 1979 wurden die *Die drei ???* als nicht öffentlich-rechtliche Hörspiel- und Kassettenserie (vgl. Krug 2020: 11) veröffentlicht und publizierten seitdem mehr als 202 reguläre Folgen¹¹ unter der Regie von Heikedine Körting (vgl. ebd.: 176). Die von dem

¹¹ Im Oktober 2020 waren bereits 207 Folgen inklusive mehrerer Spezialfolgen veröffentlicht.

Hörspielverlag EUROPA produzierte Hörspielserie gibt es seit 1995 auch günstig auf CD (vgl. ebd.) und sollte ursprünglich mit dem günstigen Preis, pädagogischem Anspruch und hohem Niveau vor allem junge Hörer*innen erreichen (vgl. Beuermann 2011: 7). Mittlerweile ist die Serie auch auf Streamingplattformen zu finden. Bis 2014 wurden über 44 Millionen Tonträger verkauft, pro Folge gibt es mehr als 150.000 legale Downloads (vgl. Krug 2010: 177). Somit hat die Kriminal- und Mysteryserie bisher jede technische Innovation überlebt (vgl. ebd.). Bereits 1997 lag der Altersdurchschnitt der Hörer*innen allerdings bei 24 Jahren, wodurch er einen nostalgischen Kultstatus genießt (vgl. ebd.: 176). Neben dem erfolgreichen Verkauf der Folgen, werden seit der 100. Folge aus dem Jahr 2001, Vollplayback-Theatertourneen in oftmals ausverkauften Veranstaltungshallen gespielt (vgl. ebd.). Heute sind *Die drei ???* zusätzlich mit dem Verkauf u.a. von Büchern, Handy-, Computer- und Brettspielen, Theateraufführungen, Kinofilmen, offiziellen Escape Rooms und Detektivsets für Kinder extrem erfolgreich.

Die Produktionsgeschichte der Hörspielserie beginnt bereits in den 1960ern, als der US-amerikanische Autor Robert Arthur die Buchreihe *The Three Investigators* (1964) bei Random House veröffentlichte (vgl. Beuermann 2011: 16). Arthur konnte durch einen persönlichen Kontakt zu Alfred Hitchcock den Namen des Hollywood-Regisseur als Schirmherren für die Serie nutzen und ihn auch als Figur in einige Folgen einbauen (vgl. ebd.). Bereits 1968 veröffentlichte der deutsche Frank-KOSMOS Verlag unter einer Lizenz die Geschichten unter dem Namen *Die drei ???* (vgl. ebd.), elf Jahre später sei mit der Folge „und der Super-Papagei“ die erste Hörspielfolge bei EUROPA veröffentlicht worden (vgl. *Die drei ???* o.A.). Seit die Reihe in den USA abgesetzt wurde, schreiben verschiedene deutsche Autor*innen die Buchvorlagen für KOSMOS (vgl. ebd.). Nach einem Lizenzstreit werden die Folgen seit 2008 unter Vorlage des KOSMOS Verlag von der Sony BMG unter dem Label EUROPA produziert (vgl. ebd.). Nach Angaben von Sony seien *Die drei ???* sogar die „erfolgreichste Hörspielproduktion der Welt“ (vgl. MUSIK WOCHE 2019).

Obwohl *Die drei ???* so erfolgreich sind, gibt es wenig kritische (medien-)wissenschaftliche Forschungen (oder allgemeine Kritik) zu ihnen. Zwar wurden bereits einige Kritiken über Antiziganismus bei *Die Fünf Freunde* (1978-) (vgl. Lotto-Kusche 2016), den Sexismus und Rassismus in *TKKG* (1981-) (vgl. Baeck/ Beek 2007) oder deren allgemeinen negativen Umgang mit Normabweichungen (vgl. Münschke 2016)

veröffentlicht, dagegen werden *Die drei ???* journalistisch oftmals als geistreiches und politisch korrektes Äquivalent der *EUROPA*-Jugendhörspiele gehandelt (vgl. Rütten 2019). Sie sollen „ohne Stereotype und dafür mit einem komplexen Plot“ (Rottmann 2017) und „ohne manifesten Rassismus auskomm[en]“ (Grampes 2019). Lediglich in Noah Sows Buch *Deutschland Schwarz Weiß: Der alltägliche Rassismus* ließ sich im Kapitel zu Unterhaltungsmedien für Kinder eine knappe Kritik zum versteckten Rassismus in *Die drei ???* finden, die sich jedoch nur auf wenige Folgen der 1970er bis 1990er Jahre bezieht und keine umfassende Analyse beinhaltet (vgl. 2018: 200 ff.).

Die drei ??? erzählen episodisch von drei jugendlichen Detektiven in der fiktionalen Stadt Rocky Beach in Kalifornien. Der erste Detektiv, Justus Jonas, ist Gründer des Detektivbüros, das in Form eines Wohnwagens als Zentrale auf dem Gebrauchtwarencenter seiner Tante und seines Onkels steht, bei denen er auch wohnt. Er ist das rationale Genie in der Gruppe, das am schnellsten auf die Lösung der Fälle kommt, auch wenn er seine Einfälle gerne bis zum Ende der Folge für sich behält. Der zweite Detektiv, Peter Shaw, zeichnet sich vor allem durch seine sportlichen Fähigkeiten und praktisches Geschick aus, die bei Verfolgungen oder dem Öffnen von verschlossenen Türen zum Einsatz kommen. Allerdings ist Peter auch der ängstlichste und oft auch naivste, wenn es um die Aufklärung von Fällen geht. Bob Andrews ist als Dritter für Recherchen und das Archiv zuständig, weshalb er viel Zeit in Zeitungarchiven verbringt. Durch seinen Vater, der Journalist ist, kommt er außerdem oftmals an wichtige Informationen oder Kontakte, die hilfreich beim Finden oder Aufklären von Fällen sein können. Wenn Sie an einem Fall interessiert sind, überreichen sie den Klient*innen ihre Visitenkarte mit den symbolischen drei Fragezeichen, auf denen auch ihr Motto „Wir übernehmen jeden Fall“ vermerkt ist. Die Fragezeichen stehen dabei nach ihren eigenen Erklärungen für das Unbekannte sowie ungelöste Rätsel und Geheimnisse. Die Kriminalfälle selbst werden ihnen auf unterschiedliche Arten vermittelt – mal durch Zufall, mal kommen die Klient*innen direkt auf sie zu. Teilweise wirken die Fälle mysteriös, oft spielen zum Beispiel Geister eine Rolle, wobei sie am Ende stets eine logische Erklärung dafür finden. Neben Familienangehörigen und Freund*innen sind Alfred Hitchcock, der teilweise als Erzähler fungiert, Hauptkommissar Reynolds und

Inspektor Cotta, die ihnen polizeilicher zur Hilfe stehen, und Peters Freundin Kelly einige der häufig wiederkehrenden Figuren.

Abgesehen von wenigen narrativen Ausnahmen (wie z.B. dem Wechsel der benutzten Autos) oder technischen Neuerungen, bleibt *Die drei ???* dem episodischen Erzählen treu. Zu Beginn oder nach einer kurzen Einleitung wird in jeder Folge der Titelsong der Serie gespielt und die drei Detektive untersuchen einen oder mehrere Kriminalfälle, die sie bis zum Ende der Folge erfolgreich aufklären. Seit Folge 47 sind die Detektive 16 Jahre alt (vgl. Beuermann 2011: 11). Zwar gehen die Protagonisten eigentlich noch zur Schule, oftmals behindert sie dies zeitlich jedoch nicht oder sie haben Ferien.

5.3 Inhaltsangaben des Materialkorpus

Um die Analyse der Folgen besser nachvollziehen zu können, werden die Inhalte der Episoden im Einzelnen vorgestellt. Dabei unterscheidet sich die Detailgenauigkeit der Angaben stark, je nachdem wie relevant die Narration für die anschließende Analyse ist.

„Der schwarze Skorpion“

Bei der Beachvolleyball-Weltmeisterschaft am Strand von Rocky Beach wird der Spieler Ken Parker von einem Skorpion gebissen und in ein Krankenhaus eingeliefert. Durch die deshalb entstehende Panik zerquetscht Justus aus Versehen den Skorpion, wodurch die Drei in Kontakt zu Parker kommen. Deshalb wollen sie anschließend herausfinden, warum der nicht-heimische Skorpion auf dem Spielfeld war. Aufgrund dessen suchen sie einen Tropenmediziner auf, der bestätigt, dass das Tier aus Südafrika stammt. Während des Besuchs im Labor bricht eine südafrikanische Schlange aus, die den Mediziner beißt. Sie finden heraus, dass der Mediziner geschützte Tiere illegal in die USA schmuggelt und von Parkers Trainer erpresst wurde, um an südafrikanische Diamanten zu gelangen. Er präparierte eine Box für die Übergabe der Diamanten mit dem Skorpion, der zum falschen Zeitpunkt bei dem Volleyballspiel ausbrach und nicht vorher, als der Trainer alleine war. Durch die Aufregung am Strand verlor der Trainer die Diamanten in dem Sand und wollte sich mit dem Ausbruch der Schlange an dem Mediziner rächen.

„Dopingmixer“

Als Peter mit seinem Bekannten Glen das Laufen trainiert, fällt ihm auf, dass dieser viel schneller ist, als er in seinem Alter und bei seinem Trainingsstand sein sollte und

vermutet, dass Glen dopt. Sie finden heraus, dass der Lauftrainer der Schule bereits vor einigen Jahren des Dopings verdächtigt wurde und nun mit dieser Information vom Schulleiter erpresst wird, der durch Doping die besten Leistungen von seinen Schüler*innen fordert.

„Dreckiger Deal“

Infolge eines anonymen Tipps wegen Rauschgifthandels verhaftet die Polizei Malcom King, den Besitzer eines kleinen Lebensmittelladens. Die Drei glauben jedoch an Kings Unschuld, weshalb Justus ihn daraufhin mit dessen Anwältin im Gefängnis besucht. King gibt Justus einen verschlüsselten Hinweis, dass die Detektive nach seiner Mutter suchen sollen. Diese berichtet ihnen, dass King mit der Besitzerin des Nachbarinnenladens vereinbart hat, dass sie ihn bei der Polizei anzeigt, da sie selbst von Drogendealern bedroht wird und sie gemeinsam die Erpresser fassen wollen. Seit King in jungen Jahren wegen Drogenbesitzes und dem Aktivismus an der Bürgerrechtsbewegung von der Universität geworfen wurde, engagiert er sich gegen Alkohol- und Drogenmissbrauch, weshalb er der erpressten Frau helfen wollte. King fand heraus, dass die Polizei selbst in einen Drogenring verwickelt sei und wollte deshalb im Gefängnis Kontakt zu diesen aufnehmen. Die drei Fragezeichen fassen den kriminellen Polizisten sorgen dafür, dass King wieder freigelassen wird.

„Geisterstadt“

Die drei Fragezeichen fahren zu dem Anwesen eines Spieleverlegers, der jedoch entführt wurde. Auf dem Anwesen taucht plötzlich Mandy Taylor auf und wird sofort von dem Sohn des Spieleverlegers und dessen Frau vom Grundstück verscheucht. Taylor erklärt den drei Fragezeichen verzweifelt, dass sie eine Beziehung mit dem Spieleverleger führt und in Geheimnisse um die Produktion der Spiele eingeweiht ist. Sie finden heraus, dass der Sohn die Ideen für neue Spiele von einer anderen Spielefirma gestohlen hat und die Besitzerin der Firma deswegen den Verleger entführt hat. Die Drei stellen dem Sohn eine Falle und erwischen ihn, wie er das Lösegeld für den Vater für sich behalten wollte.

„Schwarze Madonna“

Als die drei Fragezeichen zufällig beobachten, wie ein Mann ins Wasser geworfen wird, rettet Peter diesen. Der Mann, José, erklärt, dass die schwarze Madonna unter seinem Bett ihn krank gemacht habe und Peter diese aus der Wohnung holen soll. Zunächst

verstehen sie nicht, was José meint, wollen aber dennoch die Figur aus seiner Wohnung holen. Diese finden sie jedoch verwüstet und ohne eine Madonna vor. Sie ermitteln weiter, dass in einem naheliegenden Museum vor sieben Jahren eine Madonna gestohlen wurde, die allerdings nicht schwarz war und finden heraus, dass eine Transportfirma, die beim Museum angestellt ist, einige Exponate gestohlen und im Teer versteckt hat, weshalb sich die falsch verpackte Madonna schwarz eingefärbt hat. José hat diese deshalb für wertlos gehalten und zu sich genommen, wobei er sich nicht traute die wertvolle Figur zu verkaufen. Der Teer machte seine Lungen krank und er dachte deshalb, ein Fluch läge auf der Statue. Am Ende wird der Chef der Transportfirma verhaftet, weil er für die Bedrohung und Verfolgung Josés verantwortlich war.

„Schwarze Sonne“

Als Bob einen Malkurs besucht, wird sein Bekannter Denzel Hopkins zunächst von zwei Männern beleidigt und dann überraschend von der Polizei wegen des Diebstahls eines Gemäldes des berühmten Künstlers Mendelstein verhaftet. Hopkins Tochter, Goldie, bittet die Drei am nächsten Tag seine Unschuld zu beweisen. Bei dem Besuch der bestohlenen Galerie finden sie heraus, dass das Gemälde in Hopkins Wohnung gefunden wurde, sehr wertvoll ist und eine schwarze Sonne als Motiv hat. Sie besuchen Hopkins mit Goldie im Gefängnis, wo dieser hoffnungslos und gedankenverloren, wie auch schon im Kunstkurs, die selbe schwarze Sonne als Signatur zeichnet.

Zur Recherche fahren die Detektive in das Dorf in dem Mendelstein gewohnt hat und bekommen den Tipp, Elroy Follister zu besuchen, in dessen Haus sie mehrere Bilder von Mendelstein vorfinden. Follister bedroht sie zunächst, lädt sie aber bei einem späteren Telefonat für den nächsten Tag zu ihm ein. Als sie am Morgen bei seinem Haus auftauchen, sind die Gemälde verschwunden und das Haus brennt. Sie retten den Mann, der etwas von Hopkins Mutter murmelt. Als sie daraufhin diese aufsuchen, brennt auch ihr Haus. Sie wollen die ältere Frau zur Polizei bringen, jedoch kommen sie auf der Fahrt dahin nur knapp mit dem Leben davon, da die Bremsen an Bobs Auto beschädigt wurden.

In Inspektor Cottas Büro angekommen, erzählt Mrs. Hopkins, dass Follister Mendelsteins Sohn sei. Jedoch habe nicht Mendelstein, sondern ihr Mann und Denzel Hopkins Vater, die Bilder gemalt. Da er als Afroamerikaner nicht als Künstler anerkannt wurde, verkaufte Mendelstein dessen Bilder unter seinem Namen. Denzel habe als Kind dann das Bild mit

der schwarzen Sonne gemalt, welches Follister Jahre später anonym verkauft habe, um die Stiftung seines und Denzels Vater zur Bekämpfung der Rassendiskriminierung zu finanzieren. Da er noch so jung gewesen war, konnte sich Denzel Hopkins allerdings nicht mehr daran erinnern. Der Gallerist sah zufällig Hopkins aktuelles Bild mit der Sonne und vermutete, dass er auch wisse, wo die anderen Bilder zu finden seien. Als die Verfolgung Denzels keine neuen Informationen brachte, gab er der Polizei den anonymen Tipp, um zu sehen, wer Denzels Kautionszahlung zahlen würde. Als der Gallerist dann aber die Wahrheit um die Bilder herausgefunden hatte, befürchtete er, dass die Gemälde bei einer Veröffentlichung der Informationen ihren Wert verlieren würden, weshalb er Follister und Denzels Mutter betäubte, deren Häuser anzündete und die Bilder stahl.

„Und der lachende Schatten“

Bob und Peter beobachten, wie eine verfolgte Person eine Figur wegwirft. Plötzlich taucht ein Schatten mit einem schrillen Lachen auf, woraufhin die beiden Detektive mit der Figur wegrennen. Am nächsten Morgen finden sie darin eine Nachricht, die sie einem Spezialisten für indigene¹² Sprachen vorlegen. Auf dessen Grundstück wird ihnen die Figur von einem Mann namens Natches gestohlen. Justus konnte aber die Nachricht retten, welche der Sprachwissenschaftler als Hilferuf eines mexikanischen Volkes übersetzt. Es stellt sich heraus, dass ein Mann den Goldschatz eines indigenen Volkes stehlen wollte und dafür Jungen des indigen-mexikanischen Volkes entführt hat. Diese haben mit dem Zettel um Hilfe gerufen, woraufhin Natches die Jungen befreien wollte.

„und der schwarze Tag (Sechs Kurzgeschichten)“

01 *Das schwarze Verlies*

Peter und Bob wachen gefesselt in einem dunklen Verlies auf und finden später heraus, dass sie betäubt und entführt wurden. Auch Justus wird später im Verlies abgeliefert und bald darauf schafft es Peter, sich von den Fesseln zu befreien.

¹² Zur Vollständigkeit muss hier erwähnt werden, dass in der Folge an dieser und folgenden Stellen stets der koloniale Begriff „indianisch“ benutzt wird, der hier bewusst nicht verwendet wird, um ihn nicht weiter zu reproduzieren.

02 Schwarze Seelen

Die Klientin Helen bittet die drei Detektive dabei, ihrem Vater zu beweisen, dass ihre Schwester sie als Lügnerin darstellen will. Seine beiden Töchter behaupten nämlich, dass die jeweils andere aus Geiz in sein Testament gesehen habe. Der Vater bemerkt allerdings an ihrem Streit, dass beide seinen Nachlass gelesen haben müssen.

03 Ein schwarzer Tag für Mr. Kingstone

Mr. Kingstone wird damit bedroht, dass die Gäste seines Dunkelrestaurants vergiftet werden, wenn er nicht eine erhebliche Menge Geld an einen anonymen Erpresser zahlt. Die Jungen finden heraus, dass Mr. Kingston aufgrund seiner Sehbehinderung nicht bemerken konnte, dass sein neidischer Bruder eine Abhörwanze in dessen Wohnung installiert hat und ertappen diesen auf frischer Tat im Dunkelrestaurant.

04 Wer hat Angst vorm schwarzen Mann

Die drei Fragezeichen holen Peters Freundin Kelly vom Babysitten ab, als der zu betreuende Toby aufgeregt und verängstigt erzählt, er habe den „schwarzen Mann“ an seinem Fenster gesehen. Zunächst vermuten sie, dass Toby lediglich schlecht geträumt habe, als dann aber auch bei Isabella aus seiner Kindergartengruppe der Mann aufgetaucht und Tobys Lieblingsmurmeln verschwunden ist, ermitteln sie.

Die Drei besuchen Tobys Kindergarten, wo ihnen die Kindergärtnerin berichtet, dass sich einige Eltern bei ihr beschwert hätten, da sie das Spiel „Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“ als unangemessen für das Alter ihrer Kinder ansehen würden. Außerdem beobachteten sie zwei Kinder, die mit ihren Murmeln spielen. Kelly berichtet daraufhin, dass auch Isabella ihre Murmel vermisst. Sie erfahren, dass die Kinder die Murmeln bei einem Zooausflug gefunden haben. Sie finden heraus, dass der ägyptische Künstler Schabana eine Staute in Form des afrikanischen Kontinents in dem Zoo installiert hat, in welcher, durch das Einsetzen der Murmeln an den richtigen Stellen, ein wertvoller Diamant zum Vorschein kommt.

Als Peter Kelly anruft und bemerkt, dass etwas nicht stimmt, fahren sie zu ihrem Haus und erwischen Schabanas Gallerist Ericson, der Kelly bedroht, weil auch sie eine Murmel hat. Peter fesselt den fliehenden Mann mit einem Lasso. Sie schließen, dass der Gallerist die Murmeln ausversehen im Zoo fallen ließ und die Kinder diese zufällig mitnahmen. Er

nutzte die Angst vor dem Kinderspiel aus und bestahl die Kinder nachts, um so an den Diamanten zu gelangen.

05 *Die schwarze PhantOma*

Das legendäre schwarze Phantom taucht nach Jahrzehnten wieder auf und treibt Scherze mit dem Bürgermeister von Rocky Beach.

06 *Das schwarze Nest*

Die Geschichte erzählt überspitzt und sarkastisch von der Serie. Die drei Detektive sollen einen absurden Fälle lösen. Dabei werden die Figuren ironisch dargestellt, während sie vom Papagei Blacky gefeuert und zur Arbeit gezwungen werden. Blacky verlangt, dass sie die Zentrale schwarz anstreichen und nennt diese dann „das schwarze Nest“.

„Und die schwarze Katze“

Bei einem Zirkus stiehlt jemand eine schwarze Stoffkatze und flieht über einen Zaun, wobei diese zu Boden fällt und von den drei Fragezeichen aufgesammelt wird. Sie bringen das Stofftier zurück zu dem Schießbudenstand, wo Peter die Katze unbemerkt gestohlen wird. Sie finden heraus, dass ein Mann über eine Zeitungsannonce die Stoffkatzen gegen Bezahlung sucht. Sie beobachten wie er die Stoffkatzen mit einem Messer aufschlitzt und vermuten, dass etwas darin versteckt sein könnte. Sie brechen bei dem Mann ins Haus ein, woraufhin dieser sie einsperrt und finden heraus, dass er der einzigartige Gabbo ist, ein Zirkuskünstler, der vor einigen Jahren wegen Bankraubs verhaftet wurde. Da Gabbo ein auffälliges Tattoo trägt und schwarz ist, vermuten sie, dass er eine Verkleidung trägt, um so auf dem Zirkusgelände unerkannt zu bleiben.

Bei einem Showdown auf dem Zirkusplatz wird Justus von einem Clown mit einer Waffe bedroht. Zunächst denken sie, dass unter der Clownsmaske ein alter weißer Mann steckt, doch dann erkennt Justus, dass auch dies eine Verkleidung ist und sich eigentlich Gabbo darunter versteckt. Sie finden heraus, dass er in den Stoffkatzen die Beute aus dem Bankraub versteckt hielt.

5.4 Schwarze Repräsentation in *Die drei ???*

Im Folgenden werden aus den vorrangig vorgestellten Folgen die Aspekte gesammelt, die Schwarze und das Schwarze repräsentieren. Dabei beziehen sich diese auf die, in Kapitel

2 und 3 gesammelten Merkmale des Diskurses, um die strukturell reproduzierten Bilder erkennen zu können.

5.4.1 Schwarze Benennung zur Konstruktion der Mehrheit als weiß

Durch die Abwesenheit des Visuellen, das meist durch Hautfarbe als erster Indikator der Zuweisung ethnischer Gruppen gilt, bedienen sich *Die drei ???* hauptsächlich zweier akustischer Mittel, um diese Zuschreibung darzustellen. Dazu gehören die direkte Benennung durch die Sprache des Erzählers und der Dialoge der Figuren.

So wird in der Folge „Dopingmixer“ die Figur Glen durch den Erzähler eingeführt: „Am Nachmittag trafen sich Justus, Bob und Peter und Glen, ein dunkelhäutiger, sportlicher, sehr erfolgreicher Schüler“ (TC 00:06:02-00:06:10; Teil 06). Dies ist das einzige Mal, dass erwähnt wird, dass Glen Schwarz ist, was für den weiteren narrativen Verlauf der Folge irrelevant bleibt. Auch in „Geisterstadt“ wird Mandy Taylor lediglich ein einziges Mal als Schwarz beschrieben, ohne, dass dies weitere Auswirkungen auf die Folge hat. Dort ist es allerdings Justus, der Mandy Taylor bei ihrem ersten Auftreten in der Folge im Dialog mit Bob, Peter und damit auch für die Zuhörer*innen beschreibt: „Seht doch, eine Schwarze“ (TC 00:15:54 – 00:15:56; Teil 10).

In „Und der lachende Schatten“ werden sowohl durch den Erzähler, als auch durch Dialoge die Hautfarben von Personen beschrieben. Der Erzähler beschreibt Natches, der Justus die Goldfigur stiehlt ein: „Die Jungen stiegen aus und gingen auf das Haus zu. Plötzlich trat ihnen ein dunkelhäutiger Mann in den Weg“ (TC 00:06:07 – 00:06:15; Teil 06). Zwar werden in der Folge die Begriffe ‚dunkel‘ und ‚dunkelhäutig‘ benutzt, die eine Bezeichnung Schwarzer durch Weiße ist, jedoch sind in der Folge indigene Menschen gemeint. Das wird deutlich, als der Dieb von Bob als „Indianer“ (TC 00:06:48; Teil 07) beschrieben wird. Auch am Ende der Folge erklärt Justus „Die Polizisten haben einen von den dunklen Männern geschnappt“ (TC 00:37:20 – 00:37:24; Teil 34) und weiter „Es ist einer von den Indianern“ (TC 00:37:32 – 00:37:35; Teil 35). Zumal weist die gesamte Narration der Folge, die von indigenen Schätzen handelt, darauf hin. Es findet also eine Vermischung bzw. Verallgemeinerung von BIPOC statt. Für die Narration wird es folglich lediglich als relevant gesehen, dass Natches und seine Kollegen nicht weiß sind – dass sie ‚anders‘ sind. Welcher sozialen Gruppe sie tatsächlich zugehören, bleibt unwichtig.

In „Und die schwarze Katze“ wird die Zuschreibung stärker in die Narration eingebaut. Als die Drei Gabbo aufsuchen, der die Stofftiere über die Zeitungsannonce finden will, beschreibt Bob diesen: „Er ist recht groß, mit dunkler Hautfarbe und mit einem großem tätowiertem Segelschiff auf dem linken Arm“ (TC 00:45:12 – 00:45:17; Teil 30). Später, als er sie in seinen Kleiderschrank sperrt, wiederholt Justus diese Beschreibung: „Ein tätowierter Mann mit dunkler Haut hat uns hier eingeschlossen“ (TC 00:50:47 – 00:50:50; Teil 36). Zu diesem Zeitpunkt ist die Benennung für die Narration irrelevant, bei der Aufklärung am Ende der Folge wird sie allerdings miteinbezogen. Denn sie vermuten, dass sein Aussehen inklusive Hautfarbe eine Verkleidung ist, um auf dem Zirkusgelände unerkannt zu bleiben. Deswegen glauben sie zunächst nicht, dass der Clown, der auf Justus mit einer Waffe zielt, der einzigartige Gabbo ist, denn unter der Clownsmaske trägt dieser eine weitere Maske. Zunächst begreifen sie dies nicht und Bob erklärt: „Das kann unmöglich der Bankräuber sein. Dieser Mann ist alt und ((Pause)) er hat eine helle Haut“ (TC 01:14:37 – 01:14:43; Teil 58). Dann erkennen sie allerdings die Maskerade und Peter ruft: „Tatsächlich eine Maske, ein dunkelhäutiger Mann“ (TC 01:16:00 – 01:16: 03; Teil 59). Justus begründet, woran er die doppelte Maskierung erkannt habe: „er hatte vergessen seine Hände zu tarnen. Die waren glatt, fest und dunkel“ (TC 01:17:15 – 01:17:23; Teil 59). Die Benennung der ethnischen (Fremd-)Zuschreibung wird hier also selbst Teil des Plots und der Auflösung des Falls.

Besonders auffällig ist die Implementierung der Hautfarbe in der Narration der Kurzgeschichte *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* aus der Reihe „und der schwarze Tag (Sechs Kurzgeschichten)“. Nicht nur, dass der Titel direkt Auskunft über die Hautfarbe der Figur gibt, die Benennung erfolgt in der Folge besonders häufig. Zunächst erklärt Toby, es habe ihn jemand angesehen: „Der ((Pause)), der schwarze Mann“ (TC 00:02:34 – 00:02:38; Teil 02). Am nächsten Tag erzählt Peter den anderen beiden dann, dass „der schwarze Mann bei ihr [Isabella] im Zimmer aufgetaucht ist“ (TC 00:04:48 – 00:04:52; Teil 04). Als sie dann herausfinden, dass er hinter den Marmeln her ist, wiederholt Peter dies: „Darauf hat es der schwarze Kerl abgesehen, der bei den Kindern eingestiegen ist!“ (TC 00:22:47 – 00:22: 52; Teil 13). Auch Bob vermutet: „Unser schwarzer Mann plant sicher schon seinen nächsten Besuch“ (TC 00:23:30 – 00:23:33; Teil 14). Als sie Ericson dann bei Kelly erwischen, ruft Peter noch: „Der schwarze Mann!“ (TC 00:26:13; Teil 16). Dadurch,

dass Ericson den Detektiven bis dato unbekannt ist, bezeichnen sie ihn stets als Schwarzen Mann. Seine Gruppenzugehörigkeit, die sich von ihnen selbst unterscheidet, wird quasi seine gesamte Identität und Identifikationsmerkmal. Erst nachdem sie herausgefunden haben, dass er Schabanas Gallerist Ericson war, benutzen sie seinen Namen oder andere Formulierungen, die sich nicht auf dessen Hautfarbe beziehen.

Ein anderer Umgang wird in der Folge „Dreckiger Deal“ gefunden, in welcher sich der Name Malcom King aus den afroamerikanischen Bürgerrechtsikonen Malcom X und Martin Luther King zusammensetzen lässt. Dies bietet Hörer*innen die Möglichkeit, sich die Figur als Schwarz vorzustellen, ohne dies (zunächst) eindeutig zu erwähnen. Später wird der Hinweis auf die berühmten US-Amerikaner verdichtet, als seine Mutter den Dreien erklärt, dass Malcom King in seiner Studienzeit selbst in der Bürgerrechtsbewegung aktiv war, um sich für die Rechte der Schwarzen in den USA einzusetzen. Sie fährt fort „Aber es ging ja um unsere Lebensgrundlage, wir wollten endlich frei und gleichberechtigt in dieser Gesellschaft leben können“ (TC 00:46:07 – 00:46:15; Teil 33). Dadurch suggeriert sie, dass sie und Malcom auch Schwarz sind. Dies wird außerdem in einem Dialog mit der Anwältin deutlich gemacht, als sie den Detektiven berichtet, dass Malcom King trotz seiner Unschuld von der Uni verwiesen und ins Gefängnis gesperrt wurde, mit der Begründung, dass „bei Schwarzen [...] vieles möglich [ist], was für uns Weiße unvorstellbar ist“ (TC 00:32:41 – 00:32: 45; Teil 23). Dies sind die einzigen zwei direkten Verweise auf Malcoms Hautfarbe in der Folge. Nachdem Justus Malcom im Gefängnis besucht hat, erklärt er Bob und Peter, wie er den Hinweis „Hakuna Matata“ mit seinem Wissen über den Film *Der König der Löwen* entschlüsselt hat und, dass die Wärter dies nicht verstehen konnten, denn „das waren Weiße und außerdem zu alt, um noch in einen Kinderfilm zu gehen“ (TC 00:39:21 – 00:39: 23; Teil 28). Hier wird also explizit zwei Mal auf das Weißsein der drei Fragezeichen und ihres Umfeldes eingegangen. Diese beiden Beispiele und der Verweis auf helle Haut in „Und die schwarze Katze“ sind jedoch die Einzigen im Materialkorpus, bei denen Weißsein (und die dazugehörigen Privilegien) thematisiert werden.

Auch in „Schwarze Sonne“ wird die Benennung Schwarzer in die Narration eingebaut, als Denzel am Anfang des Malkurses von zwei jungen Männern beleidigt wird. Wayne und Dillan machen sich über sein Bild lustig und scherzen „Unser Schwarzer Riese, hä?“ und

kurz darauf über das Bildmotiv: „Und dann auch noch schwarz, wie Moon Boy selbst.“ (TC 00:02:47 – 00:03:02; Teil 02). Auf die Bedeutung der Figur Moon Boy wird in Kapitel 5.4.6 genauer eingegangen, sie muss jedoch als rassifizierte Zuschreibung gelesen werden. Interessant ist hier auch, dass eine Verbindung zwischen der Farbe im Bild und der Denzels Hautfarbe vorgenommen wird. In derselben Szene provoziert Dillan Denzel weiter: „Ey, mein Schwarzer Freund, was denn los?“ und beleidigt ihn auch noch als „Bi**o“¹³, was ebenfalls eine abwertende Bezeichnung für Schwarze Personen ist (genauer siehe Kapitel 6.3.5). So wird Denzel weder durch den Erzähler oder die Fragezeichen als Schwarz benannt, sondern narrativ durch die Diskriminierungserfahrung im Malkurs und die Figuren Dillan und Wayne. Ebenfalls wird im späteren Verlauf narrativ auf seine ethnische Zugehörigkeit verwiesen, als die Drei Denzel im Gefängnis besuchen und er erklärt, wieso seine Chancen vor Gericht schlecht stünden: „Machen wir uns doch nichts vor. Das Hauptproblem ist ((Pause)), dass ich Schwarz bin“ (TC 00:18:28 – 00:18:32; Teil 12). Ein weiterer Verweis auf Denzels Hautfarbe wird durch Peter gegeben, als er ihnen aufgrund ihrer geistigen Kompetenz die Fähigkeit abspricht, Denzel an die Polizei verraten zu haben: „Ha, das wird schon dadurch klar, dass sie etwas gegen Schwarze haben“ (TC 00:19:18 – 00:19:23; Teil 13).

Als sie später auf Follisters Grundstück sind, erkennt Bob außerdem, dass auf einem Gemälde, ein „kleiner Schwarzer Junge mit einem auffallendem Blutschwamm auf der Wange dargestellt“ (TC 00:35:55 – 00:36:00; Teil 22) ist. Peter fragt daraufhin überrascht, ob es Denzel darstellen soll, was Bob bejaht. Auch bei ihrem Besuch bei Denzels Mutter wird Denzels Hautfarbe indirekt durch die Hautfarbe seines Vaters thematisiert, als die Mutter erklärt, sein Vater „war ein begnadeter Künstler, aber er war ein Schwarzer. Und in den 50er und 60er Jahren des vergangenen Jahrhunderts wurde einem Schwarzen Künstler nicht der Respekt gezollt, den er verdient hätte“ (TC 00:52:36 – 00:52:48; Teil 32).

In „Schwarze Sonne“ wird Elory Folliser noch vor seinem Auftreten als Schwarz beschrieben. Als die Drei sich auf die Suche nach Mendelsteins Spuren machen, erklärt ein Mann, dass dieser keine Freunde, sondern lediglich Kontakt zu Follister hatte. Als Bob

¹³ Um Rassismen nicht weiter zu konstruieren, wird die Beleidigung hier und im Folgenden gekürzt verwendet.

den Mann fragt, warum er ihnen nicht empfehlen würde, zu ihm zu fahren, antwortet er: „Hast Du Angst vorm Schwarzen Mann? ((Pause)) Der Schwarze Mann, Du weißt schon. Der Typ von dem sie dir als Kind immer erzählt haben, wenn sie dir Angst machen wollten. Kennst Du den? [...] Ja, dann kennst Du Elroy Follister“ (TC 00:25:30 -00:26:01; Teil 16).

Auch bei den Folgen, die sich auf schwarze Objekte beziehen, findet diese Benennung oftmals auf eine ähnliche Art statt, wobei hier die schwarze Bezeichnung bereits im Titel gegeben wird. In „Der schwarze Skorpion“ erkennt Peter, dass da „irgendetwas Schwarzes“ ist, bevor sie wissen, dass es sich um einen Skorpion handelt (TC 00:02:41; Teil 02). Zudem werden andere schwarze Objekte erwähnt. Dazu gehört ein Brief, der mit einem schwarzem Wachs versiegelt ist: „Hier, ein schwarzer Wachslecks!“ (TC 00:06:05; Teil 05). Das Monster in „Das Schwarze Monster“ wird einmalig vom Erzähler als schwarz bezeichnet (TC 00:14:35; Teil 11) und später dessen Abbild von einem Polizisten als „riesiger schwarzer Schatten“ beschrieben (TC 00:25:52; Teil 20). In *Schwarze Seelen*, bezeichnet Justus die Schwestern erst am Ende der Folge als „schwarze Seelen“ (TC 00:27:52; Teil 18). Auch die Kurzfolge *Die schwarze PhantOma* bezeichnet das Phantom und ihre Kleidung wiederholend als schwarz, ohne dass dies weitere narratologische Konsequenzen hat.

In allen Folgen gibt es zudem mehre Beschreibungen schwarzer Gegenstände, die lediglich nebenbei erwähnt werden, wie zum Beispiel schwarze Anzüge, Autos oder Stoffe. Auch die Dose, in der sich der Skorpion befunden hat, beschreibt Peter als „n kleiner, schwarzer Plastikkasten“ (TC 00:43:40 – 00:43:42; Teil 29) und die Schlange wird (TC 00:29:11; Teil 20/ TC 00:24:33; Teil 16) als Schwarzschlange bezeichnet.

In *Das schwarze Nest* hat die Farbe wieder eine größere Bedeutung, da der Papagei Blacky durch den Erzähler als schwarz bezeichnet wird (TC 00:01:34; Teil 02), Blacky selbst die Zentrale zum schwarzen Nest umgestalten möchte, weshalb die Drei alles schwarz anmalen. Außerdem meint Justus in der Farbe einen Sinn zu erkennen: „Schwarz. ((Pause)) Aber ja doch, das ist es! Jetzt ergibt alles einen Sinn. Ich habe unseren Fall gelöst“ (TC 00:24:10 – 00:24:18; Teil 18), wobei er die Erkenntnis nicht weiter ausführt. In „Und die schwarze Katze“ wird mehrfach erwähnt, dass das Stofftier schwarz sei.

In der Folge „Schwarze Madonna“ wird die Farbe der Figur ebenfalls mehrfach wiederholt und sogar narrativ in die Lösung des Falls integriert, da sie durch die geteerte Farbe nicht als die gestohlene Madonna erkannt wurde. Sie wird als ungewöhnlich beschrieben, als Bob eine ausgeweitete Suche zu Madonnen in den USA vornimmt: „aber keine dieser Madonnen ist schwarz“ (TC 00:12:23 – 00:12:25; Teil 08). Die anderen Madonnen sind demnach die ‚Normalen‘ bzw. ‚Gewöhnlichen‘, während die schwarze Madonna ungewöhnlich erscheint. Auch Peter betont dies später, als sie bemerken, dass im Museum eine Madonna gestohlen wurde. Er erklärt, es könne aber nicht dieselbe sein: „Mit einem kleinen Unterschied. Diese Madonna ist nicht schwarz“ (TC 00:23:52 – 00:23:58; Teil 15). Auch in Justus Formulierung wird deutlich, dass die Madonna anders ist: „José hat ausdrücklich von einer schwarzen Madonna gesprochen. Warum ist sie schwarz?“ (TC 00:32:14 – 00:32:24; Teil 20). Nicht nur, dass die Farbe betont werden muss, da sie offenbar nicht ‚normal‘ sei, es stellt sich sogar die Frage, wieso sie überhaupt schwarz ist.

Anders verhält es sich in der Kurzgeschichten *Das schwarze Verlies*, wo dieses vorrangig von Peter, Justus und Bob als dunkel, jedoch nicht schwarz, beschrieben wird. Genau wie bei *Ein schwarzer Tag für Mr. Kingston*, wo ebenfalls nur Dunkelheit erwähnt wird.

Somit zeigt sich, dass Schwarzsein und schwarze Farbe vielfach aus unterschiedlichen Gründen benannt werden. Die Benennung kann narrativ durch Dialoge oder den Erzähler eingebunden sein oder durch Konnotationen, zum Beispiel von Namen, subtil darauf hingewiesen werden. Die Beschreibungen Schwarzer Personen werden meist in den Verlauf der Narration eingebunden. In „Geisterstadt“ und „Dopingmixer“ bleiben sie nach einer einmaligen Erwähnung irrelevant für den Verlauf der Geschichte. Bei der Beschreibung der Objekte als schwarz werden diese seltener narrativ eingebunden und stattdessen in den meisten Fällen ohne weiteren Kontext als schwarz beschrieben. Nur die Folge „Schwarze Madonna“ bettet die Farbe der Figur narrativ in die Lösung des Falls ein.

Die Benennung Schwarzer Personen bedeutet gleichzeitig auch, dass alle anderen weiß sind. Die drei Fragezeichen, deren Freund*innen oder auch Inspektor Cotta und die meisten Klient*innen oder Verdächtigen, werden nicht explizit als weiß beschrieben, bleiben unmarkiert, und müssen dennoch – oder gerade deshalb – weiß gelesen werden.

Denn Weißsein muss nicht extra thematisiert werden, es reicht aus, wenn Schwarzsein thematisiert und weiß dadurch subtextuell hergestellt wird. Es lässt sich erkennen, dass eine große Imbalance zwischen der Benennung als Schwarz und weiß herrscht. Besonders auffällig ist, dass in keiner der Folgen eine Person bei (oder sogar vor) ihrem Auftreten als weiß beschrieben wird. Die Benennung des Weißseins wird lediglich in zwei Folgen eingesetzt und auch nur, um sie vom Schwarzsein abzugrenzen. Eine weiße Benennung steht niemals nur für sich. Erst die Benennung Schwarzer Personen konstruiert Weiße durch die Abgrenzung als weiß – es macht sie zur ‚wir‘-Gruppe. Die Bildung einer weißen ‚wir‘-Gruppe wird durch die Konstruktion der drei Detektive, als diejenigen, die von der Hörspielserie narrativ begleitet werden, unterstützt. Denn diese werden subtextuell als weiß gelesen und bilden durch ein Identifikationspotential heraus, dass das ‚wir‘ weiß ist.

Schwarz dagegen ist das rassifizierte ‚Andere‘, das was aus der Reihe fällt, das was extra benannt werden muss, weil es sonst gar nicht existiert. Schwarze sind auch im Hörspiel die ‚ihr‘-Gruppe, die durch die Benennung von Weißen konstruiert und in einem Dualismus abgegrenzt werden. Sie sind nicht einfach Menschen, die im Hörspiel vorkommen, sie sind Schwarze Menschen. Dagegen wird über Weiße nicht als Weiße gesprochen, da diese unsichtbar, unrassifiziert und normalisiert dargestellt werden. Durch das rassifizierte *Otherring* wird Schwarzsein als das ‚Andere‘ und Ungewöhnliche gezeigt. Durch die Ungewöhnlichkeit folgt oftmals auch, dass Schwarz als etwas Überraschendes konstruiert wird, worauf im Folgenden genauer eingegangen wird.

5.4.2 Schwarz als überraschendes Element

Im Gegensatz zum vorherigen Unterkapitel, das sich vorrangig auf endogene Elemente bezieht, sind bei der Konstruktion des Schwarzen auch exogene Mittel des Zeichensystems, wie Sprache, Stimme, Geräusche, Musik, Stille und audiophone Zeichensysteme, obligatorisch. So zeigt sich an den nachfolgenden Stellen oftmals durch die begleitenden paralinguistischen und intonatorischen Merkmale der Stimme, dass die Benennung von Personen als Schwarz die Protagonist*innen überrascht. In „Geisterstadt“ hören die Drei, dass sich eine Frau mit dem Sohn des Spieleverlegers streitet und beeilen sich deswegen zum Fenster zu gelangen, um noch schnell sehen zu können, wer die Person ist, die sich später als Mandy Taylor herausstellt. Die Tatsache, dass ein Mysterium daraus gemacht wird, wer die Person sein könnte, erhöht die

Spannung und die Frage nach ihrer Identität. Anders wäre dies, wenn die Person durch den Erzähler direkt beim Eintreten ins Haus beschrieben würde. Justus ruft dann „Seht doch ((Pause)), eine Schwarze“ (TC 00:15:00; Teil 10) und setzt dabei eine dramaturgische Redepause vor die Enthüllung ihrer Hautfarbe. Zudem wird seine Stimme zum Ende des Satzes höher und suggeriert, dass er überrascht ist. Ihre Hautfarbe wird folglich durch den überraschten Ton und die Herausögerung durch die Pause als alleinstellendes Beschreibungsmerkmal zu etwas auffallend Ungewöhnlichem und Überraschenden.

Die Pause bis zur Thematisierung des Schwarzseins wird auch in „Schwarze Sonne“ verwendet. Nachdem Justus bei Denzel nachfragt, wieso seine Chancen vor Gericht so gering seien, antwortet dieser zunächst nicht. Stattdessen berichtet der Erzähler, dass er anfängt zu Malen. Dann sagt Denzel schließlich: „Machen wir uns doch nichts vor. Das Hauptproblem ist, ((tiefes Einatmen; Pause)) dass ich schwarz bin“ (TC 00:18:28 – 00:18:35; Teil 12). Bei dieser Antwort, atmet er vor der Begründung noch einmal tief ein und setzt so eine zusätzliche Pause vor die Enthüllung des Grundes. Zusätzlich wird durch die schwere düstere Klangfarbe Spannung erzeugt, die parallel zum Malen und der Verzögerung der Antwort einsetzt und endet langsam nach der Begründung. Dadurch wird sein Schwarzsein betont und als Spannungsmoment eingesetzt.

Auch „Und die schwarze Katze“ verwendet die Enthüllung der Hautfarbe des verkleideten Clowns, als überraschendes Moment und Auflösung des Falls. Deutlich wird dies durch das Lauterwerden einer Streichergruppe, die durch die dissonante Gestaltung Unbehagen vermittelt. Der musikalische Höhepunkt wird mit Peters überraschter Erkenntnis verbunden, die ebenfalls eine Pause vor die Benennung setzt: „Haaaa! Ich fass’ es nicht! Tatsächlich eine Maske ((Pause)), ein dunkelhäutiger Mann“ (TC 01:15:58 – 01:16:03; Teil 59). Seine Hautfarbe ist das Ungewöhnliche, was durch die Narration zum überraschenden Enthüllungsmoment und Beendigung des Falls führt.

Dieses Motiv wird auch besonders in *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* deutlich. Tobys Ruf nach seiner Mutter wird mit dem Einsetzen sphärischer Musik verbunden, die dissonante Spannungsverläufe kreierte und punktuell mit der Handlung agiert. Damit wird Spannung danach erzeugt, was passiert ist. Unterstützt wird dies durch die aufgeregten Fragen der Mutter und Kelly sowie den Geräuschen ihrer schnellen Schritten in Tobys Zimmer. Gesteigert von Tobys unvollständigen Aussagen und dem wiederholt

drängenden Nachfragen seiner Mutter, findet die Spannung ihren Höhepunkt in folgendem Dialog:

(1) *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann*, „und der schwarze Tag (Sechs Kurzgeschichten)“ (TC 00:02:26 – 00:02:48; Teil 02)

1. Toby: Da, da draußen am Fenster. Ich, ich hab' ihn geseh'n.
2. Mrs. McGee((ängstlich stotternd)): Am Fenster? Wieso ist das überhaupt offen? Wen hast Du gesehen, Toby?
3. Toby: Er war da und hat mich angesehen.
4. Mrs. McGee: Wer hat dich angesehen? So sag es doch endlich! Mein Liebling!

((spannungsvolle Musik setzt ein))

5. Toby: Der, der schwarze Mann.

((Kelly und Mrs. McGee schnappen gleichzeitig nach Luft))

6. Kelly ((schockiert)): Was?!

((Musik geht in eine Übergangsmusik zur Ausblendung der Szene über))

Allein durch die narratologische Tatsache, dass eine Person bei Toby am Fenster war, wird Spannung erzeugt. Das wiederholte Nachfragen lässt Spannung danach entstehen, wer die Person sein könnte. Die überraschten Reaktionen beziehen sich dann darauf, dass es ein Schwarzer Mann war. Denn hier spitzt sich die Musik zu, Kelly und Mrs. McGee reagieren mit ihren Stimmen sehr überrascht und die Musik blendet die, nun zu ihrem Höhepunkt gelangte, Szene aus.

Nicht nur, dass Schwarzsein benannt und dadurch als etwas ‚Anderes‘ repräsentiert wird, zusätzlich wird vorrangig durch gestalterische Mittel wie Musik, aufgeregte oder überraschte Stimmlagen und dramaturgische Pausen in den Dialogen zur Herauszögerung der Spannungssteigerung, Schwarzsein als ungewöhnlich konstruiert, das Überraschung auslöst. Die Darstellung als ungewöhnlich wird auch in einigen Beispielen von der Konstruktion als Fremdheit ergänzt, die ferner erläutert wird.

5.4.3 Fremdheit als Mittel der Differenzierung

Diese Konstruktion einer außergewöhnlichen Andersartigkeit des Schwarzen als fremd, zeigt sich in der Folge „Der Schwarze Skorpion“ an der Darstellung des Tieres selbst. Die drei Fragezeichen rätseln, wieso der Skorpion überhaupt beim Spiel am Strand war, denn

diese kämen eigentlich nur in verlassenen Wüsten oder unter Steinen vor. Deutlich wird dies in folgendem Dialog:

(2) „Der schwarze Skorpion“(TC 00:06:46 – 00:07:15; Teil 04)

1. Peter: Und außerdem, das Vieh war riesig! Also in Bio haben wir doch mal gelernt, dass unsere Skorpione hier maximal acht Zentimeter lang werden, aber das Ding war mindestens doppelt so groß.
2. Justus: Na also, seltsam ist das alles schon, aber durchaus noch rational erklärbar.
3. Peter: Hm?
4. Bob: Ach?
5. Justus: Immer wieder verirren sich Kriechtiere in Gegenden, in denen man sie nie vermuten würde und dass es auch in Hinblick auf die Proportionen große Abweichungen bei jeder Spezies geben kann, wurde in der Biologie hinlänglich dokumentiert.
6. Bob: Aber so groß?

Peter verwendet mit „unsere Skorpione“ und „hier“ Worte (Zeile 1), welche die Zugehörigkeit des Skorpions zu einer bestimmten Gruppe und einem bestimmten Ort markieren, welche den schwarzen Skorpion davon ausschließen. Daraufhin wird mehrfach betont, wie anders und ungewöhnlich der schwarze Skorpion im Gegensatz zu den heimischen Tieren sei. Dies bedeutet also, die Andersartigkeit des Skorpions stellt seine ‚fremde‘ Herkunft gerade heraus, da er sich so stark von dem unterscheidet, was als gewohnt markiert wurde.

Die vermutliche Heimat des Skorpions spielt später auch bei der Auflösung des Falls eine Rolle, als die Drei erfahren, dass der Name des Tieres *Parabuthus transvaalicus* sei, woraufhin Justus dessen Herkunft sofort der südafrikanischen Provinz zuordnen kann. Peter fragt daraufhin verdutzt, weshalb es „bei uns“ (TC 00:11:25; Teil 08) Skorpione gibt, die nach einer südafrikanischen Provinz benannt sind. Der Volleyballspieler Parker enthüllt, dass es diese Art „hier in dieser Gegend“ nicht gebe und wird daraufhin mit überraschten Nachfragen der Dreien konfrontiert. Der Skorpion komme sogar nur in Südafrika vor, weshalb Justus folgert, dass jemensch das Tier in die USA gebracht haben müsse (TC 00:11:44 – 00:11:50; Teil 09). Im Anschluss an das Gespräch verwendet Bob die Formulierung, dass es sich nicht um einen „einheimischen Skorpion“ handelt (TC 00:15:50; Teil 11), was die Fremdheit des Tieres und damit die Andersheit zur ‚wir‘-

Gruppe noch einmal verdeutlicht. Der Tropenmediziner bestätigt die Herkunft des Skorpions und findet dies „mehr als seltsam“ (TC 00:20:10; Teil 14). Seine Fremdheit wird also als ungewöhnlich dargestellt. Auch der Natal Schwarzschnelle, die in seinem Labor ausgebrochen ist, wird ein südafrikanischer Ursprung zugewiesen, Justus skeptisch macht (TC 00:29:25; Teil 19).

Die Verbindung zu Afrika wird auch in *Dreckiger Deal* gezogen. Im Gefängnis überliefert King Justus zum Abschied den Code „Hakuna Matata“ (TC 00:13:51; Teil 10) – ein Swahili Sprichwort, das im globalen Norden durch den Film *Der König der Löwen* bekannt wurde. Peter erkennt, dass der Film in Afrika spielt, wodurch der Satz als afrikanische Sprache verallgemeinert wird (TC 00:34:05 – 00:34: 20; Teil 28). Die Drei nehmen daraus den Hinweis, dass Kings Mutter „einen afrikanischen Namen“ haben müsse (TC 00:34:15 – 00:34:20; Teil 28). Es wird erneut die Konnotation aufgestellt, dass Schwarzsein Afrikanischsein bedeutet und damit auch nicht-US-amerikanisch und fremd. Zudem findet eine Subsumierung afrikanischer Länder zu dem afrikanischen Kontinent statt, die sich in eine koloniale Sichtweise einreicht und die Individualität der einzelnen Staaten und Personen als ‚afrikanisch‘ und fremd verallgemeinert.

Auch in *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* bekommt Schwarz die konnotative Bedeutung afrikanisch. Das Geheimnis um die Murmeln dreht sich schließlich um den Diamanten „das Herz von Afrika“ und die Skulptur, die diesen behütet:

(3) *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann*, „und der schwarze Tag (Sechs Kurzgeschichten)“ (TC 00:17:58 – 00:18:28; Teil 10)

1. Justus : „Der schwarze Kontinent“, zusammengesetzt aus zahlreichen bunten Blöcken in Formen der afrikanischen Staaten.
2. Peter: Darunter steht: „Das Herz von Afrika, Schenkung von Tarek Schabana“. Hm. Vor gut zehn Jahren hat er das Ding hier dem Zoo vermacht.
3. Bob ((überlegend)): Tarek Schabana, Das Herz von Afrika, ja, darüber hab' ich schon mal was gelesen. Ja, das ist `n Künstler aus Ägypten, wenn ich mich recht erinnere.

Hier wird Afrika wiederholt als ein einheitlicher Kontinent gekennzeichnet und durch die Formulierung „schwarzer Kontinent“, wird die Farbe Schwarz mit Afrika eindeutig konnotativ verbunden. Die Löcher für die Murmeln verteilen sich auf Regionen in Kenia,

Mali, Sudan, Ägypten, Sambia und den Nil. Der Diamant soll dabei den Königinnen von Dotavo, einem nubischen (heute Ägypten und Sudan) Königreich gehört haben. In einer Aufnahme von Schabana, gibt dieser selbst wieder, dass in seiner Skulptur das Herz von Afrika ruhe, „das offenbar wird, wenn die Kinder die Farben meiner Heimat in vollendeter Form an ihren vorbestimmten Platz zu bringen wissen“ (TC 00:21:35 – 00:21:40; Teil 12). Durch die Farben der Murmeln, welche auch in den Nationalflaggen des Sudans und Ägyptens vorkommen, in Verbindung mit der Formulierung „meine Heimat“ wird Schabanas Herkunft noch deutlicher gemacht. Da Ericson Schabanas Gallerist war, lässt sich vermuten, dass er ebenfalls aus Ägypten oder dem Sudan – oder, wie für die Folge relevant – aus Afrika stammt. Hier wird folglich erneut deutlich, dass Schwarzsein mit ‚fremd‘ und afrikanisch konnotiert wird. Auch die Verbindung, dass das Kunstwerk in einem Zoo steht, welche vorrangig nichtheimische Tiere zeigen, kann die Assoziation von Afrika und Fremde noch verstärken. Nicht als afrikanisch, aber dennoch als fremd konnotiert, wird auch Ericsons schwarzes Motorrad vor Kellys Haus. Der Erzähler beschreibt dieses: „Aber die Garage stand offen und war leer. Dafür stand vor der Einfahrt ein fremdes, schwarzes Motorrad“ (TC 00:24:51 – 00:25:01; Teil 15).

In „Und der lachende Schatten“ und „Das schwarze Monster“ wird die Farbe Schwarz ebenfalls als fremd dargestellt, auch wenn die bezeichneten Objekte dieses Mal nicht afrikanisch, sondern indigen sind. So ist die bereits beschriebene Gleichsetzung von dunkelhäutig mit indigen und der dazugehörigen Geschichte zu indigenen Schätzen, die erste Konnotation von Schwarz bzw. ‚dunkelhäutig‘ mit indigen und ‚fremd‘ (siehe Kapitel 5.4.1). Die Zweite liegt in der Herkunft des schwarzen Monsters, welches vom Zirkusdirektor als „schreckliches Urzeitwesen, das jahrelang in den Wäldern von Alaska gelebt hat“ und als das Letzte seiner Art (TC 00:05:44 – 00:05:50; Teil 05) beschrieben wird. Die „Ureinwohner Alaskas“ sollen sich seit Jahrhunderten unheimliche Geschichten von dem Monster erzählen (TC 00:12:25; Teil 10).

Es wird deutlich, dass Schwarzsein und schwarze Farbe konnotativ verbunden und als fremd und oftmals afrikanisch konstruiert werden. Schwarzsein und US-Amerikanischsein kann deshalb als Oxymoron gelesen werden und damit nicht als Teil der ‚normalen‘ Gesellschaft. Auch die Stilisierung und Homogenisierung der Menschen und Objekte mit Afrika lässt koloniale Perspektiven erkennen und den Kontinent als Gegenpol zum

Westen wirken. Mit dieser kolonialen Sicht auf Afrika und Schwarze geht vielmals zusätzlich eine Stilisierung als mysteriöse Bedrohung einher. Diese wird in den folgenden Kapiteln zunächst auf Objekte angewandt und danach auf Menschen mit Fokus auf Täter*innenschaft besprochen.

5.4.4 Schwarz als unheimliche Bedrohung

Auch durch die spannungsvolle Inszenierung schwarzer Objekte als überraschend, geht oft einher, dass vor diesen eine Angst unheimlicher Bedrohung aufgebaut wird. In „Der schwarze Skorpion“ wird der Skorpion bereits von Beginn als Bedrohung inszeniert. Bei dem Volleyballspiel bemerkt Peter plötzlich, dass sich ein Spieler merkwürdig verhält: „Was ist denn mit Travis los? [...] Er ist wie von der Tarantel gestochen von der Bank gesprungen und ((Pause)), und jetzt, jetzt deutet er völlig panisch zum Boden!“ (TC 00:02:17 – 00:02:28; Teil 02). Bereits Peters Formulierung durch die Signalwörter „panisch“ und „von der Tarantel gestochen“ sowie sein leichtes Stottern und ein aufgeregter, lauter werdender Tonfall deuten darauf hin, dass etwas Bedrohliches passiert und er Angst hat. Justus und Bob fragen überrascht nach und im Hintergrund reden mehr und mehr verwunderte Stimmen durcheinander. Bobs Aussage, dass an der Bank, auf welcher die Spieler saßen, irgendetwas ist, erhöht die Spannung vor dem Unbekannten. Peter reagiert: „Irgendetwas Schwarzes, das ((Pause)), das krabbelt“. Dann bemerkt Justus, dass sich Parker auf dem Boden wälzt. Daraufhin sind ein Aufschrei und eine Männerstimme zu hören, die laut „Ein Skorpion! Ein riesiger Skorpion!“ brüllt. Eine Frauenstimme ruft aufgeregter „Ein Skorpion hat Parker erwischt!“ (TC 00:02:45 – 00:02:52; Teil 2). Nun ist den Zuhörer*innen klar, was die Panik ausgelöst hat. Der schwarze Skorpion – der auch für die Folge namensgebend ist – hat einen Spieler gestochen und krabbelt noch immer am Strand herum. Die Stimmen im Hintergrund werden jetzt lauter und panischer, nur einzelne Wortfetzen, wie „schneller“ oder „oh Gott“ sind zu hören. Die Szene wirkt nun sehr durcheinander und aufgeregter. Der Skorpion soll eindeutig als angstauslösende Bedrohung gelesen werden.

Die Spannung spitzt sich zu, als Bob aufgeregter ruft, dass sich der Skorpion an Justus Schuh und damit ganz nah bei den Protagonisten, befindet. Der Erzähler ergänzt: „Justus wollte davon laufen. Aber das hektische Kopfdrehen und der Schrecken hatten ihn aus dem Gleichgewicht gebracht. Justus fiel nach hinten, genau dorthin, wo der riesige Skorpion

seinen giftigen Stachel in die Luft streckte“ (TC 00:03:25 – 00:03:40; Teil 03). Dadurch wird aufgezeigt, wie nah die Bedrohung ist und dass die Drei kaum eine Chance haben sich zu wehren. Zudem verdeutlichen die Worte „riesig“ und „giftig“ noch einmal die Gefahr, die von dem Tier ausgeht. Diese Methode wird im späteren Gespräch mit Parker noch ausgeweitet, als dieser den Skorpion als „fast doppelt so groß, wie unsere einheimischen Exemplare, sondern vor allem äußerst lebensbedrohlich, für jeden Menschen“ beschreibt (TC 00:12:05 – 00:12:15; Teil 09). Er erklärt, dass der Stich des Skorpions in Südafrika jedes Jahr mehrere „Todesopfer“ fordere (TC 00:12:16; Teil 09).

Auch das Auftauchen der Schlange wird als Überraschungsmoment inszeniert, als Peter bemerkt, dass im Labor des Tropenmediziners Dr. Robinson ein Terrarium offen steht (TC 00:20:38, Teil 15). Dessen überraschte und aufmerksame Reaktion zeigt, dass es sich dabei um etwas Ernstes handelt. Die Szene wird von schnellen Intervallwechseln in der Musik begleitet, welche die Hektik verdeutlichen, die im Labor ausgebrochen ist. Auch die prompten Anweisungen Robinsons, dass sich die Drei auf Stühle stellen sollen und ihre aufgeregten Stimmen verstärken den Eindruck, dass etwas Gefährliches passiert. Plötzlich ertönt Robinsons Schmerzensschrei und die Detektive reagieren darauf mit aufgeregten Ausrufen. Währenddessen nimmt die Lautstärke der Musik zu und es ist das Klirren von kaputtgegangenem Glas zu hören. Neben der musikalischen geräuschbasierten Kulisse, die die Panik aufzeigen, wird die Situation auch dadurch als bedrohlicher wahrgenommen, dass unklar ist, was mit Dr. Robinson passiert ist. Sie finden ihn kriechend und schwer atmend auf dem Boden. Übers Telefon erklärt er der Sekretärin angestrengt atmend, dass sie sofort seine Kollegen alarmieren soll: „Schnell, holen Sie Jonathan oder wer auch immer in der Nähe ist. Ich wurde gebissen, Macrelaps microlepidotus. Sie ist hier noch irgendwo. Ich...“ (TC 00:23:11 – 00:23:20; Teil 16). Zum Ende ist er nur noch in der Lage schwer auszuatmen und verstummt schließlich. Peter vermutet, dass Robinson gestorben ist und ruft panisch nach Hilfe. Währenddessen ruft Justus verzweifelt, dass er nicht wisse, was mit Robinson los ist. Da Robinson vorher die Person war, die Anweisungen an die Drei gegeben hat, wirkt die Lage außer Kontrolle, da die Jungen nun auf sich alleine gestellt sind. Zusätzlich werden zischende Töne, die nach dem Annähern einer Schlange klingen, hörbar. Hier wird erneut das herannahende Unbekannte als (lebens-)bedrohlich inszeniert. Die Gefahr nach dem Unbekannten, die

sich später als Natal Schwarzschlange herausstellt, wird erneut durch Stimme, Sprache, dramaturgische Elemente und dieses Mal auch durch extradiegetische Musik und Geräusche, konstruiert. Auch dass die Zuhörer*innen die Natal Schwarzschlange genauso wenig wie die drei Fragezeichen sehen können, unterstützt die Wahrnehmung der Situation als hilflos und gefährlich. Das fremde Schwarze wird in der Folge sowohl in Form des Skorpions als auch der Schlange, als (lebens-)bedrohlich dargestellt.

Ähnlich wird auch das schwarze Monster schon durch dramaturgische Mittel als Bedrohung etabliert, bevor es überhaupt vorkommt. Der Zirkusdirektor Copper kündigt es als schreckliche Hauptattraktion an. Dann schleichen die Drei am Tierzelt herum, was Peter als „unheimlich“ empfindet, da es kein Licht gebe (TC 00:07:53; Teil 06). Mit der Taschenlampe erkennen sie einen, von innen mit schwarzem Stoff verhängten, Käfig, in dem das Monster sein soll. Sie fangen an zu flüstern, was den Eindruck verstärkt, dass sie nicht erwischt werden und die Tiere bzw. Monster nicht erschrecken wollen. Peter raunt Justus an, er solle nicht in den Käfig gucken, doch dann ertönt plötzlich ein lautes knurrend-brüllendes Geräusch, schnelle extradiegetische Musik spielt und die Jungen stoßen erschrockene Schreie aus. Peter ruft aufgeregt, dass sie abhauen sollen. Als Justus dennoch in den Käfig sehen will, werden sie von dem Zirkusdirektor überrascht, der sie vor dem Monster warnt und ihnen mit eindringlichem Unterton erklärt, sie sollen sich fern vom Käfig halten, da dies zu gefährlich sei (TC 00:08:53 – 00:09:00; Teil 07). Bob fragt unsicher, ob der Direktor das wirklich ernst meinen würde, da es keine echten Monster gebe, Peter jedoch ist sich sicher, dass das Knurren real sei.

Der Direktor selbst erklärt bei der Zirkusvorstellung, das Monster, über welches „unheimliche Geschichten“ erzählt werden, habe auf „geheimnisvolle Weise“ die Urzeit überlebt (TC 00:12:14 – 00:12:20; Teil 10). Jedoch seien mehrere Abenteuer*innen tödlich daran gescheitert, das Monster zu fangen. Zusätzlich erklärt der Direktor, das Monster habe „ihre messerscharfen Klauen“ in seinen Arm geschlagen, zu dessen Beweis er seine Narben zeigt (TC 00:13:05 – 00:13:10; Teil 10). Er habe das Monster Dunnerak genannt, weil sich dies mit Dämon übersetzen ließe. Der Monolog des Direktors konstruiert das Monster demnach als mystisch-geheimnisvoll und ergänzt das mit dem körperlichen Bedrohungsszenario. Die Ankündigung, dass das Monster absolute Ruhe brauche, lässt das Zirkuszelt verstummen, bis perkussive Spannung durch

intradiegetischen Trommelwirbel einsetzt und die Drei leise das Geschehen kommentieren. Der Erzähler beschreibt, dass der Vorhang des Käfigs langsam zur Seite geschoben wird, was die Spannung noch weiter ausdehnt und durch ruhige, mysteriöse, extradiegetische Musik ergänzt wird. Der Erzähler beschreibt das Monster als schwarze, verunsicherte „Kreatur“, „an die zwei Meter groß“, gelegentlich „glommen ihre Augen auf“ (TC 00:14:35 – 00:15:42; Teil 11). Als das Schloss endlich geöffnet wird, wird die Musik lauter, eine Frau schreit erschreckt auf und das Monster beginnt zu Grölen. Das Publikum weicht vor dessen sprunghaften Bewegungen zurück. Hier wird die Spannung erneut besonders durch das Herauszögern, die Beschreibung des enormen Äußeren des Monsters sowie den Reaktionen der Figuren und extra- und intradiegetischer Musik sowie Geräuschen erzeugt. Das Monster soll eindeutig als geheimnisvolle Gefahr wahrgenommen werden. Durch die übernatürliche Gestalt und Urzeitlichkeit wird es außerdem mystifiziert. Als es dann nach der Show aus dem Käfig abhaut, knurrt es erneut und hektische Schreie im Publikum werden laut. Damit wirkt es zusätzlich auch noch unberechenbar und noch bedrohlicher. Dieser Eindruck verstärkt sich, als die drei Detektive nach der Vorstellung nachhause fahren, plötzlich das Monster die Straße überquert, eine Frau in einer Villa schreit und ein lautes Geräusch und Knurren zu hören ist.

Diese Mystifizierung wird auch in „Schwarze Madonna“ aufgegriffen, als José schon bei der ersten Erwähnung erklärt, diese habe ihn krank gemacht (TC 00:04:08; Teil 03). Als Peter darüber nachdenkt, vermutet er, ein Fluch könne auf der Madonna liegen (TC 00:32:40 – 00:32:45; Teil 20). Auch bei der Kurzgeschichte *Schwarze Seelen* bekommt das Schwarze alleine durch die Verbindung mit dem spirituellen Begriff der Seele eine geheimnisvolle Bedeutung. Justus kommentiert die Persönlichkeit der Schwestern: „Wir haben es hier also mit zwei schwarzen Seelen zu tun. Ausgebufft und ohne jeden Skrupel“ (TC 00:27:52 – 00:27:58; Teil 18). Schwarze Seelen sollen demnach etwas negatives, durchtriebenes sein, was das ‚Böse‘ oder Unheimliche in einer Person darstellt.

In *Das schwarze Verlies* bekommt das Unbekannte wieder eine bedrohliche Bedeutung. Schon bevor Peter aufwacht und durch die Dunkelheit nicht erkennen kann, wo er sich aufhält, wird extradiegetische, spannungsvoll-geheimnisvolle Musik gespielt (TC 00:00:23 – 00:01:00; Teil 01). Danach ist die Szene erst einmal durch Stille gekennzeichnet, in der

nur Peters ängstlicher Monolog und ein leichtes Echo zuhören sind. Mehrmals wird von Bob und Justus die Dunkelheit im Verlies kommentiert. Dunkelheit und Schwärze werden in der Folge durch den Titel untrennbar miteinander vermischt und als Unbekanntes bedrohlich und geheimnisvoll gestaltet. Auch durch den Titel *Ein schwarzer Tag für Mr. Kingstone*, der als sehbehinderter Mann ein Dunkelrestaurant betreibt, vermischen sich die Bedeutungen von Dunkelheit, Nichtsehen und Schwärze miteinander. Gleichzeitig deutet die doppeldeutige Formulierung des Titels daraufhin, dass Mr. Kingstone einen Unglückstag erlebt, also in dem Fall die Erpressung seines Bruders.

Die Farbsymbolik von schwarz als wertlos oder unglücklich wird auch in weiteren Beispiele verwendet. Neben den genannten, negativen Konnotationen wird die Madonna erst dadurch wertlos, dass sie durch die falsche Lagerung im Teer eine schwarze Farbe annimmt. Justus erklärt: „Denk doch mal nach, [...] die Madonna war nicht schwarz, solange sie im Museum stand. Sie war aber schwarz, als sie bei Pentacost auf dem Speicher landete. Ruiniert und wertlos, für seine Sammlung nicht mehr zu gebrauchen“ (TC 00:58:25 – 00:58:36; Teil 34). Am Ende der Kurzgeschichte *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* scherzt Peter zu Justus „Äh... Weißt Du, Erster, wenn Du dir nicht endlich mal angewöhnst, wie wir Normalsterbliche zu reden, dann sehe ich für deine Zukunft wirklich schwarz, pechschwarz“ (TC 00:32:44 – 00:32:59; Teil 20). Dabei betont er ‚schwarz‘ besonders. Daraufhin fangen alle an laut zu lachen, nur Justus versteht die Anspielung auf den Schwarzen Mann nicht, woraufhin der Witz abzielen soll. Damit wird verdeutlicht, dass schwarz Unglück bereitet und negativ gemeint ist. Zudem verdeutlicht dieser Kommentar in Bezug auf die Geschichte der Folge und den Titel, dass sich die Bedeutung der Farbe nicht vom Schwarzsein trennen lässt. Dies legt wiederum die Assoziation nah, dass auch Schwarze Pech bringen. Auch die schwarze Katze als Unglückssymbol, die den einzigartigen Gabbo durch seine missglückte Suche letztendlich ins Gefängnis bringt, verdeutlicht die Konnotation.

All diese Konnotationen werden auch in der Einleitung zum Buch *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* verwendet. Zwar handelt es sich hier nicht um das Hörspiel, da diese aber auf der Grundlage der Bücher produziert werden, ist folgende Einleitung, die sich an die Leser*innen richtet, dennoch für die Analyse relevant:

wenn du an die drei ??? denkst und sie mit einer einzigen Farbe in Verbindung bringen müsstest, welche würdest du wählen? Richtig, Schwarz! (Fast) immer schon präsentieren sich die Bücher unserer drei Lieblingsdetektive in mysteriösem Schwarz. Aber Geschichten rund um diese Farbe? Was soll das denn? Und, zu viel möchte ich nicht verraten, da kannst du warten und betteln, bis du schwarz wirst. Aber eins ist sicher: Das ein oder andere schwarze Schaf werden Justus, Peter und Bob auf den nächsten Seiten entlarven. Das gebe ich dir schwarz auf weiß. Und wenn sich die Bösewichte am Ende eines Falls schwarzärgern, weil Justus mal wieder direkt ins Schwarze trifft, während alle anderen immer noch im Dunkeln tappen oder der falschen Person den Schwarzen Peter zuschieben, spätestens dann wirst du zustimmend nicken und sagen: Für die Zukunft des Verbrechens in Rocky Beach sehe ich schwarz. So, und nun lehn dich zurück, mach es dir gemütlich, denn es geht los. Getreu dem Motto: Reden ist Silber, Schweigen ... äh, ich meine natürlich, Lesen ist ... schwarz! (Sonnleitner, Marco 2017: 4)

Hier wird zunächst die Symbolische Bedeutung klar betont. Alle Redewendungen die verwendet werden, bis auf „ins Schwarze treffen“ und „schwarz auf weiß“ sind zudem negativ konnotiert. Sowohl das Mysteriöse, der Tod („warten, bis Du schwarz wirst“), das ‚Andere‘ (schwarzes Schaf als Außenseiter*in), das Unbekannte („im Dunkeln tappen“) und eine pessimistische bzw. unerfreuliche Zukunft („schwarzsehen“) werden hier erneut aufgegriffen und bestätigen damit die bisher genannten Untersuchungen.

Zusammenfassend werden durch die Beschreibung „schwarz“ besonders mysteriöse oder auch bedrohliche Szenarien hergestellt. Auffällig ist dabei, dass körperliche Überlegenheit als Bedrohlichkeit durch Tiere oder tierähnliche Gestalten und übernatürliche Szenarien, wie Flüche, wiederholt werden. Das Schwarze wird als böse oder unheilbringende, unbekannte Angst mystifiziert und bedroht die Welt der drei Fragezeichen. Diese mysteriöse Bedrohlichkeit wird auch auf Personen, in Form einer Gestaltung von Angst vor Schwarzen, projiziert.

5.4.5 Konstruktion der Angst vor dem Schwarzen Mann

Um Schwarze als Bedrohung zu konstruieren, wird vor allem durch narratologische Dramaturgie, Musik, Geräusche und den semantischen Gehalt der Stimme der Protagonisten Angst kreiert. So wird in „Und der lachende Schatten“ Natches als Gefahr konstruiert, als sie zum Haus gehen und eine spannungsvolle extradiegetische Musik mit dissonanten Streichern langsam lauter wird:

(4) „Und der lachende Schatten“, (TC 00:05:45 – 00:06:00; Teil 06)

1. Erzähler: Plötzlich trat ihnen ein dunkelhäutiger Mann in den Weg.

((schnelle Schritte))

2. Bob: Vorsicht, der Mann hat ein Messer!

3. Justus: He, was soll das? Was wollen sie von uns? ((Schreit))
Aua! Aaaarg!

4. Peter: Lassen Sie Just los!

5. Justus: Halt ihn! Halt ihn!

((schnelle Schritte))

6. Peter ((aufgeregt)): Justus, ist dir was passiert?

((Fadeout extradiegetische Musik))

Die stetig lauter werdende Musik erzeugt ein Unbehagen, das zusammen mit der Beschreibung Natches plötzlichen Auftretens durch den Erzähler (Zeile 1) und Bobs Ruf, dieser sei bewaffnet (Zeile 2), Natches als körperlich bedrohlich darstellt. Auch Justus Schmerzensschrei verdeutlicht, dass er gefährlich und den Dreien körperlich überlegen ist. Als Peter Justus aufgeregt fragt, ob es ihm gut geht (Zeile 6), wird die Ernsthaftigkeit der Situation noch einmal deutlich. Da Natches nicht zuhören ist, ist es unmöglich ihn einzuschätzen, was mit seinem plötzlichen Auftreten eine Unberechenbarkeit der Figur konstruiert. Im Zusammenspiel mit dem audiophonen Zeichensystem der Mischung mittels Fadeout der Musik wird verdeutlicht, dass mit Natches Verschwinden (akustisch durch die Schritte dargestellt), auch die Gefahr vorbei ist. Obwohl Natches gar nicht der eigentliche Täter in der Folge ist, der mehrere Jungen entführt hat und den Schatz stehlen will, sondern mit ‚guten‘ Intentionen die entführten Jungen befreien will, wird er durch die Konstruktion von Angst als Bedrohung inszeniert.

In den Folgen „Schwarze Sonne“ und „Dreckiger Deal“ werden die Schwarzen Männer Denzel und Malcom ebenfalls zu Unrecht als Täter verdächtigt, wobei in diesen Beispielen die drei Fragezeichen von ihrer Unschuld überzeugt sind. Dennoch wird Denzel als körperlich bedrohlich inszeniert, als er mit seiner tiefen Stimme auf Waynes und Dillans langwierigen Beleidigungen im Malunterricht kontert:

(5) „Schwarze Sonne“ (TC 00:02:49 – 00:03:34;Teil 02-03)

1. Wayne: Ey mein schwarzer Freund, hm. Hey, was denn los? Sprichst
Du nicht mehr mit mir?

2. Dillan: Los, mach's Maul auf!

3. Wayne: Hey Denzel, scheint die Sprache verloren zu haben, unser B**bo.
- ((Denzel knurrt))
4. Denzel Du wolltest was sagen?
- ((Holzknarzen, Schritte))
5. Wayne: Hey Denzel, beruhig dich. Komm, komm schon, das war doch nur –
6. Denzel: Was? Spaß? Wolltest Du Spaß sagen? Du glaubst, ich finde es spaßig, wenn man mich B**bo nennt? Ist es das, was Du glaubst, Wayne? Dann darf ich dir sagen, dass das nicht der Fall ist. Hast Du kapiert?
7. Wayne: Okay, okay, ja.
8. Denzel: Gut! Schön, dass wir das geklärt hätten. [...] Und jetzt würde ich gerne weiterarbeiten, ist das okay für dich?
9. Wayne ((kleinlaut)): Ja.

Der zunächst aufmüpfige Wayne wird viel leiser und gibt nach, sobald Denzel sich vom Stuhl erhebt, auf ihn zu geht (durch Holzknarzen und Schritte dargestellt) und mit fester, lauter Stimme spricht (ab Zeile 4). Dies vermittelt den Eindruck, dass Denzel sogar zwei Männern körperlich überlegen ist. Auch durch seine verhältnismäßig viel tiefere Stimme wirkt er stärker und damit auch gefährlicher als Wayne und Dillan. Unterstützt wird diese Konstruktion auch auf visueller Ebene. So zeigt das Cover der Folge zwei Schwarze Hände, mit Handschellen gefesselt vor einem Gefängnisgitter, dahinter ein Mann – vermutlich ein Wärter (Abb. 1). Die eine Hand hält einen Stift und darunter ist ein Bild mit schwarzer Sonne zu erkennen. Hier wird das Bild eines Schwarzen als gefangener Täter weitervermittelt, da von seiner Unschuld nichts zu sehen ist. Auch wenn er narrativ-dramaturgisch (vor allem durch die Überzeugung Bobs, dass er unschuldig ist) nicht als Täter etabliert wird, wirkt er so doch körperlich bedrohlich. Im Zusammenspiel mit der visuellen Ebene des Covers sowie seiner unrechtmäßigen Verhaftung, wird das Bild, Schwarze seien kriminell (im folgenden Kapitel wird genauer auf die Kriminalisierung Schwarzer eingegangen) reproduziert. Auch wenn die Folge seine Unschuld thematisiert, ist er ebengerade ein glaubwürdiger Täter, weil historisch dieses stereotype Bild immer weiter vermittelt wird.

Auch Elroy Follister wird in der selben Folge von dem anonymen Mann in der Kneipe als bedrohlich vorgestellt: „Der Einzige der hier im Ort, der wirklich mit Seymour zu tun hatte

und noch lebt, ist Elroy, Elroy Follister. Und es gibt wirklich niemanden, den ich guten Gewissens zu Elroy schicken würde. Niemanden“ (TC 00:25:14 - 00:25:20; Teil 16). Als Peter nach dem Grund dafür fragt, fährt der Mann fort: „Hast Du Angst vorm Schwarzen Mann? ((Pause)) Der Schwarze Mann, Du weißt schon. Der Typ von dem sie dir als Kind immer erzählt haben, wenn sie dir Angst machen wollten. Kennst Du den? ((Pause)) Ja, dann kennst Du Elroy Follister“ (TC 00:25:30 -00:26:01; Teil 16). Hier wird im Gegensatz zum vorangegangenen Beispiel die Bedrohlichkeit mit der ethnischen Zuschreibung eindeutig vermischt, so dass explizit und wortwörtlich Angst vor Schwarzen aufgebaut wird.

Als sie schließlich zu Follisters Haus fahren wird die Angst durch mehrere Mittel weiteraufgebaut. So wird direkt durch sprachlichen Inhalt und Stimme durch Peter ängstlich verdeutlicht, dass er dies für „eine bekloppte Aktion“ halte (TC 00:26:39; Teil 17), wobei Bob ihm zustimmt und durch die Beschreibung der Umgebung als dunkles Waldgebiet eine unheimliche Atmosphäre ergänzt. Peter fügt hinzu, dass sie Follister lieber nicht in der Dämmerung hätten aufsuchen sollen und vergleicht Follisters Haus mit dem Hexenhaus aus Hänsel und Gretel, womit die unbekannte Gefahr um Follister und dessen Haus noch weiterausgeschmückt wird. Peter beschreibt die Szene selbst als „unheimlich“ und erschreckt sich, als mehrere Krähenlaute zu hören sind. Dann spitzen sich die Erlebnisse auf dem Grundstück zu, als die ruhige Atmosphäre (nur ihre Atemgeräusche und Schritte sind zu hören) durch ein tierisches Geräusch unterbrochen wird (TC 00:26:50; Teil 18). Ihr Flüstern verdeutlicht, dass dies gefährlich sein könnte, weshalb Peter auch zurück zum Auto gehen möchte. Einer der Dreien vermutet, dass es Wölfe sein könnten, bis ein lautes Bellen erklingt, das Justus Hunden zuordnet. Peter wimmert angsterfüllt „sie sind ganz nah“ (TC 00:26:58; Teil 18). Sie gehen sich vorsichtig zurück zum Auto, um die Hunde nicht auf sich aufmerksam zu machen. Die Bedrohung kommt also auch hier immer näher zu den Detektiven und damit auch an die Hörer*innen. Nochmals ist ein lautes, schnelles Bellen zu hören, worauf Peter mit ängstlichen Geräuschen reagiert. Zudem ist die Szene mit dezenter atmosphärischer extradiegetischer Musik unterlegt. Als Peter in die ruhige Szenerie panisch „Rennt!“ ruft, verwandelt sich die Musik in schnell aufeinander ab folgende Töne mit hoher Lautstärke, welche die Aufregung verdeutlichen. Peter ruft weiterhin angsterfüllt „Schneller,

Justus!“, von dem daraufhin angestrenzte Geräusche zu hören sind. Peter drängt sie, ins Auto zu steigen, während Justus sie beruhigen will und auch die Musik langsam leiser wird. Justus erkennt, dass das Bellen ein technischer Trick war und die spannungsvolle Situation ist vorerst aufgelöst. Besonders Geräusche, Musik und Peters ängstliche Reaktionen steigern die Furcht vor Follister.

Diese Furcht wird im Anschluss bestätigt, als die Drei sich aufteilen und Bob plötzlich aufschreit. Diese Szene wird wiederum durch unheimliche Hintergrundgeräusche und perkusive Musikelemente mit elektronisch geniertem Synthesizer als Spannungselement unterstützt. Peter ruft aufgeregt „Oh nein. Das war Bob, schnell hin!“ (TC 00:33:33; Teil 21), während die Musik einsetzt und mit hohen, schnellen Intervallwechseln Tempo erzeugt und lauter wird. Die Musik wird leiser als sie Bob bewusstlos auf dem Boden vorfinden. Als Bob nach einiger Zeit aufgewühlt erwacht, berichtet er, dass er von etwas Großem mit weißen Fell niedergeschlagen wurde und jetzt eine Beule am Kopf hat. In die sich beruhigende Situation ruft Follister blitzartig „Hände hoch!“, was erneut durch schrille und laute musikalische Elemente begleitet wird. Er brüllt mit einer rauen Stimme, dass sie sein Grundstück verlassen sollen, sonst werde er schießen. Follisters Umgebung kann als Teil der Konstruktion seiner Figur gesehen werden. Demnach wird er als unheimlich und sehr bedrohlich dargestellt. Auch bei ihm stellt sich jedoch später heraus, dass er weder ‚böse‘, noch der Täter ist und lediglich das Geheimnis um die Bilder bewahren wollte.

Auch bei „Dreckiger Deal“ glauben die Detektive nicht, dass Malcom King schuldig ist, obwohl er verhaftet wurde und im Untersuchungsgefängnis sitzt. Im Gegensatz zu Denzel, wird Malcom nicht als körperlich überlegen dargestellt. Dennoch wird auch hier das Bild des Schwarzen Täters genutzt, um eine Geschichte zu erzählen. Besonders das Cover (Abb. 2) vermittelt diesen Eindruck auf visueller Ebene. Im Vordergrund ist das Gesicht einer grüneingefärbten (dennoch weißen) Frau zusehen, die mit erschrockenem Gesicht nach oben zu einer zweiten Person sieht und einen Telefonhörer in der Hand hält. Dies soll vermutlich die Ladenbesitzerin sein, die erpresst wurde, Malcom bei der Polizei anzuzeigen. Hinter ihr steht ein Schwarzer Mann (der aus dem Kontext heraus Malcom sein muss), der auf sie blickt. Dies suggeriert, dass die Frau durch Malcom bedroht wird oder Angst vor ihm hat. Obwohl in der Folge herausstellt, dass Malcom der Frau eigentlich

hilft und weiße Polizisten für die Erpressung verantwortlich sind, geht Malcoms Unschuld nicht aus dem Bild hervor. Im Gegenteil wird der Anschein des Schwarzen Täters auch auf visueller Ebene manifestiert. Das Stereotyp des gefährlichen Schwarzen Täters sowie der unschuldigen weißen Frau wird reproduziert und die Schuld des weißen Polizisten als Täter bleibt unsichtbar.

In *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* wird die Bedrohung bereits im Titel klar. Wie auch bei Elroy Follister in „Schwarze Sonne“, wird der Bezug zu dem Kinderspiel „Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“ dazu genutzt, die Furcht vor einer Person aufgrund ihrer ethnischen Zuschreibung über die Hautfarbe zu reproduzieren. So wird Ericson als Schwarzer Mann stilisiert und verallgemeinert. Es wird nicht eine Angst vor ihm als eigenständiges Individuum kreiert, sondern vor dem Schwarzen Mann, der über Jahrhunderte als bedrohlicher ‚Wilder‘ und Täter konstruiert wurde. Dies wird auch dadurch verdeutlicht, dass er nur als Schwarzer Mann bezeichnet wird, da erst in der letzten Szene sein Name genannt wird.

Auch durch Geräusche, Musik, Sprache und Stimme wird eine Angst vor Ericson aufgebaut. Direkt zu Beginn der Folge wird durch Tobys furchterfüllten Schrei nach seiner Mutter erneut eine Angst vor dem Unbekannten hergestellt. Als Mrs. McGee darauf reagiert, setzt spannungsvolle Musik ein und die Geräusche lassen erahnen, dass sie zu Toby eilen, was eine Dringlichkeit vermittelt. Wie bereits aufgezeigt, entsteht eine Spannung darum, um wen es sich handelt. Die Enthüllung, „der Schwarze Mann“ habe vor Tobys Fenster gestanden, lässt Kelly und Mrs. McGee aufschrecken. Kelly betont daraufhin im Auto, dass Toby „richtig geschlottert“ habe vor Angst (TC 00:03:32; Teil 03), wobei Peter und Bob zunächst vermuten, dass der Junge nur einen Albtraum hatte. Als Peter dann am nächsten Tag berichtet, dass auch Isabelle „plötzlich völlig durchgedreht ist. Schockstarre und Schreikrampf in Einem, weil ((Pause)), äh ((Pause)), und jetzt haltet euch fest, weil der Schwarze Mann bei ihr im Zimmer aufgetaucht ist“ (TC 00:04:41 – 00:04:50; Teil 04). Es ist nun also klar, dass der Schwarze Mann eine reale personifizierte Gefahr darstellt. Peter fragt später sogar „Ob es ihn jetzt da draußen irgendwo leibhaftig gibt? In groß, in unheimlich und, äh, in kriminell?“ (TC 00:09:03 – 00:09:07; Teil 07) und drückt damit die Angst aus. Bob betont deshalb die Dringlichkeit diesen zu finden, „unser

Schwarzer Mann plant sicher schon seinen nächsten Besuch“ (TC 00:23:30 – 00:23:33; Teil 14). Dies lässt ihn unberechenbar wirken, als könne er jeder Zeit überall auftauchen.

Als Peter Kelly zum Ende der Folge anruft und bemerkt, dass etwas bei ihr nicht stimmt, setzt erneut spannungsvolle Musik ein. An seinem Tonfall lässt sich erkennen, dass er sich Sorgen macht und er erklärt, dass sie sofort zu ihr müssen. Der Erzähler weist darauf hin, dass es auch vor Kellys Haus ungewöhnlich aussieht, da dort „ein fremdes, schwarzes Motorrad“ stehe (TC 00:24:51 – 00:25:01; Teil 15). Bob fragt daraufhin erschrocken „Habt ihr das gesehen? ((Pause)) Ja, da huschte eben ein schwarzer Schatten an dem oberen Fenster vorbei“, während, neben einer Regenkulisse im Hintergrund durch immer lauter werdende Musik mit dissonanter Klangfarbe, eine mysteriöse Stimmung erzeugt wird. Peter erkennt verängstigt, dass es sich dabei um Kellys Zimmer handelt, wodurch der Eindruck verstärkt wird, dass sich die Gefahr nun Kelly zu verorten ist. Die Szene wird von der extradiegetischen Musik begleitet, während sie ins Haus gelangen. Bob betont, dass sie leise sein sollen, was abermals die Ernsthaftigkeit der bedrohlichen Lage aufzeigt. Bob fällt auf, dass die Schubladen aus den Kommoden gezogen und die Sachen auf dem Boden verteilt wurden und die Frage danach, was mit Kelly los ist noch spannender und gefährlicher macht. Peter fragt panisch, wo Kelly sei, was die Aufmerksamkeit des Einbrechers Ericsons auf sie lenkt, der überrascht mit tiefer und rauer Stimme aufruft. Die Musik wird erneut lauter. Peter schreit angsterfüllt „Der schwarze Mann!“ (TC 00:26:13; Teil 16) und Bob kommentiert, dass er einen Motorradhelm trage. Weiterhin wird er als bedrohlich konstruiert, vor allem dadurch, dass die Figuren in dem Dialog mit Angst auf ihn reagieren:

(6) Wer hat Angst vorm schwarzen Mann, „und der schwarze Tag (Sechs Kurzgeschichten)“ (TC 00:26:19 – 00:26:59; Teil 16)

1. Peter ((mit zittriger, aber bestimmter Stimme)): Sie haben keine Chance! Wir sind zu dritt! ((Pause)) Kelly, Kelly? Kelly, geht's dir gut? Kelly?

((Klingengeräusche))

2. Ericson ((angestregtes Stöhnen)): So, keine falsche Bewegung oder ich stoße einem von euch diesen Speer hier in die Brust!

((Bob, Justus, Peter verängstigtes Stöhnen))

((Kelly verzweifelt Stöhnen))

3. Ericson: Ihr lasst mich jetzt schön vorbei nach Draußen, dann passiert euch nichts.
4. Peter: Wir, wir wissen aber, dass Sie –
5. Ericson ((lauter, aggressiver)): Ja, was wisst ihr?
6. Justus: Dass, dass Sie mit dem Motorrad hier sind.
7. Ericson ((lacht hämisch)): Sehr clever, aber wenn ihr genauer hingesehen hättet, dann hättet ihr auch bemerkt, dass ich das Kennzeichen ein wenig ((Pause)) umgestaltet habe: für alle Fälle. So und jetzt macht endlich Platz!

((Peter stammelt unverständlich))

((Holzklopfen, Schritte?))

8. Justus: Lass ihn gehen, Zweiter!
9. Ericson: Sehr vernünftig, Dicker.

((Justus knurrt verärgert))

Dass Ericson den Speer (vermutlich aus der Wilden-Westen-Deko von Kellys Vater, die kurz vorher durch einen Dialog der Drei nebenbei erwähnt wird) zieht, steigert ihn zu einer lebensbedrohlichen Gefahr. Auch dass er Kelly scheinbar gefesselt und geknebelt hat, steigert die spannungsvolle Situation und konstruiert ihn verstärkt als skrupellosen Täter, der alles tun würde, um an die Murmeln zu gelangen. Justus Reaktion, dass Peter ihn gehen lassen solle, verstärkt dies zusätzlich, da es implementiert, es sei zu gefährlich, sich mit ihm anzulegen. Doch dann entscheidet sich Peter, trotz der Gefahr und Justus Einwand, Ericson zu fangen:

(7) Wer hat Angst vorm schwarzen Mann, „und der schwarze Tag (Sechs Kurzgeschichten)“ (TC 00:27:00 – 00:27:36; Teil 16-17)

1. Peter: Na warte! ((Stöhnen))
2. Bob: Was, was willst Du denn mit dem Lasso, Zweiter?
3. Peter: Na was schon?! 'N Hornochsen einfangen!
4. Justus: Komm, Bob! Hinterher!

((schnelle Schritte, hektisches Atmen))

((Peter stöhnt angestrengt))

((Motorrad startet und fährt los))

((Musik verstummt))

((Lassoschwingen, Reifenquietschen))

((Ericson schreit auf))

5. Peter ((fröhlich)): Das war's, Leute! Den haben wir und können ihn jetzt gekonnt zu einem Paket zusammenschnüren.
6. Bob: Und geradewegs ins Polizeidepartement zu Inspektor Cotta schicken.
7. Peter: Ha!
8. Bob: Toll!

Das Abklingen der Musik, als Peter das Lasso (wahrscheinlich ebenfalls aus der Sammlung von Kellys Vater) schwingt und Ericson einfängt, zeigt, dass die Spannung vorbei ist – die Gefahr ist gebannt. Da vorher die Angst vor Ericson stark aufgebauscht wurde, wirkt es dadurch besonders beeindruckend, dass Peter ihn mit dem Lasso fangen konnte. Peter und auch die anderen beiden Fragezeichen, sind die Helden, die den Täter geschnappt haben. Dadurch werden koloniale Bilder vermittelt, die das Schwarze als Bedrohung für das Weißsein sehen und es unbedingt zivilisieren müssen. Durch Kellys Knebelung wird das typische Narrativ des Schwarzen Mannes, der eine körperliche Gefahr für die weiße Frau (und damit das gesamte Weißsein) ist, verdeutlicht. Die weißen Männer, hier in Gestalt von Justus, Bob und vor allem Peter, setzen ihr Leben aufs Spiel, um die zunächst körperlich überlegene Gefahr heroisch bändigen zu können. Auch die symbolischen Waffen, die hier gewählt werden, unterstützen dieses Bild. So sind Speere kolonialistisch hauptsächlich mit indigenen Völkern konnotiert, die aufgrund ihrer ‚Ursprünglichkeit‘ ‚einfachere‘ Waffen benutzen. Das Lasso hingegen ist das Symbol der Cowboys, die als Symbolfiguren der Kolonialisierung Amerikas gesehen werden können, welche wiederum zu einer Verdrängung indigenen Lebens führte. Zwar wurden Lassos vorrangig zum Einfangen von Tieren benutzt, aber auch als Waffen eingesetzt. Somit sind es hier die weißen Männer, die sich unter Lebensgefahr dem ‚Wilden‘ bzw. ‚Tierischem‘ stellen, das Zivilisation und weiße Frauen bedroht und diese heroisch retten können. Dass es sich bei Ericson allerdings um einen Schwarzen und nicht amerikanisch-indigenen Mann handelt, kann, wie im Kapitel 6.3.1 gezeigt, als *Othering* und Verallgemeinerung von BIPOC zu Nicht-Weißen gesehen werden, die den Weißen dual gegenüberstehen.

Gleichzeitig bewahrt das Lasso, als nicht-tödliche Waffe, die Unschuld der drei Jungen, die stets versuchen, niemanden in Lebensgefahr zu bringen, sondern zu ‚zivilisierten‘ Methoden greifen. Denn in ihren Rollen als Detektive sind sie die ‚Guten‘, die Gerechtigkeit wiederherstellen, in dem sie die ‚Bösen‘ fangen. Die ‚Bösen‘ handeln

unmoralisch, da sie die Jungen teilweise mit Pistolen oder Speeren bedrohen. Wobei die Detektive sie mit intelligenten und geschickten Strategien bändigen können. Ihre Methoden (z.B. in „Und die schwarze Katze“ in die Wohnung des einzigartigen Gibbos einbrechen) werden durch diese Unschuld und ihr Streben nach dem Guten legitimiert und das Rationale, Zivilisierte besiegt stets am Ende der Folge das unmoralische, unzivilisierte, naturbehaftete ‚Böse‘. Dadurch wird die Vorstellung von ihnen als moralische weiße Helden verstärkt.

Die Darstellung der Differenz zwischen Schwarzer körperlicher Bedrohung und weißer geistiger bzw. kultureller Überlegenheit wird auch im abschließenden Dialog von *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann* zwischen den Dreien und Kelly klar, als sie den Fall zusammenfassen. Der Erzähler berichtet, dass Kelly „ihre drei Retter“ ins Eiscafé einlädt (TC 00:27:55; Teil 17), während sie ihr erklären, was die Polizei herausgefunden hat. Dadurch wird abermals das Bild der körperlich bedrohten weißen Frau durch den Schwarzen Mann und die Rettung durch den weißen Mann aufgezeigt. Als Peter berichtet, dass Ericson zwei Jahre gebraucht habe, um die Murmeln zusammenzusammeln, zischt Justus abschätzig über dessen geringe Fähigkeiten. Weiterhin belächelt Peter, dass der „Knalltüte“ Ericson die Murmeln durch ein Loch in seiner Jackentasche gefallen sind, was auf großes Gelächter der Anderen trifft (TC 00:29:50 Teil 18). Zumindest spricht Bob ihm zu, dass „die Ideen mit dem Schwarzen Mann einigermaßen clever“ (TC 00:30:00 – 00:30:03; Teil 18) war¹⁴. Des Weiteren bestätigt Kelly, dass Ericson sie gefesselt habe und bezeichnet ihn zweimal als „Verbrecher“ (TC 00:31:07; Teil 19). Er konnte sich demnach durch geistige Unterlegenheit nur körperlich durchsetzen, während die heldenhaften Drei ihm durch Detektivarbeit auf die Schliche kamen und ihn mit wenig invasiver Gewalt aufhalten konnten.

Die Stilisierung und Reduktion Schwarzer auf das Körperliche zeigt sich auch in der Rolle Glens aus der Folge „Dopingmixer“, der als „ein dunkelhäutiger, sportlicher, sehr

¹⁴ Hiermit wird Ericson zugesprochen, seine Hautfarbe absichtlich als Taktik zur Angsterregung der Kinder eingesetzt haben, die die Furcht vorm Schwarzen Mann bereits spielerisch im Kindergarten erlernen. Natürlich ist es Ericson aber nicht möglich seine Hautfarbe zu abzulegen, was die Unterstellung, dies sei eine Idee gewesen, absurd macht, denn Ericson kann nicht nicht als Schwarzer Mann auftreten und hat keine Anteilnahme an der vorher konstruierten Angst durch das Kindergartenspiel.

erfolgreicher Schüler“ vom Erzähler vorgestellt wird (TC 00:06:02-00:06:10; Teil 06) und schneller läuft als Peter. Glen betont zwar, dass er auch noch „was anderes im Kopf“ habe und seine sportlichen Leistungen stellen sich als pharmazeutisch manipuliert heraus, dennoch verhält es sich, ähnlich wie bei den Folgen „Schwarze Sonne“ und „Dreckiger Deal“: Das Bild des sportlichen, körperlich überlegenen Schwarzen wird reproduziert. Zudem wird durch die Entlarvung, es handle sich um Doping, seine Leistung geschmälert und die des weißen Läufers Peter betont. Zum Ende der Folge ist also auch in dieser Folge der Weiße dem Schwarzen überlegen. Zusätzlich wird Malcom King in „Dreckiger Deal“ als bildungsschwach dargestellt, da er durch die Prüfungen zur Nachholung seines Uniabschlusses gefallen ist und zum Lernen die Hilfe eines weißen Lehrers benötigte, der ihm zusätzlich den Job als Ladenbesitzer beschaffte.

Dass Schwarzsein mit Tätern und Weißsein mit Unschuld konnotiert werden, zeigt sich besonders symbolisch in der Folge „Und die schwarze Katze“. Zunächst wird auch hier der einzigartige Gabbo als Schwarzer und bedrohlicher Täter konstruiert. Bereits die Beschreibung seines Aussehens, als groß mit Tätowierungen zusätzlich zu seiner „dunkle[n] Hautfarbe“ (TC 00:44:13 – 00:44:18; Teil 30), lässt ihn gegenüber den drei Detektiven als körperlich überlegen wirken. Zudem hat er eine sehr raue und tiefe Stimme. Als die Fragezeichen ihn heimlich beobachten, erklingt plötzlich aufregende extradiegetische Musik, als Peter bemerkt, dass er ein Messer hat. Zunächst wissen sie nicht, wozu er dieses benötigt, aber die Bewaffnung und Musik lassen ihn bedrohlich wirken. Dann stellt sich heraus, dass er mit dem Messer die Stoffkatzen aufschlitzt und durchsucht. Sie gehen in seine Wohnung und durchstöbern diese. Dann ist zu hören, wie die Tür geöffnet wird und einer von den Jungen stößt ein erschrecktes Stöhnen aus. Danach wird es zunächst ruhig. Da die Zuhörer*innen nichts sehen können, fördert die Stille die Spannung, bis Schritte zu hören sind und Peter den „Mann mit der Tätowierung“ mit ängstlicher Stimme erkennt (TC 00:47:48; Teil 33). Die Musik ertönt erneut und sie flüstern sich zu, dass sie schnell in den Nebenraum fliehen müssen. Da sie sich beeilen müssen und leise sprechen, wird deutlich, dass sie vor einer Gefahr – also dem einzigartigen Gabbo – davon laufen. Dieser ruft daraufhin zu ihnen, dass er sie erwischt habe, während das ängstliche Bibbern der Fragezeichen zu hören ist. Die Bedrohung scheint wieder ganz nah, während der Mann sie in das Zimmer einsperrt.

Eindeutiger wird seine Bedrohlichkeit und körperliche Überlegenheit noch zum Ende der Folge, als Justus schlagartig mit einer Waffe bedroht wird. Auch hier ertönt spannungsvolle Musik, die Entsicherung der Waffe ist zu hören und der verkleidete Gabbo ruft „Halt! Zurück! Keinen Schritt weiter!“ (TC 01:12:06 – 01:12:10; Teil 56). Peter kommentiert erschrocken, dass der Clown mit einer Pistole auf Justus ziele, woraufhin dieser antwortet, er würde Justus töten, wenn sie näher kämen. Mit angsterfüllter Stimme wiederholt Peter, dass der Clown Justus umbringen werde. Damit ist der Mann nun sogar lebensbedrohlich. Schließlich kann der Clown überwältigt werden, woraufhin es zur Enthüllung, dass unter der Clownsmaske eine weitere Maske und darunter der einzigartige Gabbo steckt, kommt. Bevor die Drei dies herausfinden, ruft Bob überrascht „Das kann unmöglich der Bankräuber sein. Dieser Mann ist alt und ((Pause)) er hat eine helle Haut“ (TC 01:14:37 – 01:14:43; Teil 58). Der Schwarze Dieb tarnt sich demnach als weißer Mann, um nicht erkannt zu werden und damit als unschuldig gelesen zu werden. Er macht sich durch die weiße Maske gleichzeitig unsichtbar und passt sich an. Somit wird erneut weiß als unschuldig und Schwarz als schuldig konnotiert.

Justus konnte außerdem die Maskierung erkennen, da der einzigartige Gabbo „vergessen [hatte] seine Hände zu tarnen. Die waren glatt, fest und dunkel“ (TC 01:17:18 – 01:17:25; Teil 59). Somit sind die weißen drei Fragezeichen erneut diejenigen, die den körperlichen stärkeren Schwarzen mit ihrer geistigen Fähigkeit stellen können (trotz ihres jüngeren Alters).

Es zeigt sich, dass Schwarze vielmals als Bedrohung dargestellt werden. Vor allem ihre körperliche Überlegenheit, wird der rationalen Intelligenz der weißen Fragezeichen gegenübergestellt. Hierbei wird ein Bild von weißen, unschuldigen ‚Guten‘ und Schwarzen ‚Bösen‘ vermittelt. Denn auch wenn sich manche der Schwarzen Figuren nicht als Täter*innen herausstellen, wird ihnen die Täter*innenrolle bzw. Bedrohlichkeit zunächst zugeschrieben und das Bild der gefährlichen ‚Wilden‘ durch die die Roller als (teilweise gefährliche) Täter*innen reproduziert. Die Betonung der Körperlichkeit stellt somit den Dualismus der Naturalisierung Schwarzer, der zivilisierten weißen Kultur gegenüber. Dies ist schon allein der Tatsache geschuldet, dass die drei Fragezeichen stets mit ehrenhaften Intentionen und intelligenter Deduktion ihre Fälle lösen und somit zum

Ende als heldenhaft dastehen. Besonders durch die Überwindung der körperlich Schwarzen Bedrohung wirken sie heroisch, als die ‚zivilisierten Retter‘.

Da zweimal Schwarze zu Unrecht als Täter eingesperrt werden, fasst die Aussage, Schwarze würden lediglich als Täter*innen dargestellt, zu kurz. Denn gerade ihre tatsächliche Unschuld und fälschliche Verdächtigung wird in den beiden Folgen thematisiert. Deshalb soll im Folgenden die Darstellung der Diskriminierung Schwarzer durch Weiße erörtert werden, die in der Hörspielserie auftritt.

5.4.6 Ignoranz der Diskriminierung durch ‚Farbenblindheit‘

Dass die Darstellung Schwarzer komplexer ist, zeigen die Folgen „Dreckiger Deal“ und „Schwarze Sonne“. Denn hier wird jeweils ein Schwarzer Mann unschuldig in Untersuchungshaft gebracht und ihre rassifizierte Diskriminierung thematisiert. Bei „Schwarze Sonne“ beginnt dies gleich am Anfang der Folge, als Denzel Hopkins von Wayne und Dillan während des Malkurses mehrfach rassifiziert beleidigt wird:

(8) „Schwarze Sonne“ (TC 00:02:20 – 00:02:55; Teil 02)

1. Wayne ((belustigt/abfällig)): Und, was malt unser Big One? Unser Schwarzer Riese, hä? Ein grünes Flämmchen mit roten Bäckchen oder blau glühende Schmetterlinge mit rosa Schühchen?
2. Dillan ((lachend)): Rosa Schühchen. ((lautes Lachen))
3. Bob ((mahndend)): Wayne!
4. Wayne ((belustigt)): Oh nein, das ist ja eine Sonne mit Flügelchen.
5. Dillan ((lachend)): Och, wie süß!
6. Wayne ((abfällig)): Und dann auch noch schwarz, wie Moon Boy selbst.
7. Bob ((genervt)): Kannst Du jetzt bitte damit aufhören?
8. Dillan: Moon Boy! Total abgefahren, Wayne. Du meinst den Sabber auf seiner Backe, richtig?

((Wayne angewiderter Laut))

9. Dillan: lllllh!
10. Wayne ((lachend)): Genau, sieht doch voll aus, wie ein zunehmender Halbmond, der Fleck, oder? Genau wie er: zunehmend!
11. Denzel ((leise)): Hey, hey!
12. Bob: Wayne!
13. Wayne ((belustigt)): Ey, mein Schwarzer Freund, hm? Hey, was denn los? Sprichst Du nicht mehr mit mir?
14. Dillan ((grob)): Los, mach's Maul auf!
15. Wayne ((belustigt)): Hey Denzel, scheint die Sprache verloren zu haben, unser B**bo!

Zunächst wird in diesem Dialog durch Waynes Formulierung, die Flügel seien, wie Denzel, Schwarz, erneut untrennbar die Farbsymbolik mit der Zuschreibung der sozialen Gruppe verknüpft. Auffällig sind hier besonders die zwei rassifizierenden Bezeichnungen. Moon Boy ist eine Comicfigur in affenartiger Erscheinung und zielt deshalb auf die falsche biologistische Annahme ab, dass Schwarzen eine nähere Verbindung zum Tierreich, der ‚Wildnis‘ und zu Affen im Speziellen hätten. B**bo ist außerdem ein Ethnohulismus, der zunächst eine Bezeichnung für Tiere war und im Kolonialismus als stark abwertende Bezeichnung für Schwarze eingesetzt wurde (vgl. Redensarten-Index o.A.). Die zwei Männer versuchen folglich bewusst Denzel rassifizierend zu provozieren, während Bob erfolglos versucht einzugreifen. Durch Bobs Rolle als Identifikationsfigur und seiner Positionierung wird deutlich, dass die Diskriminierung durch das Hörspiel als negativ bewertet wird. Auch, weil Peter zu einem späteren Zeitpunkt betont, dass Wayne und Dillan „dumm wie Brot“ seien, weil „sie etwas gegen Schwarze haben“ (TC 00:19:18 – 00:19:23; Teil 13). Dennoch wird den Beleidigungen viel Raum gegeben und die Rassismen werden reproduziert. Zudem greift niemand aus dem Malkurs (abgesehen von Bobs zaghaften Zwischenrufen) ein oder benennt die Situation als rassistisch. Somit werden Dillan und Wayne lediglich als „unfähig[e]“ „Knirche“ (TC 00:18:20; Teil 13) dargestellt, die sowohl ungefährlich sind (da sie vor Denzel zurück weichen und von den Detektiven als unfähig, den Plan mit der Polizei zu erarbeiten, angesehen werden), als auch als Individuen betrachtet werden und nicht als Teil eines strukturellen Problems. Dramaturgisch dient die Anfangsszene dazu, Denzel als Schwarze Figur einzuführen und zwei Verdächtige zu etablieren, die jedoch bereits im ersten Drittel der Folge aufgrund mangelnder Intelligenz wieder entlastet werden. Der Fokus wird also nicht auf die realen und schwerwiegenden Folgen (sprachlicher) Diskriminierung gelegt. Stattdessen können sich die drei Fragezeichen durch Waynes und Dillans Abwertung als nicht-rassistisch positionieren.

Dass sich die drei Fragezeichen selbst nicht als rassistisch sehen, wird auch deutlich, als sie Denzel im Gefängnis besuchen:

(9) „Schwarze Sonne“ (TC 00:17:48 – 00:18:33; Teil 11-12)

1. Denzel: Die Beweise sprechen gegen mich. Und ich bin nicht gerade jemand, dem man vor Gericht ohne weiteres glauben wird

2. Peter: Hm.
3. Justus: Sie meinen, weil Sie nicht besonders reich sind und weil sie sich keinen Anwalt leisten können, der sie vertritt?
4. Denzel: Hm. ((seufzt))
5. Erzähler: Denzel Hopkins zog den Block zu sich heran, der vor ihm auf dem Tisch lag und begann mit angelegten Handschellen gedankenverloren zu zeichnen. Ein bitterer Ausdruck lag auf seinem Gesicht.
- ((Denzel seufzt))
- ((ruhige Musik, Zeichengeräusche))
6. Denzel: Machen wir uns doch nichts vor. Das Hautproblem ist, ((Pause)) dass ich Schwarz bin. Keine guten Voraussetzungen vor Gericht. Zumindest nicht bei einer solchen Beweislage.

Die Fragezeichen erkennen Denzels soziale Gruppenzugehörigkeit als Schwarzen nicht als den Grund dafür, dass er unschuldig verdächtigt und schlechte Chancen auf eine Freisprechung hat. Sie verhalten sich ‚farbenblind‘ – sie sehen sein Schwarzsein nicht. Allerdings handelt es sich vielmehr um eine ‚Machtblindheit‘, da sie die strukturelle Diskriminierung Schwarzer durch Weiße nicht erkennen und sich selbst und ihre Privilegien als Weiße nicht reflektieren. Dies wird auch deutlich, als Bob betont, dass er selbst Denzel „nie für einen Kriminellen gehalten“ hätte (TC 00:16:04; Teil 10). Damit erklärt er, dass er selbst nicht zu den rassistischen (weißen) Menschen gehört, die Schwarze aufgrund ihrer Hautfarbe verdächtigen. Denn dies sei ein Problem von anderen Leuten, wie beispielsweise Dillan und Wayne.

Auch bei „Dreckiger Deal“ sind es nicht die Fragezeichen, die rassifizieren, sondern die Polizei und die Universität, die Malcom King diskriminieren. In der Folge wird die Diskriminierung dadurch klar, dass die Anwältin davon berichtet, dass die Untersuchungshaft vor mehr als 30 Jahren Malcom „seinen Studienplatz ((Pause)) gekostet“ habe (TC 00:37:00; Teil 23). Als die Drei erstaunt reagieren, erklärt die Anwältin, dass „bei Schwarzen [...] vieles möglich [ist], was für uns Weiße unvorstellbar ist“ (TC 00:37:07; Teil 23). Hier wird erstmalig die privilegierte Situation reflektiert, welche Weiße innehaben. Dennoch wird die Verantwortung der Universität vor über 30 Jahren zugewiesen und wird damit weg von den Fragezeichen und der aktuellen weißen Gesellschaft. Malcoms Mutter betont später, dass Malcom vor allem wegen seines

Aktivismus „für mehr Rechte der Schwarzen in unserem Land“ in der Bürgerrechtsbewegung von der Universität verwiesen wurde (TC 00:53:20 – 00:53:25; Teil 33). Sie erklärt, dass manche der Aktion ziemlich radikal waren, „aber es ging ja um unsere Lebensgrundlage. Wir wollten endlich frei und gleichberechtigt in dieser Gesellschaft leben können“ (TC 00:53:25 – 00:53:40; Teil 33). Er wurde also aktiv aufgrund seiner Hautfarbe diskriminiert. Es wird hier durchaus struktureller Rassismus thematisiert – auch in dieser Folge wird Rassismus nicht explizit benannt – jedoch liegt dieser in der Vergangenheit und hat nichts mit den ‚guten‘ Detektiven zu tun. Rassismus wird hier nicht als etwas verstanden, an dem die gesamte weiße Dominanzgesellschaft Teil hat und von der sie profitiert, sondern als etwas, dass in der Vergangenheit ausgeübt wurde und was heute von ihnen moralisch verurteilt wird. Als Malcoms Mutter erklärt, dass „gerade“ er aufgrund seines Engagements gegen Drogenkonsum (TC 00:50:08; Teil 31) der passende Kandidat sei, ihm den Besitz der Drogen anzuhängen, wird der eigentliche Grund seiner Verdächtigung der rassistischen Dominanzgesellschaft verdeckt: Er wäre stattdessen ein glaubwürdiger Täter, weil er ein Schwarzer Mann ist.

Dass sie sich von den rassistischen Weißen distanzieren, obwohl ihnen die gleichen Privilegien zugrunde liegen, zeigt sich, als Justus erklärt, wie er durch Malcoms Hinweis „Hakuna Matata“ auf den Namen der Mutter gekommen sei, ohne dass die Wächter dies bemerken konnten: „Mr. King konnte sicher sein, dass keiner der Wächter diesen Hinweis verstand. Das waren Weiße und außerdem zu alt, um noch in Kinderfilme zu gehen“ (TC 00:44:34 – 00:44:55; Teil 28). Obwohl davon ausgegangen werden kann, dass Justus, wie die anderen beiden, weiß ist (wie in Kapitel 6.3.1 erläutert und auch der Hinweis der Anwältin „für uns Weiße“ deutlich machen), grenzt er sich von den Wächtern (und damit dem Rassismus der Polizei/ des Gerichts) ab, die den Hinweis aufgrund eines höheren Alters nicht verstanden haben sollen.

Wenn schon die drei Fragezeichen ‚machtblind‘ handeln, so machen die Folgen natürlich dennoch auf rassifizierte Diskriminierung aufmerksam. Da jedoch die Detektive als Identifizierungspersonen dienen und quasi die Identität der Serie sind, bleibt der Gestus, Andere seien für Rassismus verantwortlich, bestehen. So dient hier die Darstellung von Rassismus immer auch dazu, die Drei als die unschuldigen ‚Guten‘ darzustellen. Zudem

wird vernachlässigt, dass gerade die Konstruktion Schwarzer als bedrohliche Täter*innen ihre Diskriminierung hervorbringt.

Dieser Umgang zeigt sich auch in der Kurzgeschichte *Wer hat Angst vorm schwarzen Mann*, in welcher das gleichnamige rassifizierende Kinderspiel¹⁵ dramaturgisch verwendet wird, um die tatsächliche Angst vor einem Schwarzen Mann zu steigern. Dass in der Folge auch ein Schwarzer Mann gemeint ist und nicht bspw. ein Schornsteinfeger oder eine Person in schwarzer Kleidung, zeigt sich, als die Drei untereinander besprechen, worum es in dem Spiel geht und Peter einen Bezug zur Realität herstellt: „Ob es ihn jetzt da draußen irgendwo leibhaftig gibt? In groß, in unheimlich und ((Pause)) äh ((Pause)) in kriminell?“ (TC 00:09:03 – 00:09:07; Teil 07). In der Folge wird nicht angesprochen, dass das Spiel Rassismen reproduziert, die Eltern beschwerten sich im Kindergarten lediglich, dass das Spiel „altersmäßig völlig ungeeignet“ sei (TC 00:07.08; Teil 06). Genauso wie in „Schwarze Sonne“, in welcher ebenfalls auf das Spiel durch die Warnung vor Follister als Schwarzen Mann verwiesen wird, wird der Rassismus nicht kritisiert, sondern ignoriert.

Um Schwarze Repräsentation in *Die drei ???* vollständig abbilden zu können, wird im letzten Analysekapitel die Beteiligung an der Produktion diskutiert.

5.4.7 Fremddarstellung durch *Black Voicing*

Um die repräsentationskritische Frage danach, wer Medien für wen produziert und wer wie dargestellt wird, in Bezug auf Schwarze Repräsentation ganzheitlich darstellen zu können, werden im Folgenden, letzten Schritt, die Produktionsbedingungen der Hörspiele untersucht. Dazu werden nur die sieben Folgen betrachtet, die Schwarze Figuren explizit thematisieren und nicht diejenigen, die ‚schwarz‘ im Titel der Folge haben, da es in diesem Punkt explizit um die Darstellung der sozialen Gruppen geht. Die Frage, wer Medien produziert, wird hier mit den Positionen der Produktion, Regie, Autor*innenschaft (für die Bücher) und Skript (für das Hörspiel) beantwortet. Da Heikedine Körting bei allen Folgen Regie und Produktion innehat, lässt sich dies für alle sieben Folgen gleich beantworten. Auch das Skript wird nur in „Dopingmixer“ von H.G. Francis übernommen, in den restlichen sechs Folgen stets von André Minninger. Autor*innen waren William Arden aka Dennis Lynds (USA), Brigitte Johanna Henkel-

¹⁵ Mehr zu den rassistischen Auswirkungen des Kinderspiels vgl. Rohrdantz 2009: 75 f.

Waidhofer und Marco Sonnleitner (für eine genaue Aufschlüsselung der Autor*innen je Folge vgl. Abb. 3). Alle aufgeführten Personen werden weiß gelesen¹⁶. Demnach lässt sich die erste Teilfrage damit beantworten, dass Weiße das Hörspiel produzieren.

Zudem gehört dazu ebenfalls die Vertonung und damit personale Darstellung der Schwarzen Figuren. Dabei werden auch hier alle Schwarzen Rollen vom einzigartigen Gabbo („Die schwarze Katze“), Glen Miles („Dopingmixer“), Malcom King sowie seine Mutter Lasana („Dreckiger Deal“), Mandy Taylor („Geisterstadt“), Denzel Hopkins, seine Tochter Goldie und Elroy Follister („Schwarze Sonne“), bis Natches („und der lachende Schatten“) und Ericson (*Wer hat Angst vorm schwarzen Mann*) von weiß gelesenen Sprecher*innen verkörpert (vgl. Abb. 3). In Anlehnung an die bildliche Darstellung Schwarzer durch *Black Facing* ohne, dass sie von Schwarzen dargestellt werden, wird die stimmliche Darstellung Schwarzer durch Weiße in der Darstellung Schwarzer Figuren als *Black Voicing* bezeichnet¹⁷. Der Begriff soll ebenfalls darauf hinweisen, dass Schwarze sich nicht selbstbestimmt repräsentieren können, selbst wenn Schwarze Figuren dargestellt werden. Im Falle des *Black Voicing* ist die symbolische Formulierung, nicht gehört zu werden, wortwörtlich zu nehmen.

Insgesamt zeigt sich dadurch, dass obwohl sie in der Hörspielserie vorkommen, Schwarze in *Die drei ???* nicht sprechen können – stattdessen wird stets in ihrem Namen über sie gesprochen. Dabei werden außerdem neben der Selbstbezeichnung Schwarz, auch Begriffe gewählt, die seit dem Kolonialismus von Weißen für Schwarze verwendet werden. So werden Glen, Gabbo und Natches als „dunkelhäutig“ oder „dunkel“ bezeichnet und zwei stark rassifizierte Bezeichnungen für Denzel Hopkins benutzt, um Diskriminierung durch andere Figuren darzustellen. Dies ist ein erneutes Indiz darauf, dass sich Schwarze in der Hörspielserie nicht selbst repräsentieren können, sondern Schwarzsein durch Weiße dargestellt wird.

¹⁶ Da, wie ausführlich beschrieben, Weiß- und Schwarzsein mehr als die Hautfarbe umfasst und auch diese nicht eindeutig kategorisiert werden kann, kann die Identität der Personen nur von vermutet werden. Mir steht es nicht zu, ihnen ihre Identität abzusprechen, weshalb hier die Formulierung „weiß gelesen“ (sonst auch oft *white passing*) verwendet wird.

¹⁷ In einem wissenschaftlichen Kontext ließ sich dieser Ausdruck nicht finden, jedoch gab es einzelne journalistische Artikel, die sich auf *Black Voicing* bezogen (bspw. vgl Day 2020).

6 Konklusion

Die rassifizierte Abgrenzungspraxis des *Othering* manifestiert in sozialen Diskursen sowie in Sprache und Handlungen, einen machtvollen Dualismus zwischen der weißen ‚wir‘-Gruppe und der zu den ‚Anderen‘ gemachten Schwarzen ‚sie‘-Gruppe. Historisch gesehen dient die Rassifizierung Schwarzer durch Weiße ihrer Ausbeutung, wobei sich bestimmte Stereotype und Bilder bis heute in das westliche Gedächtnis eingeschrieben haben, welche die soziale und symbolische Ordnung über rassifizierte Differenz aufrechterhalten. Um die existierenden Machtstrukturen nicht zu ignorieren, ist eine Dekonstruktion der Repräsentation sozialer Gruppen obligatorisch. Denn Repräsentation der ‚Anderen‘ ist immer nur eine Vorstellung von ihnen, da sich ‚Andere‘ nach Gayatri Spivak aufgrund der hegemonialen Dynamiken nicht selbst darstellen könnten und somit Subjektpositionen (re-)produziert werden. Um Machtstrukturen zu hinterfragen, muss deshalb die dominant-hegemoniale Lesart der konnotativen Ebene, die eine ideologische Bedeutung herstellt, bei der Dekonstruktion medialer Inhalte aufgeschlüsselt werden. Auch das Hörspiel ist als Zeichensystem Teil der Herstellung von Bedeutungen und (Macht-)Diskursen. Durch den im Kolonialismus entstandenen, historischen Diskurs zum Schwarzsein und die professionellen Codes des Hörspiels, werden die Konnotationen dominant-hegemonial gelesen. Weshalb eine kritische Diskursanalyse als Grundlage der Dekonstruktion Schwarzer Repräsentation in der Hörspielserie *Die drei ???* dient.

An den vorgestellten Beispielen zeigt sich deutlich, dass Schwarzsein in *Die drei ???* dargestellt wird. Jedoch bedeutet die Sichtbarkeit schon alleine dadurch keinen Machtgewinn, weil sich Schwarze in den untersuchten Folgen nicht selbst repräsentieren können. Ein Blick auf die Produktionsbeteiligten zeigt, es sind Weiße, die Geschichten erzählen, in denen Schwarze als Objekten von Weißen verkörpert werden. Der konsequente Einsatz des *Black Voicing* und die partielle Verwendung von rassifizierten Fremdbezeichnungen verdeutlichen, dass Schwarzen von Weißen die Stimmen genommen werden. Dadurch überrascht es nicht, dass das Regime der Repräsentation vielfach *Othering* und Stereotypisierung anwendet.

So werden Schwarze, aufgrund der Notwendigkeit zur akustischen Darstellung des Visuellen im Hörspiel, durch die Abwesenheit von Bildern über die Benennung in Dialogen

und durch den Erzähler zu ‚Anderen‘ konstruiert – wo Weiße unbenannt bleiben¹⁸. Trotz des Fehlens visueller Bilder, wird die Hautfarbe als identifikatorisches Merkmal verwendet, um Schwarze zu beschreiben. In wenigen Beispielen wird Schwarzsein zu Beginn durch das Darstellen von Diskriminierungserfahrungen oder Konnotation des Namens hergestellt und zunächst auf eine direkte Benennung der Hautfarbe verzichtet. Weiße bleiben dagegen, bis auf wenige Ausnahmen, unbenannt und damit die Zuschreibung zu einer sozialen Gruppe unsichtbar. Die Benennung Schwarzer bedeutet gleichzeitig auch, dass alle, die nicht weiter benannt werden, weiß gelesen werden, da Weißsein subtextuell durch die Thematisierung von Schwarzsein hergestellt wird. Dadurch werden auch die drei Fragezeichen und ihr Umfeld als weiß konstruiert. Wird Weißsein doch thematisiert, dann lediglich, um es vom Schwarzsein abzugrenzen und nicht, um für sich selbst zu stehen, wie es bei Schwarzer Benennung geschieht. Dadurch wird der Mythos einer weißen Mehrheitsgesellschaft aufrechterhalten und gleichzeitig ihre Darstellung als Individuen gefördert, wohingegen Schwarze stets als Repräsentat*innen einer sozialen Gruppe abgebildet werden. Teilweise bekommt die soziale Gruppenzugehörigkeit Schwarzer narratologische Relevanz, in anderen Beispielen, wird sie nur nebenbei erwähnt. Meist dient sie bei Schwarzen Personen durch dramaturgische und ästhetische Mittel als überraschendes, spannungsvolles Moment. Durch die Enthüllung Schwarzer Identität als Teil der Narration wird Spannung erzeugt, was ihre Darstellung als abweichend und ‚unnormal‘ verstärkt. Diese wird vielfach durch Pausen im Dialog, dramatische Musik auf dem Höhepunkt oder überraschte Stimmlagen und Ausrufe verdeutlicht.

Diese Ungewöhnlichkeit wird oftmals als fremd konstruiert, wobei auch konkret indigene und vor allem verallgemeinerte afrikanische Herkunft miteingebunden wird. Schwarzsein wird folglich als Oxymoron zum US-Amerikanischsein dargestellt, wohingegen kein Widerspruch im weißen US-Amerikanischsein aufgezeigt wird. Auch spielen zahlreiche schwarze Farbsymboliken in die Repräsentation hinein, da sich farborientierte

¹⁸ Hier soll aufgezeigt werden, dass auch im Titel dieser Arbeit das Weiße unmarkiert und somit unsichtbar bleibt. Hierdurch wird verdeckt, dass das Weiße durch Dynamiken des *Otherings* immer maßgeblich an dem, was mit dem Schwarzsein konnotiert wird, beteiligt sind. Die Verantwortung Weißer, die durch das Privileg der Selbstbezeichnung das ‚Andere‘ mitkonstruieren, wird hier fälschlicherweise nicht mitbenannt. So wäre rückblickend ein Titel, der dieses Machtgefälle miteinbezieht und die spezifische Handlungsfähigkeit und -verantwortung weißer Personen miteinschließt, angemessen gewesen.

Metaphorik von schwarz und weiß in die anthropozentrischen Kategorien einschreibt und auch in *Die drei ???* an mehreren Stellen die symbolische Untrennbarkeit von Farbe und sozialer Kategorie betont wird. So ist sowohl die Benutzung von Redewendungen um die Farbe schwarz, als auch die Konnotationen schwarzer Tiere und Objekte mit wertlosen oder unglückbringenden Bedeutungen beladen. Vor allem auch mysteriöse, unheimliche sowie mystifizierende Bedeutungen, welche die Darstellung von Schwarz als überraschendes Moment unterstützen, finden hier Einzug. Dabei geht von diesen eine körperliche Überlegenheit durch Tier(ähnlich)e und übernatürliche Phänomene aus. Ferner ist Schwarz auch vielfach mit Dunkelheit und dem Unbekannten verknüpft, wobei durch spannende Musik, Dramaturgie und Reaktionen der Figuren durch Sprache und Stimme, Angst davor erzeugt wird. Auch hier stellen besonders extradiegetische Musik, intradiegetische Geräusche und die Beschreibung der Objekte durch Figuren und Erzähler diese Bedrohlichkeit dar. Da die Benennung von Gegenständen als schwarz meist nicht narrativ eingebunden wird, dient diese vielfach als ästhetisches Mittel dazu, durch die farbliche Konnotation, die Objekte als Bedrohung zu konstruieren. So wirken beispielsweise der schwarze Skorpion und das schwarze Monster schon allein dadurch bedrohlicher, dass sie als schwarz beschrieben werden.

Zusätzlich zu den negativ bedrohlichen Konnotationen schwarzer Objekte, wird auch eine Angst vor Schwarzen Personen erzeugt. So werden gerade durch die Medialität des Hörspiels, welches mit der Abwesenheit von visuellen Bildern und der damit einhergehenden Benennung Schwarzer als ‚Andere‘ sowie der Möglichkeit zur akustischen Angsterzeugung, die koloniale Dualität von weiß und Schwarz reproduziert und bestehende hegemoniale Machtdimensionen ausgebaut. Es zeigt sich deutlich, dass eine zunehmende Sichtbarkeit nicht automatisch mit einem Anstieg von Macht einhergeht, besonders da Schwarze in der Hörspielserie nicht für sich sprechen können und stattdessen Rassismen und Stereotype reproduziert werden. Die verschiedenen Zeichensysteme des Hörspiels arbeiten kontextuell und unauffällig mit der Narratologie zusammen, um eindeutige professionelle Codes und damit Bedeutung herzustellen. Schwarzsein wird durch *Othering* zunächst als das Unnormale, Überraschende sowie Fremde konstruiert und in einem weiteren Schritt zur gefährlichen Bedrohung abgewertet. Diese wird ebenfalls durch spannungsvolle extradiegetische Musik,

narratologischen Spannungsaufbau sowie der Äußerung von Angst durch Sprache und Stimme der Figuren hergestellt.

Die Bedrohlichkeit wird auch über die Konstruktion Schwarzer als körperlich überlegen dargestellt, die durch den Kolonialismus geprägt ist. Die körperliche Überlegenheit Schwarzer wird gegenüber der rationalen Intelligenz der Fragezeichen betont. Schwarze werden zudem als Täter*innenfiguren konstruiert. Auch wenn diese unschuldig sind, wird dennoch durch den Verdacht und die sprachliche Benennung ihrer sozialen Gruppe, im Gegensatz zu Weißen, die Glaubwürdigkeit Schwarzer als Täter*innen verdeutlicht. Durch die Benennung sind sie demnach nie einfach Täter*innen, sondern stets Schwarze Täter*innen. Durch die Betonung der Körperlichkeit und Unmoral (durch Täter*innenschaft) wird der koloniale Dualismus Schwarzer Naturalisierung und Primitivität gegenüber zivilisierter weißer Kultur und Rationalität in Personifikation der drei Fragezeichen konstruiert. Das ‚Böse‘ Schwarze, das die Ordnung der Gesellschaft bedrohe, könne schließlich durch die ‚guten‘ Detektive wiederhergestellt werden, die heldenhaft die körperliche Gefahr überwinden.

Es wird folglich eine Konnotation dargelegt, die von Schwarz als ‚anders‘ zu ‚anders‘ als ‚fremd‘ und ‚fremd‘ als ‚bedrohlich/böse‘ sowie schließlich Schwarz als ‚bedrohlich/böse‘ ausgeht. Weil Schwarz im Gegensatz zum Weißen immer mitgenannt wird, werden diese automatisch nicht zu Individuen, sondern zu Verteter*innen ihrer sozialen Gruppe, weshalb sie nicht von einer allgemeinen Repräsentation getrennt werden können und eine Schwarze*r Täter*in immer auch meint, alle Schwarzen seinen Täter*innen. Da Weiße unmarkiert bleiben, seien weiße Täter*innen dagegen ‚neutrale‘ Täter*innen ohne Hautfarbe, ohne die Konnotation alle Weißen seien Täter*innen.

Einzelne Folgen thematisieren rassifizierte Diskriminierung von Schwarzen. Jedoch wird die Verantwortung für rassifiziertes Handeln auf veraltete Strukturen oder Individuen abgehandelt und die eigene privilegierte Position der Identifikationsfiguren der drei Fragezeichen als Weiße nur einmalig angesprochen. Auf die Diskriminierung in den Hörspielen reagieren die drei Detektive ‚machtblind‘. Zusätzlich gibt das Hörspiel der Reproduktion von Rassismen durch sprachliche Diskriminierung Raum und konstruiert das Bild der Detektive als unschuldige Weiße. So diene auch ihre Unschuld der weiteren

Konstruktion ihrer als moralisch rationale ‚Gute‘, die als weiße Helden am Ende das ‚Bösen‘ fangen.

Zwar konnte die Analyse keine ausführliche Untersuchung der Intersektionalität der sozialen Gruppen ‚Rasse‘ und ‚Geschlecht‘ vornehmen, dennoch zeigte sich, dass besonders Schwarze Männlichkeit als Bedrohung gesehen wird. Weiße Weiblichkeit ist dabei das Bedrohte, das durch weiße Männlichkeit gerettet werde. So lässt sich die von *Die drei ???* selbstgestellte (eigentlich rhetorische) Frage „Wer hat Angst vorm Schwarzen Mann?“ beantworten: Weiße haben Angst vorm Schwarzen Mann, weil sie diesen durch kolonialistische Bilder zu einer Bedrohung konstruieren und stetig reproduzieren. Ergänzt durch die konsequente Konstruktion einer weißen ‚wir‘-Gruppe, zeigt sich, dass die Hörspiele von Weißen für Weiße produziert werden, weshalb die Anerkennung eigener Privilegien und Rassismen keinen Einzug findet. Schwarze werden als Objekte dargestellt, ohne dass ihnen die Möglichkeit einer eigenen Stimme gegeben wird.

Natürlich bedeutet dies nicht, dass die Konnotationen von den Produzierenden der Serie intendiert waren. Auch erhebt diese Analyse keinen Anspruch auf vollständige Darstellung der Schwarzen Repräsentation in *Die drei ???*. Dennoch baut das Verschweigen der eigenen Privilegien und des eigenen Weißseins, Machtstrukturen weiterhin aus und fördert systematische Ungleichheiten.

Dabei könnte gerade das Fehlen visueller Bilder im Hörspiel als Chance zur Identifikation abseits von Hautfarbe genutzt werden:

Da hätte sich, weil es sich ja um ein Hörspiel handelt, endlich mal die Gelegenheit geboten, *allen* Buben zu ermöglichen, sich mit den Helden zu identifizieren, grenzt aber diejenigen, die nicht weiß sind, aus. Offenbar zählen für die Produzierenden und Mitwirkenden der *Drei Fragezeichen* Kinder, die nicht weiß sind, einfach gar nicht. Welches Weltbild wird sich vermitteln für ein Kind, das sieben ist und solche Texte wie oben zum Einschlafen hört? (Sow 2018: 202)

Gerade durch den Unschuldsscharakter von Kindermedien, die positive Rezeption von *Die drei ???* und ihren pädagogischen Anspruch darf nicht vergessen werden, dass „Hörspiele [...] zur frühen politischen Sozialisation von Kindern beitragen, indem sie bestimmte Deutungsangebote und Lesarten formulieren“ (Müller/Bendix 2016: 37). Politische Vorstellungen werden dabei nicht zwangsläufig bewusst gesteuert, sondern sind die

Sozialisation der (weißen) Produzierenden aufgrund des *doing race* immer eingeschrieben. So werden in

Hörspielen [...] bestimmte Gesellschaftsnormen, Rollenbilder, Handlungsentwürfe und unterschiedliche Vorstellungen des Politischen keineswegs wertfrei vermittelt, die *Rezeption* von Kinderhörspielen kann für junge Zuhörerinnen und Zuhörer vielmehr identifikatorisch verlaufen und die Hörspielheldinnen und -helden zu Vorbildern werden lassen. (Emde/ Möller/ Wicke 2016: 8)

Wenn überhaupt zeigt sich, dass *Die drei ???* diese Bilder durch Konnotationen lediglich subtiler als andere Hörspielserien einschreiben, aber keinesfalls ohne Stereotype auskommen. Sie sind kein politisch korrektes Äquivalent zu *TKKG* und *Fünf Freunde*, sondern machen deutlich, dass Weiße (der Autorin inklusive) ihre Privilegien nutzen und die Botschaften weißer Medienprodukte genauer untersuchen müssen. Zusätzlich zeigt es den Mangel an Diversität in der Medienlandschaft auf, der notwendig wäre, um solche Bilder nicht weiter zu reproduzieren und Auswirkungen auf rassifizierte Vorstellungen über Schwarze einzuschreiben, die reale, psychische und physische Konsequenzen haben.

Abbildungsverzeichnis

Abb.1 : Cover *Die drei ???* „Schwarze Sonne“



Abb.2: Cover *Die drei ???* „Dreckiger Deal“



Abb.3: Produktionsteam nach Folgen

Folge	Erscheinungs- jahr	Autor*in	Skript	Sprecher*in	Regie/ Produktion
„Die schwarze Katze“	1979	William Arden/ Dennis Lynds (USA)	André Minninger	Karl-Ulrich Meves als einzigartiger Gabbo	Heikedine Körting
„Dopingmixer“	1994	Brigitte Johanna Henkel-Waidhofer	H. G. Francis	Christian Stark als Glen Miles	Heikedine Körting
„Dreckiger Deal“	1996	Brigitte Johanna Henkel-Waidhofer	André Minninger	Jörg Gillner als Malcom King; Sabine Hahn als Lansana King	Heikedine Körting
„Geisterstadt“	1995	Brigitte Johanna Henkel-Waidhofer	André Minninger	Micaela Kreißler als Mandy Taylor	Heikedine Körting
„Schwarze Sonne“	2012	Marco Sonnleitner	André Minninger	Tilo Schmitz als Denzel Hopkins; Stephan Schwartz als Elroy Follister; Madeleine Weingarten als Goldie Hopkins	Heikedine Körting
„und der lachende Schatten“	1980	William Arden/ Dennis Lynds (USA)	André Minninger	Gernot Endemann als Natches	Heikedine Körting
<i>Wer hat Angst vorm schwarzen Mann</i>	2018	Marco Sonnleitner	André Minninger	Detelev Tams als Ericson	Heikedine Körting

Medienverzeichnis

„Das schwarze Monster“. *Die drei ???*. 94. EUROPA. 2000.

„Der schwarze Skorpion“. *Die drei ???*. 120. EUROPA. 2005.

„Der schwarze Tag“. *Die drei ???*. Spezial-Folge. EUROPA. 2018.

„Dopingmixer“. *Die drei ???*. 60. EUROPA. 1994.

„Dreckiger Deal“. *Die drei ???*. 72. EUROPA. 1996.

„Geisterstadt“. *Die drei ???*. 64. EUROPA. 1995.

„Schwarze Madonna“. *Die drei ???*. 127. EUROPA. 2009.

„Schwarze Sonne“. *Die drei ???*. 151. EUROPA. 2012.

„und der lachende Schatten“. *Die drei ???*. 13. EUROPA. 1980.

„und der Superpapagei“. *Die drei ???*. 1. EUROPA. 1979.

„Und die schwarze Katze“. *Die drei ???*. 4. EUROPA. 1979.

Der König der Löwen. Film, USA 1994. Walt-Disney.

Die drei ???. Hörspielserie, D 1979-, EUROPA.

Fünf Freunde. Hörspielserie, D 1978-, EUROPA.

Sonnleitner, Marco (2017). *Die drei ???: Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?*. Stuttgart: Franckh-Kosmos.

The Three Investigators. Buchreihe, USA 1964-1990, Random House. Idee: Robert Arthur.

TKKG. Hörspielserie, D 1981-, EUROPA.

Literaturverzeichnis

Amesberger, Helga/ Brigitte Halbmayr (2008). *Das Privileg der Unsichtbarkeit: Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*. Wien: Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H.

Apfelbaum, Evan P./ Michael I. Norton/ Samuel R. Sommers (2012). „Racial Color Blindness: Emergence, Practice, and Implications“. *Current Directions in Psychological Science*. Vol 21. Issue 3. S. 205-209.

Applebaum, Barbara (2010). *Being White, Being Good: White Complicity, White Moral Responsibility, and Social Justice Pedagogy*. Plymouth: Lexington Books.

Arndt, Susan (2007). „>>The Racial Turn<<: Kolonialismus, weiße Mythen und Critical Whiteness Studies“. *Koloniale und postkoloniale Konstruktionen von Afrika und Menschen afrikanischer Herkunft in der deutschen Alltagskultur*. Hrsg. Mariane Bechhaus-Gerst/ Sunna Gieseke. Frankfurt am Main: Peter Lang. S.11-26.

Arndt, Susan (2011a). „Racial Turn“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 185–189.

Arndt, Susan (2011b). „Rassismus“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 37-43.

Arndt, Susan (2011c). „Sprache, Kolonialismus und rassistische Wissensformationen“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 121-125.

Arndt, Susan (2013). „Im Spiegel der Geschichte“. *MIGRAZINE*. Ausgabe 2013/2: Critical Whiteness – Kritisches Weißsein. <http://www.migrazine.at/ausgabe/2013/2> (29.08.2020).

Arndt, Susan/ Nadja Ofuatey-Alazard (2011). „Zum Geleit“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 11-17.

Arndt, Susan/ Peggy Piesche (2011). „Weißsein. Die Notwendigkeit Kritischer Weißseinsforschung“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache; ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 192–193.

Arps, Jan Ole/ Gabi Bauer/ Martin Beck (2013). „Editorial“. *analyse & kritik: Zeitung für linke Debatte und Praxis*. Sonderbeilage. Critical Whiteness: Debatte um antirassistische Politik und nicht diskriminierende Sprache“. S. 3-4.

Attia, Iman (2014). „Rassismus (nicht) beim Namen nennen“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64.13-14. S. 8-14.

Baeck, Jean-Philipp/ Volker Beeck (2007). „Mit Judo gegen Vodka Bruno, Miethai Zinse und Dr. Mabuse“. *Deutschlandwunder: Wunsch und Wahn in der postnazistischen Kultur*. Hrsg. Kittkritik. Mainz: Ventil. S.70-87.

Beuermann, Andreas (2011). *Die drei ????: Die Hörspielkönigin und vieles mehr*. Stuttgart: Franckh-Kosmos-Verlag.

Bogle, Donald (2019). *Hollywood Black: The Stars, the Films, the Filmmakers*. New York: Running Press.

Brons, Lajos (2015). „Othering, an analysis“. *Transcience: A Journal of Global Studies* 6.1. S. 69-90.

Brown, Verena (2019). „Eine anatomische Betrachtung: Der Mythos der Jungfräulichkeit“. *Hpd.* <https://hpd.de/artikel/mythos-jungfraeulichkeit-17436>. (16.11.2020).

Burton, Linda M. et al. (2010). „Critical Race Theories, Colorism, and the Decade's Research on Families of Color“. *Journal of Marriage and Family*. 72. S. 440-459.

Carr, Paul R. (2017). „Whiteness and White Privilege: Problematizing Race and Racism in a ‚Color-blind‘ World and in Education“. *Rassismuskritik und Widerstandsformen*. Hrsg. Karim Fereidooni/ El Meral. Wiesbaden: Springer Fachmedien. S. 871-889.

Cheema, Saba-Nur (2017). „Othering und Muslimsein: Über Konstruktionen und Wahrnehmungen von Muslim*innen“. *Außerschulische Bildung*. 2/2017. S.23-28.

Coates, Ta-Nehisi (2018). „Vorwort“. *Die Herkunft der Anderen: Über Rasse, Rassismus und Literatur*. Hrsg. Toni Morrison. S. 7-18.

Day, Laura (2020). „White actors voicing Black characters is ‚Blackvoicing‘“. *REEL 360*. <https://reel360.com/article/white-actors-voicing-black-characters-is-blackvoicing/>. (18.11.2020).

Derman-Sparks, Louise/ Carol Brunson Phillips (1997). *Teaching/ Learning Anti-Racism: A Developmental Approach*. New York: Teachers College Press.

Die drei ??? (o.A.). „Bob's Archiv/ Geschichte“. Webseite. *Die drei ???*. <https://dreifragezeichen.de/bobs-archiv/geschichte>. (14.10.2020)

Dietrich, Annette (2007). *Weißer Weiblichkeiten: Konstruktionen von "Rasse" und Geschlecht im deutschen Kolonialismus*. Bielefeld: Transcript-Verlag.

Dietrich, Annette (2017). „Konstruktionen weißer weiblicher Körper im Kontext des deutschen Kolonialismus“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 363-376.

Doane, Ashley „Woody“ (2017). „Beyond Color-blindness: (Re) Theorizing Racial Ideology“. *Sociological Perspectives*. Vol. 60(5). S. 975-911.

Dugalski, Artur/ Carolina Lara/ Malik Hamsa (2013). „Farbenblindheit ist auch keine Lösung: Critical Whiteness ist ein sinnvolles Werkzeug zur Rassismuskritik“. *analyse & kritik: Zeitung für linke Debatte und Praxis*. Sonderbeilage. Critical Whiteness: Debatte um antirassistische Politik und nicht diskriminierende Sprache“. S. 9-10.

Eddo-Logge, Reni (2019). *Warum ich nicht länger mit Weißen über Hautfarbe spreche*. Stuttgart: J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

El-Najjar, Dina (2014). *Post-Orientalismus: Eine soziologische Analyse zu den Dekonstruktions- und Rekonstruktionsprozessen des Orientbildes in der zeitgenössischen visuellen Kunst*. Dissertation, Philosophie. Wien: Online über http://othes.univie.ac.at/33827/1/2014-05-15_0402646.pdf.

El-Tayeb, Fatima (2001). *Schwarze Deutsche: Der Diskurs um ‚Rasse‘ und nationale Identität 1890-1933*. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH.

Emde, Oliver/ Lukas Möller/ Andreas Wicke (2016). „Vorwort“. *Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“: Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektiv*. Hrsg. Oliver Emde/ Lukas Möller/ Andreas Wicke. Plade/ Berlin/ Toronto: Verlag Barbara Budrich. S. 7-13.

Fanon, Franz (2016). *Schwarze Haut, weiße Masken*. Wien: Verlag Turia + Kant.

Frank, Arnim P. (1963). *Das Hörspiel. Vergleichende Beschreibung und Analyse einer neuen Kunstform durchgeführt an amerikanischen, deutschen, englischen und französischen Texten*. Heidelberg: Winter.

Gilman, Sander L. (2017). „Die jüdische Nase: Sind Jude/Jüdinnen weiß? Oder: Die Geschichte der Nasenchirurgie“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 394-415.

Görne, Thomas (2017). *Sounddesign: Klang, Wahrnehmung, Emotion*. München: Carl Hanser Verlag.

Grampes, Timo (2019). „200. Ausgabe der ‚Drei ???‘: Immer wieder Justus, Bob und Peter: Mark-Georg Dehrmann im Gespräch mit Timo Grampes“. Webseite. *Deutschlandfunk Kultur*. https://www.deutschlandfunkkultur.de/200-ausgabe-der-drei-immer-wieder-justus-bob-und-peter.2156.de.html?dram:article_id=454326. (15.10.2020).

Gruhlich, Julia (2019). „Schwarze Männlichkeiten. Zur Problematisierung der Problematisierung“. *Die Problematisierung sozialer Gruppen in Staat und Gesellschaft*. Hrsg. Dörte Negal. Siegen: Springer VS. S. 43-62.

Ha, Kein Nghi (2017). „Mach(t)raum(a) Berlin – Deutschland als Kolonialgesellschaft“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 105-1117.

Haarmann, Harald (2005). *Schwarz: Eine kleine Kulturgeschichte*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften.

Habermann, Friederike (2012). „Mehrwert, Fetischismus, Hegemonie: Karl Marx' ‚Kapital‘ und Antonio Gramscis ‚Gefängnishefte‘“. *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*. Hrsg. Julia Reuter/ Alexandra Karentzos. Wiesbaden: Springer VS. S: 17-26.

Hall, Stuart (1989). „Rassismus als ideologischer Diskurs“. *Das Argument* 31.178. S. 913-922.

Hall, Stuart (1992). „The West and the Rest“. Formations of Modernity. Hrsg. , Stuart Hall/ Bram Gieben. Cambridge: Polity Press/ The Open University. S. 275-331.

Hall, Stuart (1994). *Rassismus und kulturelle Identität*. Hamburg: Argument-Verlag.

Hall, Stuart (1997). „The Spectacle of the ‚Other‘“. *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Hrsg. Stuart Hall. London: Sage. S.223-290.

Hall, Stuart (2002). „Dekodieren / Enkodieren“. *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie, Geschichte, Analyse*. Hrsg. Ralf Adelman. Konstanz: UVK Verl.-Ges. S. 105-125.

Hall, Stuart (2004). „Das Spektakel des ‚Anderen‘“. *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Hrsg. Juha Koivisto/ Andreas Merckens. Hamburg: Argument Verlag. S.108-166.

Hall, Stuart (2013). „The work of representation“. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Hrsg. Jessica Evans/ Sean Nixon. London/ u.a.: Sage Publications Ltd., S. 1-47.

Heitmeyer, Wilhelm (2012). „Gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit (GMF) in einem entsicherten Jahrzehnt“. *Deutsche Zustände*. Hrsg. Wilhelm Heitmeyer. Berlin: Suhrkamp Verlag. S.15-41.

Hickethier, Knut (1997). „Radio und Hörspiel im Zeitalter der Bilder“. *Radioästhetik – Hörspielästhetik*. Hrsg. Jürgen Felix/ Günter Giesenfeld. Marburg: Schüren. S. 6-20.

Hiebler, Heinz (2018). *Die Widerständigkeit des Medialen: Grenzgänge zwischen Aisthetischem und Diskursivem, Analogem und Digitalem*. Hamburg: AVINUS Verlag.

Hill, Evan et al. (2020). „8 Minutes and 46 Seconds: How George Floyd Was Killed in Police Custody“. *The New York Times* (31.05.2020). <https://www.nytimes.com/2020/05/31/us/george-floyd-investigation.html>. (16.06.2020).

hooks, bell (1987). „Talking back“. *Discourse*. 8. S. 123-128.

hooks, bell (1992). *Black Looks: Race and Representation*. Bosten: South End Press.

Husmann, Jana (2010). *Schwarz-Weiß-Symbolik: Dualistische Denktraditionen und die Imagination von „Rasse“*. Bielefeld: transcript Verlag.

Huwiler, Elke (2005). *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn: mentis Verlag.

Huwiler, Elke (2005). *Erzähl-Ströme im Hörspiel: Zur Narratologie der elektroakustischen Kunst*. Paderborn: mentis Verlag GmbH.

Inou, Simon (2014). „Warum kein Blackface?“. *Wiener Zeitung*. https://www.wienerzeitung.at/meinung/gastkommentare/616393_Warum-kein-Blackface.html. (17.11.2020).

Jäger, Ludwig (2014). „Audioliterarität: Eine Skizze zur Transkriptivität des Hörbuchs“. *Das Hörbuch*. Hrsg. Natalie Binczek/ Cornelia Epping-Jäger. München: Fink. S. 231-253.

Kilomba, Grada (2017). „No Mask“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 80-88.

Kolb, Richard (1932). *Das Horoskop des Hörspiels*. Berlin-Schöneberg: Hesse.

Krug, Hans-Jürgen (2020). *Kleine Geschichte des Hörspiels*. Köln: Harlem.

Lampen, Ulrich (2013). „Lorem ipsum – Zuviel-Kriegen“. *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaft*. Jg. 58, Nr. 3: Hör!Spiel: Stimmen aus dem Studio. S. 57-68.

Lotto-Kusche, Sebastian (2016). „Antiziganismus und ‚Zigeunerbilder‘ in den Kinderhörspielen ‚Fünf Freunde‘. Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“: Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektiv. Hrsg. Oliver Emde/ Lukas Möller/ Andreas Wicke. Plade/ Berlin/ Toronto: Verlag Barbara Budrich. S. 70-81.

Mohn, Matthias (2019). *Die Inszenierung von Furcht und Schrecken im Hörspiel: Eine interdisziplinäre Untersuchung der Grundlagen, Mittel und Techniken der Angsterregung in der elektroakustischen Kunst*. Münster: Waxmann.

Morrison, Toni (2018). *Die Herkunft der Anderen: Über Rasse, Rassismus und Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH.

Müller, Franziska/ Daniel Bendix (2016). „Kolonisator, Helfer und Kosmopolit: ‚Ja, das bin ich, Benjamin Blümchen, tööööööö!““. Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“: Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektiv. Hrsg. Oliver Emde/ Lukas Möller/ Andreas Wicke. Plade/ Berlin/ Toronto: Verlag Barbara Budrich. S. 36-51.

Münschke, Frank (2016). „„Dass die drei herumlaufen dürfen‘: Norm und Normabweichungen in ‚TKKG‘-Hörspielen“. Von „Bibi Blocksberg“ bis „TKKG“: Kinderhörspiele aus gesellschafts- und kulturwissenschaftlicher Perspektiv. Hrsg. Oliver Emde/ Lukas Möller/ Andreas Wicke. Plade/ Berlin/ Toronto: Verlag Barbara Budrich. S. 82-93.

MUSIK WOCHE (2019). „Sony Music und Europa nennen Zahlen zum Jubiläumsjahr von ‚Die drei ???““. Webseite. *MUSIK WOCHE*. <https://beta.musikwoche.de/details/441680>. (14.10.2020).

Nagl, Max/ Helmut Peschina/ Stefanie Schmitt (2013). „„So ein Mittelding zwischen Kino und Theater‘: Ein Interview mit Musiker Max Nagl““. *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaft*. Jg. 58, Nr. 3: Hör!Spiel: Stimmen aus dem Studio. S. 33-38.

Nduka-Agwu, Adibeli/ Antje Lann Hornscheidt (2013a). „Einführung“. *Rassismus auf gut Deutsch: Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Hrsg. Adibeli Nduka-Agwu/ Antje Lann Hornscheidt. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH. S. 11-53.

Nduka-Agwu, Adibeli/ Antje Lann Hornscheidt (2013b). „Rassismus in Bildern“. *Rassismus auf gut Deutsch: Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Hrsg.

Adibeli Nduka-Agwu/ Antje Lann Hornscheidt. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH. S. 491-516.

Nghi Ha, Kein (2014). „Identität, Repräsentation und Community-Empowerment“. *Aus Politik und Zeitgeschichte* 64.13-14. S. 27-33.

Ngubia Kuria, Emily (2014). „>>AFRIKA!<< - seine Verkörperung in einem deutschen Kontext“. *Rassismus auf gut Deutsch: Ein kritisches Nachschlagewerk zu rassistischen Sprachhandlungen*. Hrsg. Adibeli Nduka-Agwu/ Antje L. Hornscheidt. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel. S. 223-237.

Nnaemeka, Obioma (2017). „Bodies That Don't Matter: Black Bodies and the European Gaze“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 90-104.

Ofuatey-Alazard, Nadja (2011). „Maafa“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 594-597.

Opratko, Benjamin (2012). *Hegemonie: Politische Theorie nach Antonio Gramsci*. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.

Pelina, Anton (2008). „Vorwort“. *Das Privileg der Unsichtbarkeit: Rassismus unter dem Blickwinkel von Weißsein und Dominanzkultur*. Hrsg. Helga Amesberger/ Brigitte Halbmayr. Wien: Wilhelm Braumüller. S. VII-VIII.

Peschina, Helmut (2013). „>Hörspiel< ist ein doppelter imperativ“. *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaft*. Jg. 58, Nr. 3: Hör!Spiel: Stimmen aus dem Studio. S. 7-10.

Pinto, Vito (2017). „Hörbuch oder Hörspiel? Zur radiophonen Realisation von Elfride Jelineks *Neid*“. *Phänomen Hörbuch: Interdisziplinäre Perspektiven und medialer Wandel*. Hrsg. Stephanie Bung/ Jenny Schrödl. o.A.: transcript Verlag.

Plamper, Paul (2013). o.A. *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaft*. Jg. 58, Nr. 3: Hör!Spiel: Stimmen aus dem Studio. S. 89.

Pokos, Hugues Blaise Feret Muanza (2001). *Schwarzsein im ‚Deutschsein‘?: Zur Vorstellung vom Monovolk in der Schule und deren Auswirkungen auf die Schul- und Lebenserfahrungen von deutschen Jugendlichen mit schwarzer Hautfarbe: Handlungsorientierte Reflexion zur interkulturellen Öffnung der Schule und zu rassismuskritischer Schulentwicklung*. Berlin: Lit Verlag.

Popal, Mariam (2011a). „>zivilisiert und wild<“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 678.

Popal, Mariam (2011b). „Objektivität: Desiring Subjects“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuatey-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 463-483.

Raman, Shankar (1995). „The Racial Turn: ›Race‹, Postkolonialität, Literaturwissenschaft“. Einführung in die Literaturwissenschaft hg. Hrsg. Miltos Pechlivanos/ Stefan Rieger/ Wolfgang Struck/ Michael Weitz. Stuttgart: JB Metzler. S. 241–255.

Redensarten-Index (o.A.). „ein Bimbo“. *Redensarten-Index*. https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=ein%20Bimbo&bool=relevanz&sp0=rart_ou. (08.11.2020).

Referat für antirassistische Arbeit Uni Wien (2014). „Blackfacing“. *Uni Wien*. <https://www.oeh.univie.ac.at/zeitgenossin/blackfacing>. (17.11.2020).

Reyes, Angelita D. (2018). *Performativity and representation in transnational blackface: Mammy (USA), Zwarte Piet (Netherlands), and Haji Firuz (Iran)*. Published online: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14788810.2018.1490508?casa_token=BsHqJazETDOAAAAA%3AdiVBmJyTmRqPGMSxsPVZ5IXe5wYU8x_Y8KW7lCfmgYYaM7e7w8dGOIIF4ts2VDUXmk6lixVLSQi2aA. (17.11.2020).

Röggla, Kathrin (2013). O.A. *Maske und Kothurn: Internationale Beiträge zur Theater- Film und Medienwissenschaft*. Jg. 58, Nr. 3: Hör!Spiel: Stimmen aus dem Studio. S. 123.

Rohrdantz, Lisa-Marie (2009). *Weis(s)heiten im postkolonialen Deutschland: Das Konzept des critical whiteness am Beispiel der Selbst- und Fremdwahrnehmung von Menschen afrikanischer Herkunft und Weißen Deutschen in Deutschland*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Rommelspacher, Birgit (2011). „Rassismen“. *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. Hrsg. Susan Arndt/ Nadja Ofuately-Alazard. Münster: Unrast Verlag. S. 46-50.

Rottmann, Jan (2017). „Ich schlafe mit Justus, Peter und Bob“. *mediazine*. <http://mediazine-online.de/ich-schlafe-mit-justus-peter-und-bob/>. (17.11.2020).

Rütten, Finn (2019). „Was ‚Die drei Fragezeichen‘ schon immer besser gemacht haben als ‚TKKG‘“. Webseite. *stern*. <https://www.stern.de/neon/feierabend/musik-literatur/-die-drei-fragezeichen--wird-40--was-die-serie-besser-macht-als-tkkg-8950844.html>. (15.10.2020).

Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. New York: Vintage Books Edition.

Said, Edward W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.

Schade, Sigrid/ Silke Wenk (2011). *Studien zur visuellen Kultur: Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript Verlag.

Schwitzke, Heinz (1960). „Bericht über eine junge Kunstform“. *Sprich, damit ich dich sehe*. Hrsg. Heinz Schwitzke. München: List. S. 9-29.

Schmedes, Götz (2002). *Medientext Hörspiel: Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens*. Münster: Waxmann.

Schöning, Klaus (1982). *Spuren des Neuen Hörspiels*. Frankfurt am Main: Fischer.

Sow, Noah (2018). *Deutschland Schwarz Weiß: Der alltägliche Rassismus*. Norderstedt: BoD-Books on Demand.

Spanner, Elke (2020). „Racial Profiling: Polizei darf nicht mehr ohne Verdacht kontrollieren“. *ZEIT ONLINE*. <https://www.zeit.de/hamburg/2020-11/racial-profiling-prozess-polizei-klage-schwarzer-hamburg>. (12.11.2020).

Spivak, Gayatri C. (1985). „The Rani of Sirmur: an essay in reading the archives“. *History and Theory*. 24. Jg., Nr. 3. S. 247–272.

Spivak, Gayatri C. (1994). „Can the Subaltern Speak?“. *Colonial discourse and postcolonial theory: A reader*. Hrsg. Patrick Williams/ Laura Chrisman. New York et al.: Harvester Wheatsheaf. S. 66-111.

Spivak, Gayatri C. (2008). „Ein Gespräch über Subalternität“. *Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subaltern Artikulation*. Wien/ Berlin: Turia + Kant. S. 119-148.

Steyerl, Hito (2008): „Die Gegenwart der Subalternen“. *Can the Subaltern Speak?: Postkolonialität und subaltern Artikulation*. Wien/ Berlin: Turia + Kant. S. 7-16.

Steyerl, Hito (2017). „White Cube und Black Box. Die Farbmetaphysik des Kunstbegriffs“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 135-143.

Velho, Astride (2010). „(Un-)Tiefen der Macht. Subjektivierung unter den Bedingungen von Rassismuserfahrungen in der Migrationsgesellschaft“. *Rassismus bildet: Bildungswissenschaftliche Beiträge zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft*. Hrsg. Anne Broden/ Paul Mecheril. Bielefeld: transcript Verlag. S.113-140.

Wachendorfer, Ursula (2001). „Weiß-sein in Deutschland: Zur Unsichtbarkeit einer herrschenden Normalität“. *AfrikaBilder: Studien zu Rassismus in Deutschland*. Hrsg. Susan Arndt/ Heiko Thierl und Ralf Walther Münster: Unrast. S. 87-101.

Walgenbach, Katharina (2006). „Weiße Identität und Geschlecht“. *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Teilbd. 1 und 2*. Hrsg. Karl-Siegbert Rehberg/ Dana Giesecke. Frankfurt am Main: Campus-Verlag, S.1705-1717.

Walgenbach, Katharina (2017). „>Weißsein< und >Deutschsein< - Historische Interdependenzen“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 377-393.

Wodianka, Bettina (2017). *Radio als Hör-Spiel-Raum: Medienreflexion – Störung – Künstlerische Intervention*. Bielefeld: transcript Verlag.

Wollrad, Eske (2017). „Weißsein und bundesdeutsche Gender Studies“. *Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*. Hrsg. Maureen Maisha Eggers et al. Münster: UNRAST-Verlag. S. 416-426.

Yeung, Jessie et al. (2020). „June 2 George Floyd protest news“. *CNN*. <https://amp.cnn.com/cnn/us/live-news/george-floyd-protests-06-02-20/index.html>. (16.06.2020)

Young, Robert J. C. (2001). *Postcolonialism. An Historical Introduction*. Oxford: Blackwell.

Young, Robert. J. C. (2003). *Postcolonialism: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.

Yufanyi, May Zeidani (2013). „Die Schwierigkeit der Repräsentation: Über die Gefahr der einzigen Geschichte*“. *analyse & kritik: Zeitung für linke Debatte und Praxis*. Sonderbeilage. Critical Whiteness: Debatte um antirassistische Politik und nicht diskriminierende Sprache“. S. 27-30.

Zeller, Joachim (2010). *Weißer Blicke Schwarze Körper: Afrikaner im Spiegel westlicher Alltagskultur*. Erfurt: Sutton Verlag.

Ziai, Aram (2005). „Die Stimme der Unterdrückten: Gayatri Spivak, koloniale Wissensproduktion und postkoloniale Kritik“. *PERIPHERIE*. 25. Jg, Nr. 100. S. 514-522.



Hannah Pfeiffer

„Wer hat Angst vorm schwarzen Mann?“ –

Kritische Dekonstruktion Schwarzer Repräsentation in *Die drei ???*

© im Kontext 2022, www.im-kontext.media