



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Allegorischer Horror‘ und die Navigation von Trauma:
Zwischen den Zeilen von Jordan Peeles Film-Universum“

verfasst von / submitted by

Linda Oralusi Hareter, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

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

UA 066 583

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

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

-

“What they don’t tell you about this kind of grief, the kind born from inexplicable and unforeseeable violence, is that it consumes you.”

– Tracey Michael Lewis-Giggetts, *Then they came for mine*

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	2
2	Trauma	5
2.1	Einführung in die Traumatheorie	5
2.1.1	Kollektives und generationsübergreifendes Trauma.....	8
2.1.2	Traumaforschung und Holocaust	9
2.2	Rassistisches Trauma.....	11
2.3	Trauma und (Horror-)Film.....	12
2.3.1	Deleuze und Horrorfilm	17
3	Erinnerungskultur	19
3.1	Die Erinnerungskultur nach Aleida Assmann	21
3.2	Schwarze Identität in den Medien	23
4	(Black) Horror	29
4.1	Der Horrorfilm und seine Instrumente.....	29
4.1.1	Affekte	32
4.1.2	Immersion	34
4.1.3	Das Unheimliche.....	35
4.2	Das Metakommentar des Kinos – die Allegorie im Film.....	38
4.2.1	„Black Cinematic Horror“	43
5	Allegorie und Narrativ in <i>Get Out</i> und <i>Us</i>	48
5.1	Die Allegorien in <i>Get Out</i>.....	49
5.1.1	Opening Scene und Opening-Credits.....	50
5.1.2	Die Bedeutung von Distanz	54
5.1.3	Der Entzug der Selbstbestimmung.....	57
5.1.4	Fiktionalisierung von generationalem Trauma der Sklaverei	59
5.1.5	Fazit über <i>Get Out</i>	60
5.2	Die Allegorien <i>Us</i>.....	62
5.2.1	Opening Scene	63
5.2.2	Dynamiken der Familie.....	64
5.2.3	Das Element der Verdopplung.....	66
5.2.4	Distanz und Blickwinkel.....	69

5.2.5	Fazit über <i>Us</i>	70
6	Das „Peele-versum“	72
6.1	Trauma und Therapie in Peeles Filmen	72
6.1.1	Das individuelle Trauma in <i>Get Out</i>	72
6.1.2	Trauma im <i>Sunken Place</i>	73
6.1.3	PTSD und kollektives Trauma in <i>Us</i>	76
6.1.4	Räume des Traumas	77
6.2	Positionierung der Hauptfiguren	79
6.2.1	„Othering“ durch Isolation in <i>Get Out</i>	79
6.2.2	„Othering“ durch Entfremdung in <i>Us</i>	82
6.3	Humor und Horror, ein fließender Übergang	83
6.4	Affekte und deren Ästhetik	87
7	Zusammenführung	93
8	Aussicht und Conclusio	97
8.1	<i>Nope</i> und die Sprache Peeles: eine Aussicht	97
8.2	Ein finales Fazit	99
	Quellenangaben	101
	Online Quellen	104
	Filme	105
	Abbildungsverzeichnis	106

1 Einleitung

Auf einem Stuhl in einem dunklen Zimmer sitzt ein Mann, sichtlich aufgelöst, mit seinen Händen fest an die hölzernen Armlehnen gepresst. Plötzlich ein abrupter Schnitt, zu sehen ist nun ein anderes Zimmer, wo ein kleiner Junge vor einem Fernseher verkrampft seine Finger ebenso nervös um die Verzierung des Bettgestells, an dessen Rand er sitzt, klammert. Es handelt sich um ein Flashback, denn der Mann und der Junge sind die gleiche Person. Plötzlich wird der Junge von seinem Bett verschlungen, hineingezogen in einen schwarzen Raum, wo nun wieder sein altes Ich beim Fallen zu sehen ist. Er fällt langsam immer tiefer runter in den undefinierten, dunklen Raum. Das Fallen wirkt nach und nach eher als würde der Mann immer tiefer im Wasser versinken, oder schwerelos im All treiben. Seine Realität nimmt er nur entfernt wahr. Sie wird dargestellt wie eine Kinoleinwand, welche sich ganz weit weg befindet oder umgekehrt, als befände er sich im Bild innerhalb der Leinwand, ganz weit weg von der Bildschirmoberfläche. Auch sein Versuch zu schreien geht im schwarzen Raum unter, denn seine Stimme wird von der Leere verschluckt.

Diese Filmszene repräsentiert in ihrer Essenz das Anliegen meiner Forschungsarbeit. Was zu sehen ist, ist die allegorische Darstellung der Folgen von Trauma, sie verbildlicht was Lewis-Giggetts in ihrem Zitat¹, welches ich als Einstieg in diese Arbeit gewählt habe, durch Worte ausdrückt. Mein Ziel ist es, den Komplex der narrativen und ästhetischen Transformation von rassistischem Trauma im Horrorfilm zu erfassen. Die Repräsentation von Trauma ist in der Kunst umstritten, schon Adorno hinterfragt bekanntermaßen nach dem Holocaust, was die Kunst überhaupt noch machen kann oder soll.² Ist eine Aufarbeitung von Schreckensmomenten in der Gesellschaft durch die Darstellung in der Kunst möglich, ist sie nötig, oder überhaupt moralisch zu vertreten? Meine Forschungsarbeit ordnet sich in den langjährigen Diskurs dieser Fragen ein, denn es geht um eine Beobachtung der Darstellung von Trauma, konkret von rassistischem Trauma, im Film. Trauma, Erinnerungskultur und das allegorische Erzählen im Horrorfilm bilden die drei Spannungsfelder, aus welchen ich Teilbereiche entnehmen und im Fokus meiner Forschung behandeln werde.

„Trauma“ als eigenständiges Konzept wird gerne als ein Phänomen des 20. Jahrhunderts beschrieben, denn zahlreiche einschneidende Ereignisse der Gesellschaft werden zum ersten

¹ obiges Zitat entnommen aus: Tracey Michael Lewis-Giggetts, *Then they came for mine. Healing from the trauma of racial violence*, Louisville: Westminster John Knox Press 2022, S. 15.

² vgl. Adrian Parr, *Deleuze and Memorial Culture. Desire Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, S. 7.

Mal auf ihre traumatischen Charakteristika in einer eigens etablierten Disziplin erforscht. Das Potential des Kinos kommt in diesem Zusammenhang schon früh zu tragen und schreibt sich so schnell in den Diskurs ein. Meinungen gingen jedoch auseinander, von der Entziehung des Kinos als Medium für eine Aufarbeitung der Erfahrung der modernen Gesellschaft, als einen Ort der Ablenkung, bis zum Potential des Kinos genau diese Erfahrungen zu verarbeiten und zu transformieren.³

Der Fokus meiner Forschung ist gesellschaftspolitisch aktuell und relevant, umfasst aber auch geschichtliche Aufarbeitung, welche im hiesigen medialen Diskurs ebenfalls wichtig ist. Motiviert ist meine Forschung aber nicht nur durch die allgemeine gesellschaftliche Relevanz, es besteht auch ein persönlicher Bezug durch eigene Erfahrungen – dem möchte ich nun wissenschaftlich nachgehen. Die Relevanz, eine persönliche Motivation in diesem wissenschaftlichen Kontext zu erwähnen, wird im Laufe der Arbeit noch verständlich.

Im ersten Schritt werde ich einen Komplex erläutern, welcher sich zwischen den Überthemen Trauma, Erinnerungskultur und afroamerikanischer Identität bildet. Dies sind die drei Hauptaspekte des Spannungskomplex der Aufarbeitung schwarzer Kultur, speziell beobachtet in den USA. Um Struktur in dieses Spannungsfeld zu bringen möchte ich, anhand der drei obig aufgelisteten Aspekte als Leitfaden, einen theoretischen Einstieg machen um Begrifflichkeiten konkreter zu definieren, welche folglich für die Filmanalyse auch als Tools funktionieren werden. Als Teil eines Komplexes bezeichne ich diese einzelnen Komponenten, weil für eine ertragreiche Beobachtung keiner dieser Aspekte von den anderen gänzlich abgesondert werden kann. Während Trauma und Erinnerungskultur zwar durchaus eigenständig definiert und analysiert werden können, ist eine Überschneidung dieser Aspekte für eine Rekonstruktion und Analyse afroamerikanischer Geschichte dringend notwendig. Mit verschwimmenden Grenzen zueinander bildet sich hier ein Spannungsfeld mit höchst dynamischem Charakter. Dies ergibt sich auch durch die Offenheit des Komplexes, weil kein konkretes oder abgeschlossenes Ereignis behandelt wird, sondern hier Geschichte nahtlos übergeht in die Gegenwart. Rassismus und systematische Benachteiligung im öffentlichen und privaten Umfeld sind Themen der Vergangenheit, des Jetzt und unweigerlich der Zukunft. Daraus ergibt sich, warum den Fallbeispielen, welche ich meiner Forschung als Gegenstände ins Zentrum stelle, unweigerlich eine Skizzierung afroamerikanischer Geschichte vorangehen muss.

³ vgl. E. Ann Kaplan, *Trauma Culture. The politics of terror and loss in media and literature*, Piscataway: Rutgers University Press 2005, S. 24.

Die Traumatheorie möchte ich anhand ihres Ursprungs in der Psychoanalyse skizzieren, wobei die Arbeiten von Sigmund Freud und Henry Krystal leitende Begriffsdefinitionen bieten werden. Die Erinnerungskultur und die Verarbeitung von „Black History“ wird durch Aleida Assmann, Toni Morrison und bell hooks veranschaulicht. Für den Forschungsschwerpunkt rund um den Horrorfilm gibt es zwei zentrale Begriffe: die Allegorie und der Affekt. In diesem Zusammenhang werden auch die Konventionen und Instrumente des Horrorgenres und damit verbunden Freuds Konzept des Unheimlichen relevant. Eine sinnvolle Überschneidung dieser Aspekte wird durch Adam Lowensteins „allegorischen Moment“ möglich, dies ist ein weiterer tragender Begriff für meine Forschung.

Konkret festmachen werde ich die Ergebnisse meiner theoretischen Erläuterungen im zweiten Teil der Arbeit an Jordan Peeles Debutfilm *Get Out*⁴, aus welchem die einleitende Szene stammt, sowie *Us*⁵, dem Folgewerk des Regisseurs. Beide Filme können im Horrorgenre verortet werden und befinden sich im Zentrum des eben beschriebenen Spannungsfelds, dem aktuellen Diskurs rund um die Verarbeitung von Rassismus im Film. Zentral sollen hierbei nicht nur die in der Theorie aufgeworfenen Begriffe werden, sondern auch die Frage, wie und ob Trauma im Film navigiert werden kann und welche Möglichkeiten dadurch entstehen. Die Filme bieten sich sowohl inhaltlich, als auch aufgrund ihrer Produktionsstrukturen, als leitende Forschungsobjekte an. Nach einem Close Reading relevanter Szenen der Filme möchte ich inhaltliche sowie ästhetische Elemente, welche die Arbeit Peeles prägen, genauer beobachten. Letztendlich wird eine Analyse der Allegorien mit der Frage rund um die Traumaaufarbeitung in der filmischen Welt einhergehen, wobei das affektive Erzählen und Identifikationsprozesse als Bindeglieder zwischen all den aufgeworfenen Aspekten funktionieren. Schlussendlich soll sich die spezifische filmische Sprache Peeles herauskristallisieren, seinen neuesten Spielfilm, *Nope*⁶, werde ich in diesem Zusammenhang am Ende der Arbeit als eine Aussicht anreißen.

⁴ *Get Out*, R.: Jordan Peele, US 2016.

⁵ *Us*, R.: Jordan Peele, US 2018.

⁶ *Nope*, R.: Jordan Peele, US 2022.

2 Trauma

Zu Beginn möchte ich einen Blick auf die Psychoanalyse und auf darauf aufbauende Forschungen werfen um eine allgemeine Definition des Begriffes „Trauma“ herzuleiten. Der Begriff lässt sich, wie sich schon durch meinen kurzen Querschnitt zeigen wird, nicht einfach auf eine konkrete Definition zuspitzen. Traumatisierungen können in ihren verschiedensten Formen untersucht werden, die unterschiedlichen Ursachen sowie ihre diversen Folgen sind schwer zu vergleichen, ebenso die zahlreichen Lösungsansätze. Die Traumatheorie ist in ihrer Ganzheit natürlich nicht in einer Arbeit dieser Kapazität unterzubringen, dies ist für die Fokussierung meiner Forschung aber auch nicht nötig.⁷ Ich möchte lediglich meinen Fokus finden im konkreten Teilbereich des Komplexes der Traumatheorie, in dem sich meine Forschungsarbeit befindet und folgend eine theoretische Basis schaffen, welche als Foundation meiner späteren Filmanalyse funktioniert. Die Psychoanalyse als Grundlage für eine Lesart von Filmen an sich ist nichts neues und Kritik wird gegen einen dadurch einschränkenden Blick auf das wesentliche Ganze eines Films oftmals ausgesprochen. Mit Verweis auf Gerhard Schneiders Ansatz, wonach die Psychoanalyse mit ihrer Theorie einen Resonanzraum eröffnet, welcher offen für Interpretation ist, möchte auch ich den Mehrwert dieser gewählten Lesart betonen. Es soll kein eingegrenzter Blick die Bedeutung eines Films definieren, im Gegenteil soll sich die Bedeutung eines Films eröffnen und erweitern.⁸ Zusammengefasst soll im ersten Teil dieser Arbeit der weitreichende Bedeutungsraum von Trauma auf einen kleinen Teilbereich eingegrenzt werden, damit dieser als Lesart für die filmische Kunst dienen kann, welche wiederum den Bedeutungsraum der behandelten Filme erweitern kann.

2.1 Einführung in die Traumatheorie

Der Ausdruck „Trauma“ wurde ursprünglich verwendet um eine Verletzung des Gewebes im Körper zu beschreiben, welche durch einen von außen einwirkenden Schock verursacht wurde. Heute wird der Begriff ebenfalls benutzt für eine Bezeichnung der Verletzung des Seelischen, nicht nur des Körperlichen. Sowohl das verursachende Event, die traumatische Erfahrung sowie auch der darauffolgende Zustand können übergreifend als Trauma bezeichnet werden.

⁷ vgl. Werner Bohleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, Stuttgart: Klett-Cotta 2012 (Orig.: *Destructiveness, Intersubjectivity, and Trauma. The Identity Crisis of Modern Psychoanalysis*, London: Karnac Books 2010), S. 122.

⁸ vgl. Gerhard Schneider, „Tetralogie mit Vorabend“, *Die Ästhetik affektiver Grenzerfahrungen. Psychoanalytische, kunst- und medienwissenschaftliche Zugänge*, hg. v. Gerlinde Gehring/Ulrich Pfarr, Gießen: Psychosozial-Verlag 2017, S. 117-147, hier S. 118.

Psychisches Trauma kann aber nicht nur von einem konkreten Ereignis, einem „Schlag“, verursacht werden, sondern auch von kontinuierlicher mentaler Belastung, die eine moderate Menge an Stress überschreitet oder mit größeren Bedrohungen und Konsequenzen verbunden ist.⁹

„Es erscheint zunächst wunderlich, dass längst vergangene Erlebnisse so intensiv wirken sollen [...]“¹⁰, so Freud in seinen *Studien über Hysterie*, einer Forschungsarbeit mit Josef Breuer. Er stellt damit gleich zu Beginn seiner Arbeit eine relevante Frage in den Raum. Er begründet das herkömmliche „Verblissen oder Affectloswerden [sic!]“¹¹ von Erinnerungen bei Subjekten mit dem wichtigen Vorgang, auf Ereignisse energetisch reagiert zu haben. Dies meint für ihn das willkürliche, sowie unwillkürliche Reagieren auf das gerade Erlebte in Form von Reflexen, welche sich gerne als Affekte äußern.¹² Freud geht diesem Phänomen mit hauptsächlichem Augenmerk auf sexuellem Trauma nach. Kindheitstrauma und Trauma sexueller Misshandlung stellen seit dem 19. Jahrhundert bis heute einen zentralen Punkt in der Traumaforschung dar.¹³

Der Psychoanalytiker schließt über die Behandlung von Patientinnen, betroffen von sexuellem Missbrauch im Kindheitsalter, auf unterdrückte seelische Auswirkungen. Wenn diese im späteren Lebensverlauf eine „erneute Verführung“ erleben, beginnen sie ihre Erfahrungen durch ihr zunehmendes Verständnis noch einmal aufzuarbeiten, dabei entsteht eine Reizüberflutung und wenn die Erinnerungen nicht erneut verdrängt werden können, führt dies zur „Hysterie“. Später rudert Freud zurück und entwirft ein vermeintliches Gegenmodell mit einer Zentrierung auf den Trieb, wobei er hier die Ursache von Trauma auf Fantasien und innere Motivatoren schiebt. Diese Faktoren sollen der von außen verursachten traumatischen Erfahrung vorausgehen und ihr Potential also solche überhaupt erst festigen. Das Treib-Modell und das Trauma-Modell wurden zwar als Alternativen entwickelt, werden aber in weiterführenden Forschungen gerne als Ergänzungen zueinander behandelt.¹⁴ Freud stößt in seiner späteren Arbeit auch auf die Intersektion, der ich mich in dieser Arbeit widme, nämlich der paradoxen Beziehung zwischen Trauma und Geschichte. Die klassische Psychoanalyse dreht sich im Kreis, wenn beim Umgang mit Trauma historische und persönliche Wahrheiten offenlegt werden sollen. Im Diskurs des breiten Verwendungsfelds des Begriffs sind die

⁹ vgl. Kai Erikson, „Notes on Trauma and Community“, *American Imago* 48/4, 1991, S. 455-472, hier S. 455-458.

¹⁰ Josef Breuer/Sigmund Freud, *Studien über Hysterie*, Leipzig: Franz Deuticke 1895, S. 5.

¹¹ Breuer/Freud, *Studien über Hysterie*, S. 5.

¹² vgl. Breuer/Freud, *Studien über Hysterie*, S. 5.

¹³ Cathy Caruth (Hg.), „Trauma and Experience. Introduction“, *Trauma. Exploration in Memory*, Maryland: The Johns Hopkins University Press 1997, S. 3-13, hier S. 8f.

¹⁴ vgl. Bohleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 87ff.

Linien der ursprünglichen Definition verschwommen und die Balance bleibt unklar, denn es gibt geteilte Meinungen darüber, ob die historische Wahrheit dem Trauma vorangestellt werden kann und ob Trauma dadurch seinen Ursprung innerhalb oder außerhalb der Psyche findet. Die ursprüngliche freudianische Idee zu Trauma betont zumindest in Bezug auf die Lokalisierung von Trauma innerhalb von Subjekten, dass eine genaue Identifikation von Zeit und Raum des Erlebten eben nicht möglich ist, denn Trauma wird ja von einer Verschiebung dessen definiert.¹⁵ Insofern schließe ich auch eine diffuse raumzeitliche Komponente als Charakteristika von Trauma, sowohl innerhalb als auch außerhalb der Psyche Betroffener, mit ein.

Der Ausbruch des ersten Weltkrieges eröffnete parallel zu bestehenden Forschungen neue Felder in welchen viele Ansätze erweitert oder neu angewendet wurden. Durch die „Kriegsneurosen“ bei erwachsenen Soldaten tritt der zuvor weniger beachtete psychoökonomische Aspekt in den Vordergrund und Kindheitstrauma in den Hintergrund, weil hier eine Krise des Ichs ins Zentrum rückt.¹⁶ In diesem Zusammenhang stellt Freud fest, dass betroffene einer traumatischen Neurose, welche mit einer gewissen Situation nicht umgehen konnten, dieser mental gegenüberstehen als würde sie aktuell noch erlebt werden. In *Jenseits des Lustprinzips* stellt Freud dann das Konzept des Reizschutzes vor. Er erläutert dies mit der Metapher eines empfindlichen Bläschens welches durch die Welt verkehrt, umhüllt von einer Rindenschicht, die Reize aufnehmen kann. Ohne einen Reizschutz würde das Bläschen nicht standhalten, der Reizschutz gibt jedoch, wird die Belastung zu groß, ebenfalls nach. Übertragen auf die menschliche Psyche bedeutet dies, wenn der Reizschutz durch traumatisierendes Erleben durchdrungen wird, ist die Erregung für die Psyche zu groß um richtig verarbeiten zu können. Für Freud entsteht dadurch eine traumatische Neurose.¹⁷ Anstelle des sonst zentralen Lustprinzips operiert nun ein Wiederholungszwang, welcher ein ständiges aktualisieren der nicht-überwundenen Situation verursacht, damit diese eventuell richtig zugeordnet werden kann. Auch posttraumatische Träume werden aus dem gleichen Grund ausgelöst. Der Wiederholungszwang soll ein Wiederherstellen des Lustprinzips ermöglichen.¹⁸

Zu betonen ist hier, dass Freud immer wieder forschte, aber nie systematisch vorging bei der Entwicklung seiner Traumatheorie. Auch die Kriegsneurose wurde eher in ihrer Entstehung als ihren Nachwirkungen erforscht. Grund dafür ist die psychoanalytische Grundhaltung die innere

¹⁵ vgl. Caruth, „Trauma and Experience“, S. 8f.

¹⁶ vgl. Böhleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 88.

¹⁷ vgl. Sigmund Freud, „Jenseits des Lustprinzips“, *Gesammelte Werke XIII*, hg. v. Anna Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakowe., Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1940, S. 4-69, hier S. 27-31.

¹⁸ vgl. Böhleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 88ff.

Welt zu priorisieren. Bei der Behandlung von Trauma findet zwar eine Konfrontation der inneren und äußeren Welt statt, doch nach einer psychoanalytischen Logik rückt das prätraumatische Unbewusste ins Zentrum, wobei davon unabhängige äußere Einflüsse, wie zum Beispiel die Folgen von sozialer und politischer Unterdrückung oder unerwartete Gewaltausübungen auf ein Subjekt, an Gewicht verlieren. Es ist dieser strenge Bezug zu inneren Vorbedingungen exemplarisch am ursprünglichen Verständnis von sexuellem Missbrauch nach Freud gut zu beobachten.¹⁹

2.1.1 Kollektives und generationsübergreifendes Trauma

Bisher haben wir uns über einen sehr kurzen Querschnitt durch die Traumatheorie langsam aber sicher an ihre Grenzen angenähert, wenn das komplexe Zusammentreffen von Trauma und Erinnerungen näher erforscht werden soll, denn die traditionelle Traumatheorie bezieht sich hauptsächlich auf das individuelle Subjekt. Der Aspekt des kollektiven und generationsübergreifenden Traumas stellt die erste Erweiterung des Komplexes dar, welche ich kurz erläutern werde.

In der Psychologie und Psychoanalyse ist das Verständnis über das Zusammenspiel von Vergangenheit und Gegenwart streng definiert. Wie bereits angesprochen, herrscht die Grundannahme, dass die Realität eines Subjekts immer nur narrativ von diesem wahrgenommen und geschildert werden kann und aus diesem subjektiven Narrativ nicht auf eine historische Wahrheit geschlossen werden sollte. Der sehr wohl bestehende Zusammenhang der beiden wird übersehen und die Lebensrealität der betroffenen Personen wird als zweitrangig betrachtet.²⁰ Dieser Ansatz ist, bezogen auf meine Forschungsarbeit nicht förderlich. Die Aufarbeitung von afroamerikanischer Geschichte, ein zentraler Punkt meiner Forschung, könnte diesem Denkansatz als Alternative direkt gegenübergestellt werden, denn die Annäherung an Vergangenes findet im Sinne des Begriffes der Erinnerungskultur statt, wo die Erinnerung als Namensgeber und leitender Faktor funktioniert. Doch dazu in im späteren Verlauf der Arbeit mehr. Eine dynamischere Sichtweise auf die zeitlichen Faktoren, sowie die Aspekte des Kollektivs im Umgang mit Trauma, sind jedenfalls essenzielle Schwerpunkte. Erikson spricht von den gemeinschaftlichen Aspekten, die sich durch ähnliche traumatische Erlebnisse ergeben können. Einerseits schottet Trauma ein Individuum ab, aber andererseits kann geteiltes Trauma auch verbindend funktionieren wie das Sprechen der gleichen Sprache

¹⁹ vgl. Bohleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 128.

²⁰ vgl. Bohleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 133f.

oder die gleiche Herkunft es tut. Trauma kann eine Person von der Masse also verfremden, diese Verfremdung kann aber die Basis für eine neue kommunale Erfahrung werden, in welcher man sich durch diese Verfremdung verbündet.²¹ Dies ist relevant um über den traditionellen Begriff des Traumas hinaus Verständnis über die Verarbeitung von Erlebtem zu erlangen. Es erklärt weiter auch das Bestreben in der Gesellschaft, nach künstlerischer und medialer Repräsentation von Schicksalen und Personen.

Abraham und Rand beschreiben, basierend auf einem psychoanalytischen Ansatz, Generationstrauma als ein Phantom und rücken in Bezug darauf die Vorbedingungen im Unbewussten wieder ins Zentrum, denn das Phantom lebt im Unbewussten der Menschen und kann unter Generationen weitergereicht werden. Es ist nicht die unterdrückende Instanz, es hält in der Psyche nichts versteckt, was aufgedeckt werden kann. Viel mehr versteckt es sich selbst in der Psyche als ein Fremdkörper. Das Resultat daraus ist ein Ausleben dieser Einschreibung als „Phantom Effect“. Basierend auf dem Verhalten, dem Umfeld und den Interessen von Subjekten kann auf unterliegende Strukturen rückgeschlossen werden, in welchen sich der Fremdkörper in die Psyche eingeschrieben hat. Das Erkennen des Effekts führt aber nicht zu einer Emanzipation von diesem, man kann ihn höchstens anerkennen und sich ihm annähern.²² Ich verstehe für meine Arbeit das Konzept des Phantoms nicht nur als generationsübergreifend im innerfamiliären Sinn, sondern auch auf einer gesellschaftlichen Ebene, wo ebenfalls starke gegenseitige Beeinflussung stattfindet. Dies ist relevant für die Aufarbeitung von Trauma sowohl auf persönlicher aber auch gesellschaftlicher Ebene und das Konzept des Phantoms wird vor allem für das Lesen von Werken mit postkolonialem Ansatz wichtig, was folgend noch erläutert wird. Im Komplex der Vergangenheit, Gegenwart und der persönlichen und zwischenmenschlichen Erfahrung von Trauma zeigt sich warum traditionelle Traumaforschung hier an ihre Grenzen stößt.

2.1.2 Traumaforschung und Holocaust

Durch den Holocaust und vor allem durch die Aufarbeitung dieser Zeit wurde der psychoanalytische Zugang zu Trauma wieder erweitert. Die Ereignisse des zweiten Weltkrieges können für ein besseres Verständnis der Traumaforschung und dessen Entwicklung nicht übersprungen werden. Für Studien über die nachträglich andauernden Belastungen verschob sich der Fokus. Zentral war nun jedenfalls nicht mehr Trauma als ein einmaliges einprägendes

²¹ vgl. Erikson, „Notes on Trauma and Community“, S. 183f.

²² vgl. Nicolas Abraham/Nicolas Rand, „Notes on the Phantom. A Complement to Freud's Metapsychology“, *Critical Inquiry* 13/2, 1987, S. 287-292, hier S. 288-291.

Event in der Kindheit, sondern die kontinuierliche Belastung, welcher jüdische Personen und diverse andere verfolgte Menschengruppen ausgesetzt waren. Die prätraumatische Erfahrung und das Unbewusste einer Person wurden in diesem Zusammenhang unwesentlichen Faktoren.²³

Henry Krystal sucht in diesem Zusammenhang nach einer dynamischeren Sichtweise auf Trauma und will sich nicht einfach auf aktive Reizüberflutung und dem Versagen des passiven Reizschutzes beschränken. Er zieht unter Anbetracht der Kognitionsforschung den Schluss, dass Trauma bei einem komplexen Zusammenspiel von Funktionen der Affekte und der Kognition, gekoppelt mit Abwehrmechanismen, entsteht. Dieses Zusammenspiel gestaltet sich völlig individuell. Voraussetzung dafür, das Erfahrende als traumatisch zu erleben, ist einzig die subjektive Auffassung darüber ob eine Gefahr, innerlich oder äußerlich, als unausweichlich aufgefasst wird. Den neuen seelischen Sinneszustand bezeichnet Krystal als „katanoiden Zustand“, dieser stellt eine Art des posttraumatischen Schockzustandes dar. In diesem als betäubend beschriebenem Zustand werden, damit Affekte der Angst nicht erlebt werden müssen, jene Affekte gänzlich blockiert. Dies versetzt Subjekte weiter in einen „Automaten-Zustand“. In diesem wird das Selbst gespalten in eine beobachtende Instanz und eine körperliche Instanz. Der Körper ist durch eine Affektblockade abgestumpft, doch auch die kognitive Wahrnehmung ist eingeschränkt, so bleibt nur ein reduzierter Teil des Selbst übrig. Selbst wenn eine traumatische Situation ein Ende genommen hat, bleibt der Zustand aufrecht und es kommt zu „Pseudophobien“, die durch eine vom katanoiden Zustand ausgelösten Depression hervorgerufen werden. Am Ende kann es für Krystal bis zum sogenannten „psychogenen Tod“ gehen. Diesen Vorgang sieht Krystal jedoch als einen individuellen Prozess, der in unterschiedlichem Ausmaß, unterschiedlich weit fortschreitet und an jedem Punkt auch stoppen kann.²⁴

Die aufgeworfenen Aspekte des katanoiden Zustandes werden auch im Verlauf der Arbeit in Bezug auf das Schaffen Jordan Peeles noch einmal aufkommen. Krystals Ansatz scheint aufbauend auf die traditionelle Psychoanalyse für meine Forschung jedenfalls besonders fruchtbar und funktioniert auch unter dem freudianischen Leitfaden, dass Trauma nicht einfach auf einen konkreten Ort in der Psyche oder dem Körper festgelegt werden kann. Krystals Forschung erscheint aber über ihren eigenen konkreten Kontext hinausgehend anwendbar, da sie subjektbezogen und als Prozess diverser angewendet werden kann. Vor allem bei von außen

²³ vgl. Böhleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 102.

²⁴ vgl. Böhleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 104.

kommen, soziokulturellen Auslösern, wo traditionell psychoanalytische Ansätze mit engem Bezug zu Trieb und Sexualität an ihre Grenzen stoßen, lässt sich gut mit Krystal ansetzen.

2.2 Rassistisches Trauma

Unabhängig von den bisher besprochenen Begrifflichkeiten rund um Trauma, ist es notwendig Trauma aufgrund von Rassismus abzugrenzen und eigens zu definieren bevor Trauma im Film besprochen werden kann. Rassistisches Trauma bezeichnet Trauma, welches verursacht wird durch die Diskriminierung einer Person aufgrund ihrer ethnischen Zuordnung oder Identifikation. Während es viele Studien gibt, welche das Erleben von Rassismus als Stressfaktor behandeln, führt dies nicht automatisch zu einer Einordnung als Trauma, obwohl bewiesenermaßen rassistische Erlebnisse zur posttraumatischen Belastung führen können.²⁵ Rassismus definiert sich jedoch nicht nur durch diverse akute Übergriffe gegen Menschen aufgrund von Herkunft, es sind auch weitere Aspekte wie transgeneracionales Trauma, Mikroaggressionen und systematische Benachteiligung relevant.

Rassistisches Trauma, speziell das Trauma von Afroamerikaner*innen, stellt nicht nur einen relevanten Teil US-amerikanischer Geschichte dar, sondern ist bis heute, oder gerade heute, ein wichtiger Diskurs in der Gesellschaft. Die Autorin Tracey Michae'l Lewis-Giggetts beschreibt Trauma als etwas, das in die DNA schwarzer Amerikaner*innen miteingeflochten ist. Darüber hinaus sollte und kann die Geschichte der Sklaverei in Amerika nicht von aktuellen Diskursen über Rassismus getrennt werden.²⁶ Joy DeGruy, eine der wichtigsten Namen in diesem Zusammenhang, beschreibt die Schwierigkeit darin aktuelle Wunden zu heilen, wenn gleichzeitig auch noch alte Wunden heilen müssen. Transgenerationaler Rassismus wirkt sich nicht nur in seiner Nachwirkung auf schwarze Amerikaner*innen aus, so Lewis-Giggetts, es wird so außerdem das rassistische Verhalten weißer Personen weiterhin gefördert, welches oftmals ebenfalls transgenerational motiviert ist. Im Sinne eines eben beschriebenen Phantom-Effekts triggern ständige Konfrontationen mit rassistischen Übergriffen für Betroffene nicht nur eigene Erfahrungen, eigenes Trauma, sondern aktivieren auch ein generationsübergreifendes Trauma der Vorfahren, welche ebenfalls mit ähnlichen Ängsten umgehen mussten.²⁷ Die de-humanisierung von Afroamerikaner*innen hat sich über die Jahre etabliert, wurde institutionalisiert und kommt nicht nur durch offensichtliche Diskriminierung

²⁵ vgl. Thema Bryant-Davis, „Racist Incident–Based Trauma“, *The Counseling Psychologist* 33/4, 2005, S. 479-500, hier S. 484f.

²⁶ vgl. Lewis-Giggetts, *Then They Came for Mine*, S. 17.

²⁷ vgl. Lewis-Giggetts, *Then They Came for Mine*, S. 18-22.

zum Vorschein. Neben den Folgen frontaler Angriffe oder Anfeindungen dürfen die Auswirkungen von unterschwelligem Rassismus, sogenannte Mikroaggressionen, nicht als für Subjekte belastende Faktoren außer Acht gelassen werden.²⁸ Mikroaggressionen belasten Betroffene von innen heraus stark aber können strukturell leicht als nichtig dargestellt werden.²⁹ Die offensichtliche systematische Benachteiligung marginalisierter Personen, die von staatlichen Institutionen aufrechterhalten wird, führt zu extremen Misstrauen unter den im institutionalisierten System lebenden Menschen. Dies gilt vor allem für die indigene und schwarze Bevölkerung in Amerika, welche sich nicht nur schutzlos gegen Angriffe fühlen, sondern auch aktiv vom System angegriffen werden.³⁰

2.3 Trauma und (Horror-)Film

Durch einen Blick zurück auf Henry Krystals Ansätze zur Traumabewältigung zeigt sich der doppelt wichtige Gehalt von Affekten. Aus den bisherigen Schlussfolgerungen geht hervor, dass bei der Erfahrung von Trauma eine Abstumpfung der Affekte als Selbstschutz stattfindet. Aus der folgenden Beobachtung geht hervor, dass das affektive Erfahren jedoch auch als Behandlungsmethode von Trauma genutzt wird. McInnes und Schaub schreiben über Traumabewältigung im Zusammenhang mit Film:

„Therapeutic approaches to trauma recovery come in many forms, inviting survivors to engage with and process their painful experience into a new way of being, re-presenting trauma as a pathway to its transcendence.“³¹

Auch dies findet seinen Ursprung in der traditionellen Psychoanalyse, denn zur Behandlung von Trauma schlägt Freud einen „Umarbeitungsprozess“ von Erinnerungen vor. Dem zerstreuten Charakter des Traumas soll entgegengewirkt werden, indem durch ein kontrolliertes Wiedererleben der Erinnerung, diese in der aktuellen Lebensrealität noch einmal kontextualisiert wird und so richtig eingeordnet werden kann.³² In diesem Zuge wird auch das Medium Film vorgeschlagen, als eine Form des kontrollierten Wiedererlebens.³³

E. Ann Kaplan bezeichnet solche Transformationen als Übersetzungen. Sie beobachtet dies ebenfalls in einem US-amerikanischen Kontext. Was passiert bei einem Film, welcher das Trauma einer spezifischen Ethnie, Volksgruppe, eines Ortes oder bestimmten Gemeinschaft

²⁸ vgl. Bryant-Davis, „Racist Incident-Based Trauma“, S. 480.

²⁹ vgl. Lewis-Giggetts, *Then They Came for Mine*, S. 18-22.

³⁰ vgl. Lewis-Giggetts, *Then They Came for Mine*, S. 23.

³¹ Elspeth McInnes/Danielle Schaub (Hg.), *What Happened? Re-presenting Traumas, Uncovering Recoveries. Processing Individual and Collective Trauma*, Leiden: Brill | Rodopi 2019, S. XII.

³² vgl. Böhleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 130.

³³ vgl. Kaplan, *Trauma Culture*, S. 24.

darstellt? Es ist ein Vorgang, durch welchen Erfahrungen bildlich, narrativ und/oder sprachlich übersetzt werden, um sich mit Personen außerhalb dieser bestimmten Kreise auszutauschen, ebenfalls kann ein Austausch innerhalb stattfinden. Der Diskurs innerhalb ist vor allem ein wichtiger Prozess in Bezug auf generationsübergreifendes Trauma.³⁴ Eine Repräsentation von Trauma ist außerdem wichtig, weil sie die Verbindung darstellt zwischen Kunst und Geschichte und zwischen der Erfahrung und Reflektion dieser. Der Schlüssel ist die Kommunikation die dabei stattfindet, wobei die Übersetzung in etwas Abstraktes, in etwas Kommunizierbares, immer die Gefahr birgt, dass in der Übersetzung wichtige Punkte verloren gehen. Die Beurteilung einer guten Übersetzung darf aber nicht anhand von Dichotomien, gemessen an historischer Korrektheit oder Realismus, stattfinden.³⁵

Repräsentation war jedenfalls schon für Freud relevant. Er stellt über von Trauma erzeugten Emotionen bei seinen Überlegungen zur Psychoanalyse fest, dass diese sich als physische Symptome manifestieren und festsetzen, findet sich kein Weg um die Emotionen freizulassen. Diesen Effekt benennt er später auch mit dem Begriff der „Nachträglichkeit“. Hier beschreibt er wie die Distanz zwischen einem traumatisierenden Erlebnis und der erneuten Konfrontation damit nichtig wird, sei es durch eine Wiederholung der erlebten Situation oder dem Gewinn des nötigen geistigen Verständnisses um sich mit dem Erlebnis auseinanderzusetzen. Die Emotionen und Eindrücke der damaligen „Urverdrängung“ wirken auf die betroffene Person im Jetzt.³⁶ Schon damals betont der Psychoanalytiker für den Umgang mit dieser Urverdrängung den Nutzen von affektiven Prozessen. Diese Prozesse finden auf einer bewussten sowie auch auf einer unbewussten Ebene statt. Wenn er, simpel zusammengefasst, vorschlägt dass repräsentatives, kontrolliertes wiederholen von Trauma im Therapieprozess helfen kann um es zu überwinden, meint er damit nicht, dass einfache Repetition immer zur Katharsis führen soll. Was er hier meint, ist lediglich die Intensität die der Erinnerungsprozess annehmen kann und muss, um sich dem Trauma produktiv zu nähern.³⁷ In Bezug auf Geburtstrauma aus der Kindheit stellt Freud eine These über den Prozess von Trauma vor, welche auch weitläufiger auf traumatisierende Ereignisse angewendet werden kann. Er nennt eine Abfolge an psychischen Reaktionen auf Trauma, wobei die ursprüngliche Gefahrensituation als Auslöser, Hilflosigkeit in den Subjekten hervorruft. Als Reaktion auf

³⁴ vgl. Kaplan, *Trauma Culture*, S. 105f.

³⁵ vgl. Adam Lowenstein, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University Press 2005, S. 5f.

³⁶ vgl. Freud, Sigmund, „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, *Gesammelte Werke XII*, hg. v. Anna Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakowe, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag⁵ 1947, S. 4-69, hier S. 72.

³⁷ vgl. Parr, *Deleuze and Memorial Culture*, S. 17f.

diese Hilflosigkeit folgt ein Zustand der Angst, welche später als ein „Hilfssignal“ in Situationen der Gefahr abgerufen wird. Das in der ursprünglichen Gefahrensituation passive Ich, versucht sich nun an einer Reproduktion des Traumas in abgeschwächter Form, mit der Absicht diesmal aktiv handeln zu können.³⁸ So wird das Trauma verinnerlicht, gewinnt an Bedeutung für das Ich und bekommt dadurch eine hermeneutische Struktur und ein Verarbeiten wird ermöglicht, da das Trauma nun nicht mehr objektlos im Ich operiert.³⁹

Dies kann auch auf die kollektive Verarbeitung von Trauma und dessen mediale Darstellung angewendet werden. Adam Lowenstein spricht von der Verarbeitung „historischen Traumas“, welches nicht nur auf Wunden einzelner Menschen, sondern Wunden der Kultur im gesamten verweisen soll. Die moderne Kultur ist von ihrem post-traumatischen Einflüssen gezeichnet. Historisches oder kollektives Trauma ist nicht nur Teil der persönlichen Identitäten der Menschen selbst, sondern auch Teil der kulturellen, nationalen Identität und macht die Gesellschaft zu einer verwundeten Kultur.⁴⁰ Bei einer Aufarbeitung dieser Wunden in der Kunst stellt sich vor allem die Frage nach den Grenzen von dem, was repräsentiert werden kann oder darf. Lowenstein orientiert sich am allegorischen Moment um diese Frage zu navigieren und beschreibt diesen als: „[...] shocking collision of film, spectator, and history where registers of bodily space and historical time are disrupted, confronted, and intertwined.“⁴¹ Gesprochen wird hier nicht nur von einer Visualisierung, sondern von „Embodiment“, also „Verkörperlichung“ von Trauma welches durch filmische Mittel auf der bildlichen, inhaltlichen oder technischen Ebene dargestellt werden kann. Der allegorische Moment funktioniert als Austausch, da die Grenzen des körperlichen und zeitlichen Befindens durch das filmische Erleben aufgebrochen werden können. Lowenstein appelliert, statt einer binären Gegenüberstellung von Leben und Tod, Gegenwart und Vergangenheit, die Produktivität der Spannung einer aktiven Überschneidung dieser Aspekte zu nutzen. Er schlägt vor, den Film nicht als ein Medium zu sehen, welches in kompensierter Form Geschichte darstellen kann, er sagt, dass der Film die Geschichte fordert. Ein Film heilt durch seine reine Darstellung von traumatischen Ereignissen dieses Trauma nicht automatisch, er kann in diesen Darstellungen jedoch den klaren Anspruch auf eine Annäherung an Heilung oder Wiedergutmachung stellen. Zur Übermittlung dieser Forderung ist der allegorische Moment ein Weg den Komplex von Geschichte und Gegenwart hervorzuheben. Anstatt zu Versuchen Ordnung in den diffusen Komplex zu bringen, wird sein

³⁸ vgl. Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1926, S. 127.

³⁹ vgl. Böhleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 88ff.

⁴⁰ vgl. Lowenstein, *Shocking Representation*, S. 10.

⁴¹ Lowenstein, *Shocking Representation*, S. 2.

zerstreuter Charakter im Gegenteil noch betont durch den allegorischen Moment, wodurch dieser seine Aussagekraft bekommt. Die Relevanz einer „schockierenden“ Repräsentation begründet Lowenstein folgend: Durch Repräsentation von Trauma kann dieses in seiner Legitimität gefestigt werden, wenn nun aber eine Scheu davor entwickelt wird, sich ehrlich darüber ausdrücken zu können, wenn zensiert wird, dann werden gewisse Erlebnisse als nicht-repräsentierbar erklärt. Dies führt rückwirkend zu einer Tabuisierung der Behandlung gewisser traumatischer Erfahrungen im öffentlichen Diskurs. Im Sinne der obig erläuterten These Freuds, würde hier kollektives Trauma objektlos als Schatten über der Gesellschaft lasten. Den Schock bezeichnet Lowenstein in diesem Zusammenhang als eine Erscheinung der Moderne, wo durch sensorische Reizüberflutung erzeugt wird um aus Menschen überhaupt erst eine Reaktion herauszuholen. Dies kann ein Katalysator werden, für das wiederaufleben vergangener Erfahrungen.⁴²

Lowenstein leitet sich den Begriff des Schocks, sowie den Begriff der Allegorie, über Walter Benjamin her, welcher sich über das Phänomen von bildlichen Darstellungen des Todes an diese Begriffe annähert. Er beschreibt allegorische Bilder als die Erscheinung einer gerade stattfindenden Transformation. Sie sind, wie der allegorische Moment selbst, nicht in dichotome Kategorien einzuordnen. Die Bilder stellen ein Dazwischen dar, sie sind weder tot noch lebendig und erscheinen zwischen Subjekt und Objekt.⁴³ Das Objekt, welches ein Element zur Schaffung dieses Dazwischen ist, funktioniert so immer nur subjektbezogen. Es sind also individuelle Transformationen welche durch Schock, visualisiert durch bildliche Eindrücke, entstehen. Dies zeigt warum die Allegorie als eine produktive und proaktive Repräsentation funktionieren kann, wodurch auch die Exploration von Trauma durch das Medium Film möglich wird.

Das Horrorgenre bietet sich durch diverse Gegebenheiten, welche ich im späteren Verlauf der Arbeit noch genauer erläutern werde, für solche Explorationen gut an. Im Film ist kein anderes Genre so sehr von Darstellungen des Traumas geprägt und motiviert, nutzt so gekonnt die Effekte des Schocks und eignet sich für eine Konfrontation mit eventuellem Tabu, wie das Horrorgenre. Wie bereits besprochen liegt die Hürde für traumatisierte Personen darin, ihr Erlebtes nicht zuordnen zu können. Ein einfaches Zurückblicken auf Ereignisse hilft nicht diese in einen gewissen Rahmen zu bringen. Linnie Blake schlägt vor, dass der Horrorfilm hier seiner spezifischen Funktion wertvoll ist, durch seine Fokussierung auf den Ort, den Moment, in dem

⁴² vgl. Lowenstein, *Shocking Representation*, S. 3-16.

⁴³ vgl. Lowenstein, *Shocking Representation*, S. 11.

Identität zerstört und neu geformt und das Trauma durchgespielt wird. Dank der Möglichkeit auch die unterliegenden sozio-kulturellen Ursachen dieses Traumas hervorzuheben sowie Versuche einer Rekonstruktion der zerstreuten Identität darzustellen, wird der Film hier zum Ventil einer Aufarbeitung von Trauma welches dynamisch funktioniert.⁴⁴ Zu sehen ist dies auch in der inhaltlichen Trendwende die im Horrorgenre bemerkbar ist. Während im klassischen Horror versucht wurde, durch von der Schauerliteratur, der Gothic Fiction, inspirierte außerirdische Monster und verdeckte, suggerierte Gewaltdarstellungen das Publikum zu schocken, wurden diese Darstellungen nach dem Krieg ersetzt von menschlichen Antagonisten und expliziten Gewaltdarstellungen. Es ist für Blake kein Zufall, dass sich in einer Zeit, in welcher Menschen zunehmend mit Krieg, Genozid, atomaren Waffen und zahlreichen neokolonialistischen Konflikten konfrontiert waren, das Interesse an Horrorfilmen auch inhaltlich neu definiert.⁴⁵ Schockierende Darstellungen im Film können so ein Teil des Prozesses der Menschen werden, extreme Erlebnisse und Impressionen, die das echte Leben widerspiegeln, in einem organisierten Umfeld, dem Kino, in repräsentierter Form zu reflektieren.⁴⁶ Blake betont die extreme Ausdruckskraft des Horrorfilms und die Möglichkeit, Zuschauer*innen mit Inhalten, die sie als verstörend oder sogar inakzeptabel empfinden, mit abstrakten Portraits von sich selbst, vor den Kopf zu stoßen.

Horror war in seiner breitgefächerten Funktion aber immer auch eingegrenzt, denn kein anderes Genre ist so sehr von Zensur geprägt und es lassen sich Muster in wiederkehrenden Kritikpunkten erkennen. Allem voran wird der Nutzen welcher daraus gewonnen wird, auf affektive Reaktionen und Prozesse der Zuschauer*innen abzielen, kritisiert. Weitere Kritik bezieht sich darauf, dass Horrorfilme sich mehr auf Ereignis als auf Inhalt stützen. Beide Kritikpunkte bestätigen jedoch unter der Linse des allegorischen Erzählens das genaue Gegenteil. Dem Argument, das kinematisch ereignisbasierte Spiel mit Affekten als ein qualitätsminderndes Attribut zu verurteilen, habe ich im Verlauf der Arbeit in Bezug auf die Annäherung an Trauma nun schon zahlreiche Argumente entgegengestellt. Qualität im Sinne des Erfahrungswerts kann erzielt werden, durch affektives Erfahren des Films im körperlichen Sinn über die filmische Gestaltung und im geistigen Sinn durch Identifikation über die Allegorie.⁴⁷ Genau davon spricht Lowenstein in seinem allegorischen Moment. Final definiere

⁴⁴ vgl. Linnie Blake, *The wounds of nations. Horror cinema, historical trauma and national identity*, Manchester: Manchester University Press 2008, S. 3.

⁴⁵ vgl. Blake, *The wounds of nations*, S. 3f.

⁴⁶ vgl. Blake, *The wounds of nations*, S. 3f.

⁴⁷ vgl. David Church, „Apprehension Engines. The New Independent „Prestige Horror“, *New Blood. Critical Approaches to Contemporary Horror*, hg. v. Eddie Falvey/Jonathan Wroot/ Joe Hickinbottom, Cardiff: University of Wales Press 2020, S. 15-35, hier S. 18ff.

ich diesen somit als die geistige Vertiefung einer affektiven Erfahrung, welche von Film evoziert werden kann, durch entstandene Identifikation, welche die Grenzen zwischen dem physischen Jetzt und der metaphysischen Filmwelt verschwimmen lässt, wobei Trauma als eine Brücke dient.

2.3.1 Deleuze und Horrorfilm

Im Komplex Trauma und Horrorfilm wirken sich die Limitationen der Psychoanalyse auch auf die Filmanalyse aus. Nach den Überlegungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari, welche sich bei einer Alternative zu psychoanalytischen Ansätzen von Nietzsche und Bergson orientieren, schlägt Anna Powell den Horrorfilm als Erfahrung vor. Hier soll nicht einfach festgelegte Theorie auf fertigen Filmtext angewendet werden, woran dann die Allegorien eines Films festgemacht werden, der Mehrwert soll vielmehr in den individuellen Momenten der unmittelbaren Seherfahrung der Zuschauer*innen gefunden werden. Der psychische Kontext der zusehenden Personen ist hier nicht näher relevant. Das affektive Erfahren steht im Zentrum der ästhetischen Wahrnehmung, welche immer auch das sensorische Befinden miteinbezieht. Diese Verbindung von Menschen und Maschine wird als „maschinell“ bezeichnet. Die Zuschauer*innen sind für Deleuze nicht vom Filmtext zu trennen, die beiden Elemente schließen sich zu einer Genese zusammen. Dies erscheint dynamischer als die einfache Anwendung einer statischen Theorie auf das Publikum.⁴⁸

Der psychoanalytische und der Deleuz'sche Ansatz könnten an diesem Punkt als zwei gegensätzliche Analyseformen stehengelassen werden, jedoch kann durch den Hintergrund des rassistischen Traumas ein Weg gefunden werden um diese zu verbinden. Bei einer neutralen Seherfahrung der Zuseher*innen, welche durch die Filminhalte nicht mit tiefgreifenderem, innerem Trauma konfrontiert werden, sind diese trotzdem Teil der maschinellen Symbiose und unterliegen durch affektives Erfahren trotzdem den Funktionen des Horrorfilms. Auf der anderen Seite kann der persönliche Hintergrund Zuschauer*innen nicht gänzlich außer Acht gelassen werden. Überschneidet sich dieser mit dem Kontext des Films ist die dabei entstehende Verbindung unweigerlich eine tiefere, die sehr wohl über das Körperliche hinauswirkt. Während die maschinelle Erfahrung also ein universales Vorkommnis im Publikum des Horrorfilms beschreibt, können trotzdem innere Vorgänge entstehen, welchen mit den aus der Psychoanalyse stammenden Theorien nachgegangen werden kann und durch nähren Fokus auf den allegorischen Moment noch vertieft werden. Es zeigt sich hier noch einmal die

⁴⁸ vgl. Anna Powell, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.S. 3f.

Wirkungskraft des Horrorfilms, welche eben nicht nur durch direkte Identifikation eine Reaktion hervorrufen kann, ein blinder Fleck entsteht jedoch trotzdem, wenn seine Funktion nur auf das Affektive beschränkt wird. Vor allem wenn sich das im Film Repräsentierte in jeglicher Form einer Aufarbeitung individuellen oder kollektiven Traumas widmet. Wenn ein allegorischer Moment entsteht, ist der Affekt nicht nur da um Reaktion zu provozieren, sondern setzt tiefgreifendere persönliche und öffentliche Gedankenprozesse in Bewegung.

3 Erinnerungskultur

Die bisher erfolgten Begriffsdefinitionen rund um Trauma und Traumatherapie zentrieren sich hauptsächlich um traditionell eurozentrische Forschungsansätze und entsprechender Systematik. Der Begriff der Erinnerungskultur kann diesen Komplex als eine Gegenüberstellung gesehen werden aber auch als eine Erweiterung. Wo psychoanalytische Thesen sich im Kreis drehen oder an ihre Grenzen stoßen, setzt die Erinnerungskultur in ihrer Freiheit an und kann auf dem Weg zu einer Annäherung an Trauma kreative, nicht weniger relevante Herangehensweisen bieten. Für eine Analyse der Forschungsobjekte im späteren Teil der Arbeit ist dies eine essenzielle Ergänzung, denn Denkansätze der Erinnerungskultur leiten direkt über zur medialen Aufarbeitung rassistischen Traumas, was ich folgend auch in dieser Abfolge erläutern möchte.

Bei einem Versuch den Begriff der Erinnerungskultur zu zerlegen zeigt sich schnell, eine Definition der Erinnerung festzumachen erweist sich als schwierig, denn sie ist ebenfalls fluide wie der Begriff des Traumas. Zuerst bietet sich also eine Definition der Kultur an, Stuart Hall orientiert sich mit seiner Definition an Karl Marx und Friedrich Engels. Sie beschreiben die Kultur als produktive Macht, denn sie ist nicht das Ergebnis, sondern die Aufnahme des menschlichen Verhaltens und ihren Eiflüssen auf Umwelt und Natur. Dies ist kein abstrakter Fakt, sondern er ist greifbar durch soziale Ordnung und Organisation und vor allem durch die Sprache. Jeder Bereich des sozialen Lebens und der sozialen Praxis ist durch Sprache geregelt. Ihre Benützung und Verbreitung wird durch die auferlegten Normen bestimmt und reguliert. Aus ihr sind soziale Ordnungen herauszulesen und sie ist von diesen immer abhängig.⁴⁹ Sprache wird übermittelt durch Zeichen, Zeichen wiederum funktionieren nicht nur als Übermittler, sondern sie sind das Medium, über welches Bedeutung konstruiert wird. Hall schreibt dazu:

„Signs communicate, not simply because they are social phenomena and are part of material reality, but because of the specific function which they have of refracting that reality of which they are a part.“⁵⁰

So wie auch Zeichen, haben Events des echten Lebens keine eindeutige Zuordnung darüber, was sie potentiell bedeuten können oder wie man sie zerlegen, neu zusammensetzen oder auffassen und interpretieren kann. Die gleichen Zeichen, die gleichen Buchstaben, die gleichen Vorkommnisse, können in verschiedenen Kontexten, Sprachen oder Kulturen völlig

⁴⁹ vgl. Stuart Hall, „Culture, the Media, and the ‚Ideological Effect‘“, *Essential Essays Volume 1. Foundations of Cultural Studies*, hg. v. David Morley, Durham: Duke University Press 2019, S. 298-336, hier S. 302-313.

⁵⁰ Hall, „Culture, the Media, and the ‚Ideological Effect‘“, S. 313.

verschiedene Dinge bedeuten. Anders ausgedrückt sagt Hall, dass Sprache die Möglichkeit hat Dingen Bedeutung zu geben – dies ist ein Prozess der „Signifikation“.⁵¹ Diese Prozesse können religiöse Artefakte sein, mathematische Formeln oder in der heutigen Zeit vor allem, so argumentiere ich, mediale Repräsentation des Weltgeschehens. Im Sinne Halls wäre die mediale Repräsentation nicht nur eine reflektierende Darstellung von Fakten, sondern sie bildet den Zugang dazu, wie über Ereignisse nachgedacht wird und im weiteren Sinne wie diese in die Geschichte eingehen. Nun ist aber die Handlungsmacht darüber wie Dinge im medialen Diskurs abgehandelt werden, wie die zur Verfügung stehenden Zeichen genutzt werden, oft in der Hand jener, die sie für Eigenutzen und zur Aufrechterhaltung sozialer Normen missbrauchen um kulturelle Narrativen zu festigen, die falsch oder unvollständig sind. Kurz, wie sich kulturell an etwas erinnert wird, entspricht keiner neutralen Retrospektive und hat mit tatsächlichen, persönlichen Erinnerungen oft nichts zu tun. Diese Erinnerungen haben keine physische Verankerung und sind im individuellen Denkprozess weder rational noch folgen sie einer Chronologie. Anders als Trauma kann die allgemeine Erinnerung nicht innerlich konserviert und irgendwann aufgedeckt werden. Erinnerung schreitet fort mit der Weiterentwicklung der Gesellschaft, des Selbst und kann nur unter Anbetracht eines aktuellen Kontextes behandelt werden.⁵²

Paulla Ebron verwendet den Begriff „Public Memory“ um das, was bisher als historische oder kollektive Erinnerung bezeichnet wurde, zu beschreiben. Der Begriff bezeichnet für sie auch einen Prozess, in welchem Personen ihre Erinnerungen vom publikum Diskurs abgesprochen bekamen und diese so nur als ein Teil ihres privaten Selbst wahrgenommen wurden. Diese Erinnerungen können jedoch durch individuelles und kollektives Bemühen aus dem privaten Diskurs ausbrechen. Das Besondere an diesem Prozess ist nicht nur ein gemeinsames Zurückblicken, sondern die Entstehung neuer kultureller Prozesse im Jetzt. Dies ist ein immer fortschreitender Zyklus des Austausches. Durch die Allgegenwärtigkeit dieses Austausches entstehen „Projekte“ welche sowohl Disziplin aber auch Rebellion hervorrufen können, anstatt aber Spannungen als einen spaltenden Faktor für oder gegen das konkrete Anliegen zu sehen, können diese selbst als ein Teil des Diskurses einer entstehenden kollektiven Erinnerung werden.⁵³ Es geht also nicht nur um die Erinnerung selbst sondern um die Vereinbarung dieser. Ein solches Vereinbaren von Erinnerung, also von Vergangenheit und Gegenwart und den

⁵¹ vgl. Hall, „Culture, the Media, and the ‚Ideological Effect‘“, S. 313.

⁵² vgl. Parr, *Deleuze and Memorial Culture*, S. 1f.

⁵³ vgl. Paulla A. Ebron, „Slavery and Transnational Memory. The Making of New Publics“, *Transnational Memory* 19/1, 2014, S.147-168, hier S. 155.

vorhandenen Mitteln zum Verhandeln der verschiedenen Standpunkte, passiert im Idealfall in einem Gefüge, welches allen Aspekten stattgibt. Dies möchte ich folgend näher erläutern.⁵⁴

3.1 Die Erinnerungskultur nach Aleida Assmann

Schon lange gibt es zahlreiche Traditionen wie Gedenktage oder Gedenkstätten, welche Ereignisse symbolisieren oder an diese erinnern. Darüber hinaus gibt es Ausstellungen und Museen, anhand deren Sammlungen ein Gedenken und Reflektieren stattfinden kann. Ein kollektives Vereinbaren von Erinnerung ist also an sich nicht neu, jedoch sticht heraus, dass nicht nur eine nähere Betrachtung der Artefakte Mehrwert für den Erinnerungsprozess bringt, sondern ist es vor allem der Austausch mit und unter den wahrnehmenden Personen dieser, die den Prozess bestimmen.⁵⁵ Es geht also nicht nur um die reine Existenz einer Erinnerung oder einer Symbolisierung dessen, sondern um den kulturellen Austausch, dem Umgang mit dem Erinnerungsgut. Dies ist ein dynamischer und immer aktueller Prozess, der unter dem Namen „Erinnerungskultur“ behandelt werden kann. Eine prägnante Definition der Erinnerungskultur bietet Historikerin Aleida Assmann in ihren *Prämissen der neuen Erinnerungskultur*. In fünf Thesen legt sie ihre Definition dar. Diese werden im Verlauf meiner Arbeit als zentrale Argumente dienen, daher folgend eine kurze Zusammenfassung.

1. Erstens stellt Aleida Assmann das Erinnern als eine anthropologische Universalie vor. Damit ist der Wert der Erinnerung in der Gesellschaft gemeint. Nicht nur ordnen sich Menschen durch das Erinnern in Raum und Zeit ein, durch die zunehmende soziokulturelle Bedeutung wurde vor allem die kollektive Erinnerung und die damit einhergehende Identitätsbildung bestimmter Gruppen, welche Erinnerungen teilen, wichtig. Dies führt zu einem vermehrten medialen Diskurs rund um jene Erinnerungen, gleichzeitig steigt wiederum auch das Interesse an Einzelschicksalen.
2. Weiter betont Assmann, dass die Erinnerung immer nur aus der Perspektive der Gegenwart behandelt werden kann, sie ist die Position aus welcher kontextualisiert wird. Dies ist ein selektiver Prozess bei dem zur Verfügung stehende Materialien dynamisch und individuell genutzt werden, dies macht die Erinnerung selbst dynamisch und nicht fixiert.

⁵⁴ vgl. Parr, *Deleuze and Memorial Culture*, S. 1f.

⁵⁵ vgl. Parr, *Deleuze and Memorial Culture*, S. 17.

3. Die nächste Prämisse beschreibt die Notwendigkeit der Darstellung von Erinnerungen. Diese Darstellungen können jedoch keine direkten Wahrnehmungen der Vergangenheit sein, sie werden immer durch eine repräsentierende Instanz dargestellt. Die mediale Darstellungsform ist in diesem Komplex also zentral und relevant, die Art des Erzählens selbst wird Teil der Geschichte.
4. Viertens bezeichnet Assmann das Neue der Erinnerung als ihren ethischen Rahmen. Es soll relevant werden wer spricht, über wen und mit welcher Absicht gesprochen wird, vor allem sollen unterdrückte oder überhorte Stimmen zum Sprechen kommen.
5. Die letzte Prämisse beschreibt die Möglichkeit zur Selbstreflexion. Die Erinnerung hat sowohl heilendes als auch zerstörerisches Potential, in der traditionellen Geschichtsschreibung kommt es daher oft zur Ermächtigung oder Relativierung von Erinnerungen. Eine Selbstreflexion kann und soll damit verbunden nicht nur auf einer persönlichen, sondern vor allem auf einer staatlichen oder gesellschaftlichen Ebene stattfinden. Die Annahme das eine Handlung immer von einem zukünftigen Bestreben motiviert ist, wird schließlich von dem Verständnis abgelöst, dass die Vergangenheit Ansprüche stellt die auf aktuelle Handlungen Einfluss haben.⁵⁶

Vor allem der letzte Punkt überschneidet sich mit Denkansätzen von Stuart Hall und Paulla Ebron, welche beide ebenfalls die Dringlichkeit des publiken Diskurses von Erinnerungsarbeit betonen. Die Erinnerungskultur bietet einen alternativen Ansatz zur traditionellen Geschichtsschreibung, welche oft institutionell geprägt ist und nur eingeschränkt oder überhaupt nicht jene Geschichten erzählt, die in aktuellen Diskursen marginalisierter Menschengruppen relevant sind. Sie betont die Relevanz einer Annäherung an traumatische Erlebnisse marginalisierter Gruppen und schlägt einen dynamischen Umgang mit Geschichte vor. Was für Deleuze und Guattari die „Synthese“ der Erinnerungskultur darstellt ist es nicht, die libidinösen Eigenschaften von Trauma aufzuzeigen. Vielmehr soll die Spannung der libidinösen Tendenzen von Trauma genutzt werden um gesellschaftliches Umdenken oder Veränderung hervorzurufen, eine Logik die auch schon bei Lowensteins allegorischem Moment aufgekommen ist. Wie dieser Vorgang in der Gesellschaft Aussehen kann unterscheidet sich je nach konkreten Anliegen.⁵⁷ So entstehen Denkprozesse von innen heraus, welche ihre Narrative selbst entwickeln und sich nicht an auferlegte Strukturen halten müssen.

⁵⁶ vgl. Aleida Assmann, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München: C.H. Beck 2020, S. 204-210.

⁵⁷ vgl. Parr, *Deleuze and Memorial Culture*, S. 5.

3.2 Schwarze Identität in den Medien

Im folgenden Teil möchte ich, bevor ich mich anschließend einer näheren Analyse des Horrorgenres widme, einer Annäherung an schwarze Identität in der Gesellschaft und damit der medialen Repräsentation als solche widmen. Gerade in diesem Diskurs sind Erzählungen von innen heraus, wie Aleida Assmann schon vorgeschlagen hat, sowie postkoloniale Ansätze, wichtig. Letzteres darf im Kontext meiner Forschung nicht ausgelassen werden, denn der postkoloniale Gedanke ist in dieser Arbeit essenziell. Ogaga Ifowodo leitet sich den Begriff der postkolonialen Geschichtsschreibung, als eine Geschichtsschreibung des Traumas her. Wegen den Folgen der kolonial verursachten Wunden, müssen nun im postkolonialen Dasein zersplitterte Identitäten wiederhergestellt werden.⁵⁸ Im künstlerischen äußert sich dies durch ein Streben nach kosmopolitischem, facettenreichem Schaffen, welches aber nicht von diffusem Charakter ist.⁵⁹ Im Gegenteil können konkrete Problemstellungen durch individuelles Schaffen im publiquen Diskurs hervorgehoben werden. In diesem Zusammenhang habe ich entschieden Strukturen der Identitätsbildung mithilfe der Schriftsteller*innen Toni Morrison und bell hooks herzuleiten. Sie verfassen ihre Arbeiten aus einem US-amerikanischen Kontext heraus, in welchem sich auch die Arbeit befindet. Die beiden schlagen außerdem beide Begriffe vor, mit welchen sich produktiv umgehen lässt und für spätere Beobachtungen in meiner Arbeit erneut relevant werden.

Praktiken der Erinnerungskultur sollen nicht nur Betroffenen der Nachwirkungen bestimmter Ereignisse helfen ihre Geschichten erzählen zu können, diese Praktiken sollen auch das Verständnis der breiten Masse fördern. Es sollen Menschen angesprochen werden, welche sich einer Auseinandersetzung mit gewissen Themen sonst entzogen hätten, oder einfach keinen Zugang, welcher vor allem die emotionale Seite geschichtlicher Ereignisse näherbringt, gefunden hätten. Für einen Blick auf die Entwicklung medialer Praxen im Sinne der Erinnerungskultur, wurde im vorigen Teil der Arbeit der Nutzen des Films als ein aktuelles Beispiel erläutert. Ein Schritt zurück bei der Aufarbeitung rassistischen Traumas führt unweigerlich zur „Post-Slave Literature“. Toni Morrison reflektiert über die Entwicklung dieser Bewegung in *The Site of Memory*. Sie wirft einen Blick auf die Tradition afroamerikanischer Literatur, womit sie sich in den Diskurs um die Repräsentation von individuellem sowie kollektivem Trauma einordnet. Ihre Standpunkte arbeiten klar heraus,

⁵⁸ Ogaga Ifowodo, *History, Trauma, and Healing in Postcolonial Narratives. Reconstructing Identities*, United States: Palgrave Macmillan 2013, S. 5.

⁵⁹ Vijay Mishra, „Postcolonialism 2010–2014“, *Journal of Commonwealth Literature* 50/3, 2015, S. 369–390, hier S. 376f.

warum diese Narrativen damals wie heute wichtig sind und sie wirft mit ihrem Zugang zur Fiktion einen zentralen Punkt meiner Forschung auf. Morrison interveniert in ihrer Arbeit einem selektieren Zugang zur Erinnerungskultur, wenn sie Parallelen zieht zwischen dem Holocaust und der Mittelpassage. Sie will hier nicht konkrete Schicksale zweier Gruppen gleichstellen, sie will jedoch die Möglichkeit eines Vergleichs oder einer gleichen Anwendung von Prozessen der Annäherung vorschlagen. Morrison will zeigen warum eine offene Haltung gegenüber den inneren Vorgängen von Betroffenen und deren Nachwirkungen für viele verschiedene marginalisierte Menschengruppen essenziell ist.⁶⁰ Dies sticht schon durch die in der Psychoanalyse entstandenen Begriffe und Studien zum Trauma heraus.

Durch die Veröffentlichung zahlreicher Biografien von ehemals versklavten Personen wie Olaudah Equiano oder Harriet Jacob, welche ihre Erfahrungen in der Sklaverei schilderten, verstand man in diesem Zusammenhang erstmals den Einfluss von repräsentativem medialem Arbeiten. Toni Morrison nennt Henry Bibb als einen der ersten den Autor*innen, welcher mit klarem Verständnis über die Möglichkeiten welche seine Veröffentlichung mit sich bringen könnte arbeitete. Seine Geschichte, subjektiv und individuell, repräsentiert auf allgemeiner Ebene trotzdem kollektiv einen gewissen Teil in der Gesellschaft und deren Schicksale. Er wusste außerdem, dass ein Großteil der Leser*innen nicht Teil der Gruppe von Menschen sind, welche seine Erlebnisse teilen und er schreibt um deren Verständnis zu erweitern. Dies zeigt ein essenzielles Verständnis für eine Geschichtsaufarbeitung von innen heraus.⁶¹ „Slave-Stories“ wurden von öffentlichen Medien im 20. Jahrhundert verpönt, waren aber unter Leser*innen sehr populär. Die Provokation bestand zum einen in expliziten Schilderungen von Gewalt, aber auch dem vermeintlichen Widerspruch darin, dass eine Person welcher keine hohe Bildung gewährt werden sollte Bücher publiziert. Dies verursachte Zurückhaltung bei den Schilderungen der konkreten Erlebnisse zurück, zugunsten der Nachvollziehbarkeit bei weißen Leser*innen. Morrison spricht hier von einem Schleier, welcher den Erinnerungen auferlegt wurde, um diese salonfähig zu machen.⁶²

Auch bell hooks untersucht, zeitlich nach Morrison, diesen kulturellen Zustand. Sie konzentriert sich dabei auf die Identitätsbildung marginalisierter Personen im Verhältnis zur dominanten Masse. Sie stellt fest, dass allzu oft aus der Position einer weißen, homogenen Sicht, Rassismus und „Blackness“, also schwarze Identitäten, behandelt werden. Eine Position,

⁶⁰ vgl. Ebron, „Slavery and Transnational Memory“, S. 155.

⁶¹ vgl. Toni Morrison, „The Site of Memory“, *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, hg. v. William Zinsser, New York: Houghton Mifflin² 1995, S. 83-102, hier S. 86f.

⁶² vgl. bell hooks, *Black Looks. Race and Representation*, New York: Routledge² 2014, S. 165f

bei der die dominante Masse auf das „ethnische Andere“ blickt. Dies gilt für lokale Umgebungen genauso wie für weltweite Expeditionen, denn die Exploration des Anderen ist ein seit langer Zeit verankerter Trend in der weißen Gesellschaft. Selten ist hingegen eine umgekehrte Herangehensweise. Sehr wohl sind aus der Zeit der Sklaverei und der darauffolgenden Apartheid, Beobachtungen aus einer schwarzen Perspektive auf die weiße Bevölkerung Amerikas herausgegangen, dies wurden aber nie in einen publiquen oder interdisziplinären Diskurs gebracht. Es wurden Schilderungen von ehemals versklavten Personen in populären Medien besprochen, dies bezog sich aber oft eher auf das Besprechen von Täter- und Opferrollen aufgrund von Rassismus. Dass diese Konversation das Konzept von „Whiteness“, weißen Identitäten, als solche auch beinhalten kann, wurde aber noch nicht verstanden. Hooks schildert weiter die Überraschung bei weißen Personen in ihrer dominierenden Position, dass sie unter dem Konzept der weißen Identität genauso kategorisiert, in dieser Kategorie einer privilegierten Gruppe zugeschrieben und als solche Gruppe kritisch hinterfragt werden können. Diese Überraschung begründet die mindere Einstufung des „ethnischen Anderen“ als Grundhaltung, dies wurde und wird durch mehrere Aspekte in der Gesellschaft aufrechterhalten. Zuerst lag das Problem an der strikten Trennung in der Gesellschaft, wonach Stimmen einer Minderheit ohnehin nicht zu Tragen gekommen wären, später wurden schwarze Identitäten diffus, denn eine Eingliederung in die breite Masse setzte voraus, einen Teil der eigenen Identität abzugeben, zugunsten sozialer Normen und Erwartungen, welche auf die Werte der weißen, amerikanischen Gesellschaft abgestimmt waren. Erst durch ein Aufstreben der postkolonialistischen Bewegung in der Kunst und Literatur wurde eine Sicht von innen heraus wieder ins Zentrum gerückt. Doch auch hier stößt man, so Hooks, allzu oft auf Zögerlichkeit vor ehrlichen Schilderungen aus Angst, weiße Leser*innen zu sehr in ein Feindbild zu rücken, eine Sorge die schon Toni Morrison mitteilte. Sie bezieht sich auf James Baldwins berühmte Essays *Notes of a Native Son*, in welchen er vor dieser Position nicht zurückschreckt. Er schildert es, als schwarze Person immer dem Gefühl unterlegen zu sein, als wäre er in der schwächeren Stellung.⁶³ Im weiteren Sinne wirkt sich das auch auf die Darstellung schwarzer Personen in Filmen aus, was in einem der folgenden Kapitel noch näher erläutert wird.

Bell Hooks betont, dass es bei Darstellungen von weißen Identitäten nicht darum geht einfach eine umgekehrte Dichotomie zu schüren, welche wieder ein schwarz/weißes Feindbild schafft. Es geht vielmehr darum, dass aus der marginalisierten Position heraus auf auferlegte

⁶³ vgl. Hooks, *Black Looks*, S. 165f.

Stereotypen reagiert wird. Es geht um eine Antwort auf kollektives und persönliches Trauma, um die Denkstrukturen schwarzer Gemeinschaften zu veranschaulichen. Stereotypisierung ist aber auf beiden Seiten ein immer eingehenderes Element in diesem Prozess. Hooks erläutert, dass speziell die Stereotypen gegenüber weißen Personen aus afroamerikanischer Sicht eine Antwort auf jene Stereotypen sind die ihnen selbst auferlegt wurden. Stereotypen allgemein, sind auch eine Form der Repräsentation, diese mag verzerrt sein, jedoch passiert eine Anwendung dann, wenn es zwischen Subjekten zu viel Distanz gibt. Damit das fremde Gegenüber, über welches keine Information vorliegt, einschätzbar gemacht werden kann, werden Stereotypen angewendet. Es sind im Zusammenhang mit rassistischem Trauma aus einer schwarzen Sicht Vorstellungen von Terror, die in Verbindung mit der stereotypen Darstellung eines weißen Umfeldes einhergeht. Diese Extreme entsteht durch die Aufarbeitung die passiert, von einer Zeit, in welcher Untaten und Misshandlung Seitens der Täter*innen verneint, heruntergespielt oder in ihren Auswirkungen vernachlässigt wurden. Die Intensität dieses Schmerzes wird in die aktuelle Zeit gebracht um den strukturellen Einfluss vergangener Ereignisse aufzuzeigen aber dies führt auch zu einer möglichen Exploration der eigenen Identität, welche von der Gesellschaft und dadurch auch von einzelnen Personen selbst vernachlässigt wurde.⁶⁴ Dies ist schon durch das Phänomen des generationsübergreifenden Traumas besprochen worden. Auf einer anderen Ebene gibt es aber noch das Element der Kommodifizierung des Konzepts des Fremden. Nun, mit Rassismen und ethischen Unterschieden im populären Diskurs, kommt es nicht immer zu einer Zusammenkunft verschiedener Seiten, sondern es kann erst recht zu einer Absonderung der Anderen führen, die nun als eine Art Exotisierung des Vertrauten agiert. Dies zeichnet sich unter anderem in Form einer extremen Sexualisierung bestimmter ethnischer Gruppen ab.⁶⁵

Ein (mediales) entgegenwirken dieses Effekts kann durch Ansätze Morrisons motiviert werden, wobei diese auch auf die aktuelle Zeit angewendet werden können. Morrison spricht, wie bereits erläutert, von einem Schleier, welcher über die Schilderungen versklavter Menschen auferlegt wurde. Weniger als ein Jahrhundert später, ist es als Autorin ihrer Generation nun ihr Job den Schleier zu lüften. Sie betont das jeher existierende Problem, dass marginalisierte Personen in Diskursen, welche sich um sie zentrieren, selbst kein Mitspracherecht haben. Der erste Schritt dem entgegenzuwirken, den Schleier loszuwerden, ist das Vertrauen in ihre Erinnerung und die Erinnerungen anderer. Sie bildet eine für meine Forschungsarbeit essenzielle Brücke, wenn sie vorschlägt, dass die Erinnerung selbst nicht reicht, um Zugang zu

⁶⁴ vgl. hooks, *Black Looks*, S. 170ff.

⁶⁵ vgl. hooks, *Black Looks*, S. 22.

den internen Vorgängen zu bekommen, von welchen Menschen geprägt wurden. Um diese Vorgänge zu veranschaulichen wendet sie sich an ihre Imagination und hin zur Fiktion.⁶⁶ Morrison wendet sich von traditionellen Autobiografien ab, behält aber autobiografische Strategien bei. Sie beschreibt diesen literarischen Ansatz als archäologisch:

„On the basis of some information and a little bit of guess-work you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply.”⁶⁷

Sie verlässt sich dabei auf die Einflusskraft der Bilder, sie spricht von diesen aber nicht in einem indexikalischen Sinn, sondern von den Bildern in ihrer Vorstellung und den mit ihnen einhergehenden Emotionen. Hier meint Morrison das, was Kaplan später als Übersetzungsarbeit bezeichnet, wenn sie das innere Befinden und das zeitlich Vergangene so darbringt, dass die Essenz darin liegt zu zeigen wie sich etwas anfühlte, nicht wie es von außen aussah. Fiktion wird so also ein wichtiger Teil der Geschichtsschreibung, indem vor allem das innere Abstrakte einen Weg findet um repräsentiert zu werden. Es zeigt sich in Morrisons bestreben den Schleier zu lüften auch damals schon eine Überlegung, die sich für Lowenstein später in seinen absichtlichen Schockmomenten manifestiert. Es handelt sich um Darstellungen die sich nicht selbst zensieren, um Oberflächlichkeit entgegenzuwirken, mit Bezug zur Vergangenheit und der Gegenwart.⁶⁸

Natürlich bringt dieser Ansatz ein problematisches Verhältnis von Fakt und Fiktion mit sich, doch Morrison bietet auch in diesem Zusammenhang eine Lösung zum Verhältnis der beiden Faktoren, da sie diese nicht direkt Gegenüberstellt, sondern stattdessen eine Unterscheidung von Fakt und Wahrheit unternimmt. Fakten können neutral Zustände beschreiben, sie sind auch außerhalb der menschlich, subjektiven Wahrnehmung aufrecht. Wahrheiten, die Wahrheiten innerer Vorgänge in Menschen, sind immer an die menschliche Vorstellungskraft gebunden. Eine Darstellung dieser Wahrheiten kann durch die Beschreibung von Fakten erfolgen. Zugunsten einer medialen Repräsentation, welche Eindruck hinterlassen soll, beschreibt Morrison aber die Funktion einer abstrakten Rekonstruktion des inneren Bildes, welches eine Erinnerung hinterlassen hat.⁶⁹ Wohlgemerkt spricht Morrison in ihrem Fall strikt vom geschriebenen Wort. Ich möchte ihre Idee verwenden, einen Schritt weitergehen und vorschlagen, dass sich der Vorgang auf diverse andere mediale Formate beziehen kann. Text im Sinne des gesamten filmischen Texts, wenn dieser auch aus Bildern besteht, ist trotzdem gehaltvoller, wenn die Bilder nicht eine bereits existierende, eine faktenbasierte, Welt einfach

⁶⁶ vgl. Morrison, „The Site of Memory“, S. 90f.

⁶⁷ Morrison, „The Site of Memory“, S. 92.

⁶⁸ vgl. Morrison, „The Site of Memory“, S. 92-95.

⁶⁹ vgl. Morrison, „The Site of Memory“, S. 92-95.

wiedergegeben, sondern innere Gefühlswelten verbildlichen. Gerade das Medium Film eignet sich um die Abstraktheit innerer Gedankenprozesse in Bezug auf weltliche Fakten zu veranschaulichen. Genau hier setzt eben auch Lowenstein Vorschlag des allegorischen Moments an.

Es lässt nach diesem kurzen Einblick in hooks und Morrisons Überlegungen jedenfalls langsam aber sicher erkennen, warum Jordan Peeles Werke als exemplarische Beobachtungen von Erzählungen von innen heraus funktionieren. Der afroamerikanische Regisseur, erzählt über die Geschichte eines schwarzen Mannes in einem weißen, amerikanischen Vorort, aus einer subjektiven Perspektive. Subjektiv auf einer narrativen Ebene durch den Protagonisten, aber auch subjektiv im Sinne dessen, dass sich Peele als schwarzer Regisseur nicht als einen neutralen Erzähler maskieren will. Weiter erzählt er eine Geschichte über das Scheitern des amerikanischen Traums auf eine facettenreiche und kreative Weise, wobei hier die Selbstreflexivität seiner Werke besonders heraussticht. Peele zeigt warum Bemühungen wie jene Morrisons für den aktuellen medialen Diskurs nach wie vor relevant sind. Der Mehrwert einer genaueren Analyse dieser Filme wird sich in einem späteren Teil noch zeigen. Zuvor möchte ich mich aber den Forschungsgegenständen annähern, in dem ich mich dem Horrorgenre einführend auf einer allgemeinen Ebene zuwende. Durch eine Erläuterung von Traditionen und Konventionen, werde ich mich auch näher mit Allegorien im Horrorfilm und „Black Horror“ beschäftigen um der folgenden Analyse der Filme Peeles eine weitreichende Basis zu schaffen.

4 (Black) Horror

Ich möchte in diesem Teil der Arbeit ausgehend von den bereits besprochenen Themen wie Trauma, Traumatherapie und Trauma im Film einen Schritt zurück gehen um zu erläutern, warum ein Zusammenspiel dieser Komplexe möglich ist. Die Folgen und Nutzen von einer affektiven Seherfahrung die dadurch ermöglicht werden, möchte ich ebenfalls besprechen, sowie die Instrumente des Horrorfilms. Hierzu schlage ich als Schwerpunkte neben einem Blick auf die Konventionen im Horror, die Wirkung von Affekten, die Immersion und das Konzept des Unheimlichen vor. Anschließend möchte ich noch einmal genauer auf den potentiell subversiven Charakter des Kinos eingehen um schließlich „Black Horror“ als solchen darlegen zu können. Dies bildet eine Brücke zu den Ansätzen der Erinnerungskultur und dient als die finale Überleitung zur Analyse meiner zentralen Forschungsobjekte.

4.1 Der Horrorfilm und seine Instrumente

Seit den 90er Jahren hat sich mit der zunehmenden Bedeutung der Erinnerungskultur, also einem subjektorientierten Ansatz geschichtlicher Aufarbeitung und dem angloamerikanischen Modernismus in der Literatur das Verständnis für die Darstellung von Trauma weiter eröffnet. Durch die Aufarbeitung des 2. Weltkriegs versteht man zunehmend, wie sich gewisse Ereignisse oder Erlebnisse von jeglichen anderen im Leben einer Person, einer Generation oder Gesellschaft abheben. Unnatürliche Vorkommnisse können nicht in eine natürliche Ordnung der Dinge eingeordnet werden. Der literarische Modernismus legt mit seinen stilistischen Trends den Grundbaustein für die künstlerische Annäherung an das Erlebte, aus der Position des Posttraumatischen. Das Horrorkino bietet die Möglichkeit über das Unnatürliche am Erlebten, die Zerstörung der Identität und die Abstraktion des Selbst und der eigenen Wahrnehmung zu erzählen und dies zu verbildlichen.⁷⁰ Aus Horrorfilmen kann nicht nur das Anliegen der spezifischen Erzählung herausgelesen werden, auch die unterliegenden Strukturen, welche die konkreten Narrativen als solche überhaupt erst motiviert haben, lassen sich erkennen, wenn Filme mit genügend Kontext betrachtet werden. In Bezug auf meine Forschungsobjekte zeigt sich auf der oberflächlichen narrativen Ebene, durch vergangene Erlebnisse der Hauptfiguren, warum Traumatheorie und Trauma bereits behandelt wurden und für ein tieferes Verständnis relevant sind. Auf der unterliegenden Ebene zeigen sich die Strukturen der US-amerikanischen Geschichte der Sklaverei und die Relevanz der

⁷⁰ vgl. Blake, *The wounds of nations*, S. 3f.

Erinnerungskultur in Bezug auf eine Aufarbeitung, sowie Konsequenzen der Klassengesellschaft. Hier liegt der Fokus auf dem Erinnern und dem Verarbeiten als Kollektiv, es geht um einen Austausch, wie hier schon kurz Beschreiben, welcher intersektional und generationsübergreifend stattfinden soll, was ich folgend erläutern möchte.

Horrorfilme können auf verschiedenste Arten kategorisiert werden, obgleich einer Unterscheidung zwischen Genres wie Slasher, Psychothriller, Sci-Fi-Horror, oder Monster Movies, einer Identifikation der Darstellungsformen innerhalb der Genres, wie zum Beispiel dem Found-Footage-Stil oder Unterscheidungen nach populären Schauplätzen wie Hotels oder Vororten. Eine Definition der verschiedenen Arten von Horrorfilmen gestaltet sich vielfältig, eine genaue Auseinandersetzung der verschiedenen Sub-Genres ist aber für diese Arbeit nicht zielführend. Die Definition, die ich folgend vornehmen möchte, soll auf einer allgemeineren Ebene Konventionen festlegen, die es möglich machen allegorisch zu erzählen und klären was das genau heißt. Das grundsätzliche Potential dazu unterliegt Horrorfilmen jeder Art.⁷¹

Adam Lowenstein widmet sich dem bereits angesprochenen Phänomen der Trendverschiebung im Horror im 20. Jahrhundert und zitiert dabei den Kritiker Robin Wood, da dessen Studien zum Horrorfilm der Grundbaustein intersektionaler Zugänge zu dem Genre bilden. Er spricht im Sinne Woods von „transformative otherness“.⁷² Dies meint die dem Horror zugeschriebene Fähigkeit die „[...] Metamorphose zwischen dem Normalen und dem monströsen, ungeheuerlichen Anderen zu navigieren, wobei die Anerkennung des Zusammenspiels dieser beiden Seiten eine niemals endende Herausforderung darstellt [Übers. L. H.]“.⁷³ Was im Horror passiert ist es, die andere Seite, „the Other“, anzuerkennen und sich durch diese auszudrücken, anstatt sie zu verdrängen. Dies ist eine Grundeinstellung bei der Herangehensweise an Horror, die jedoch ein starres Festhalten an Dichotomien mit sich bringen kann. Die Möglichkeiten des Horrorfilms erweitern sich durch das Abwenden von diesen Kategorien, beziehungsweise bedingen sie einer offenen Anwendung. Wichtig ist hierzu die Unterscheidung zwischen „Oppression“ und „Repression“, also Unterdrückung und Verdrängung. Die Unterdrückung ist die kulturelle Ausübung des Entmächtigen von Verdrängtem, denn Menschen verdrängen das, was sie in der Gesellschaft unterdrücken könnte. Das Andere stellt für Wood all das dar, was in einer heteronormativen, kapitalistischen Gesellschaft zwar existiert oder vertreten ist aber von dieser nicht anerkannt oder respektiert wird, dies kann von Themen wie Ethnie oder Queerness bis zu politischen Ideologien reichen. Er stellt in diesem Zusammenhang seine

⁷¹ vgl. Neal Bell, *How to Write a Horror Movie*, London: Routledge 2020, S. 132.

⁷² vgl. Adam Lowenstein, *Horror Film and Otherness*, New York: Columbia University Press 2022, S. 6.

⁷³ Adam Lowenstein, *Horror Film and Otherness*, New York: Columbia University Press 2022, S. 6.

These: „normality is threatened by the monster“ vor. Diese mag auf den ersten Blick statisch klingen, kann aber flexibel angewendet werden. Es geht um die konkrete Auslegung dessen, was das Monster ist und darum zu hinterfragen was die Werte dieser vorherrschenden Norm sind. Eine Exploration dieser Frage wird im Horror funktionstüchtig. Das Zitat wird außerdem für meine Filmanalyse noch einmal sehr relevant, denn ich möchte auch die Möglichkeit eines filmischen Kommentars zu diesem Zitat auf einer Metaebene vorstellen, doch dazu später mehr. Ein signifikantes Element des Horrorfilms ist jedenfalls der Surrealismus. Die Intersektion mit Horror stellt für Lowenstein die Frage inwieweit Surrealismus in eine Darstellung des Anderen einfließen kann, bevor zu sehr entfremdet wird.⁷⁴ An dieser Stelle kann erneut auf Toni Morrison hingewiesen werden, wenn sie vor einer Scheu der Abstraktion warnt. Ihre Unterscheidung von Fakt und Wahrheit kommt zu tragen, denn auch im Phantastischen, im Surrealen oder Entfremdenden kann eine Familiarität etabliert werden, welche keine Fakten aber immer noch Wahrheiten, vor allem Wahrheiten emotionaler Prozesse, darlegen kann.

Innerhalb des Filmschaffens im Horrorgenre kann beobachtet werden, dass Filme ihre eigenen Vorurteile und Klischees reflektieren und damit spielen, eher als sich nur als sich an alten Konventionen zu bedienen oder diese völlig zu verneinen. Obgleich im Sinne vom Spiel mit Genrekonventionen oder im Sinne einer Allegorie unserer Lebensrealitäten, das Horrorgenre ist seit jeher geprägt von Selbst-Reflexivität und Selbstbezug. Diese Elemente, die zwischen den Zeilen vieler Horrorfilme herauszulesenden sind, so möchte ich an dieser Stelle vorschlagen, können als positive Indikatoren für Qualität gesehen werden.⁷⁵ Auch Neal Bell macht den Horrorfilm in erster Linie daran fest, dass er Kategorien verschwimmen lassen und Normen aufbrechen kann. Der Filmautor beschreibt die Relevanz der Protagonist*innen, um welches sich das Publikum sorgen muss und dies soll im Idealfall über generelle Sympathie hinausgehen. Identifikation findet über Imperfektionen statt, das menschliche in Charakteren kommt durch diese Imperfektionen zu tragen und es kann nicht nur Sympathie, sondern Empathie für sie entstehen. Genauso wichtig ist das Böse, die Bedrohung welcher sich die Protagonist*innen stellen müssen. Die Charakterisierung des Anderen funktioniert besonders gut, wenn dieses sich als eine Version unseres Selbst oder als etwas vermeintlich Vertrautes herauskristallisiert. Die zentrale Frage für beide Spieler*innen in einer Geschichte ist die nach der Angst, beziehungsweise wie und wo diese entsteht.⁷⁶ Bell mag dies in einem allgemeinen Sinn anwenden, wenn er vorschlägt einen Weg zu finden wie universale Ängste konkret

⁷⁴ vgl. Lowenstein, *Horror Film and Otherness*, S. 11-21.

⁷⁵ vgl. Church, „Apprehensive Horror“, S. 18ff.

⁷⁶ vgl. Bell, *How to Write a Horror Movie*, S. 6f.

dargestellt werden können. Ich würde diese These hingegen umdrehen und vorschlagen, dass durch die Darstellung und Charakterisierung konkreter Ängste vielleicht kein universales aber zumindest weitreichenderes Verständnis für jene Ängste entwickelt werden kann, die vorgestellt werden. Identifikation mit Imperfektionen kann auf einer tieferen Ebene eine Identifikation mit Trauma bedeuten. Dieses Trauma mag auch nicht homogen jede Person im Publikum ansprechen, kann aber für jene die sich identifizieren, eine Auseinandersetzung mit diesem ermöglichen. Für jene die sich nicht identifizieren, kann zumindest über Empathie das Verständnis über die Notwendigkeit eines gesellschaftlichen Diskurses rund um jene dargestellten Sachverhalte geöffnet werden.⁷⁷

Trotz einer bis jetzt offenen und reflexiven Anwendung der Gegebenheiten des Horrorgenres, möchte ich folgend die für meine Arbeit wichtigsten Charakteristika, welche sich im Genre unter anderem identifizieren lassen, näher erläutern. Eine Definition von Affekten zeigt sich folglich als dringend, denn sie steuert einer Definition der Immersion und des Unheimlichen, Begriffe die folgend ebenfalls aufschlüsseln werde, zum Verständnis bei.

4.1.1 Affekte

Affekte sind an sich kein wählender Zustand. Ähnlich wie körperliches Trauma durch einen kurzen Schlag entsteht, sind die längerfristigen Nachwirkungen das, was die tatsächliche Herausforderung darstellt und genau so sind es auch die Nachwirkungen der Affekte, die ihren Einfluss erzielen. Den Nutzen von Affekten erkannte man nicht nur in der Psychologie, sondern weitgehend auch für rhetorische und künstlerische Bestrebungen. Sogar auf legislativer Ebene werden Affekte anerkannt, als relevanter Einfluss auf menschliche Taten.⁷⁸ In der Filmwissenschaft stellen Forschungen zum Affekt seit den 90er-Jahren einen wichtigen Trend dar.⁷⁹ Das Konzept des Affekts ist im Horrorfilm unter anderem wichtig damit sprachlich und somit wissenschaftlich dem Nachgegangen werden kann, was Horrorfilme bei ihrer Zuschauerschaft nicht nur geistig, sondern auch körperlich auslösen können.⁸⁰ Ein Beispiel hierfür wären „Jump-Scares“, also absichtlich provozierte, plötzliche Schreckensmomente durch auditive oder visuelle Elemente. Für die Filmanalyse bietet ein Fokus auf den Affekt

⁷⁷ vgl. Church, „Apprehensive Horror“, S. 18ff.

⁷⁸ vgl. Michael Hoff, „Die Kultur der Affekte. Ein historischer Abriss“, *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, hg. v. Antje Krause-Wahl, Heike Oehlschlägel, Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 20-35, hier. S. 20.

⁷⁹ vgl. Lisa Åkervall, *Kinematographische Affekte. Die Transformation Der Kinoerfahrung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018, S. 11.

⁸⁰ vgl. Xavier Aldana Reyes, *Horror film and affect. Towards a corporeal model of viewership*, New York: Routledge 2016, S. 4f.

klare Vorteile gegenüber rein repräsentativen Beobachtungen. So kann ein wesentlich größerer Handlungsraum der narrativen Bedeutung umfasst werden, welcher aber auch diverse Möglichkeiten der Rezeption bietet.⁸¹

Eine vollständige Begriffsdefinition von Affekten wäre an dieser Stelle schwierig, schon für antike Größen wie Aristoteles sind Affekte relevant. Er benutzt den Begriff weitläufiger um Stimmung oder Emotion und Gefühl zu bezeichnen aber auch körperliches Befinden. Er interessiert sich für die Unterscheidung von kognitiv und nicht-kognitiv, wobei kognitive Emotionen von Argumenten, Ideen oder Auffassungen beeinflusst werden können.⁸² Richtig weitet sich der Diskurs um Affekte aber erst mit Descartes Definition und seinen darauffolgenden Forschungen aus. Die Herleitung des Begriffes zeigt die frühere Tendenz, die Funktion von Affekten rein auf die nicht-wahrnehmbaren Vorgänge und die damit einhergehenden Emotionen zu beschränken. Später orientierte sich die Neurobiologie im Sinne Descartes auf die Trennung von Körper und Geist. Die Forschung der Affekte bezog sich dann zum einen auf die rein körperlichen Vorgänge oder eben auf die tiefere Bedeutung oberflächlicher psychischer Zustände. Dies bietet den Zugang zum besseren Nachvollziehen des menschlichen Verhaltens. Die subjektive Wahrnehmung ist nicht nur vom Charakter gesteuert, sondern eben auch von körperlichen und sinnlichen Reizen. Es herrscht also die generelle Tendenz einer isolierten Sicht auf Affekte, die nur von außen nach innen wirken, es ist jedoch auch sinnvoll zu beobachten wie sich das affektive Erfahren einer Person von innen heraus auf die Außenwelt auswirkt und mit ihr und den Affekt-Erfahrungen anderer Menschen zusammentrifft, denn dies wäre die Situation des Kinos.⁸³

Die Abhandlungen von Gilles Deleuze über Affekte stellen wichtige und populäre Begriffsdefinition dar, die ich folgend kurz umreißen möchte. Deleuze beschreibt in *Das Bewegungs-Bild* den Prozess der visuellen Wahrnehmung eines Bildes, welches sich wiederum in drei Arten von Bildern aufgliedern lässt: das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild und das Affektbild. Die Wahrnehmung eines Bildes und das Bild selbst sind zwei verschiedene Auslegungen der gleichen Instanz. Das Bild stellt das was es ist und auf was es sich bezieht dar, die Wahrnehmung des Bildes findet aber immer durch eine individuelle Rahmung statt, in welcher wiederum nie mehr stecken kann, als im Bild selbst – so beschreibt Deleuze zusammengefasst das Wahrnehmungsbild, das Aktionsbild ist der nächste Schritt in der

⁸¹ vgl. Meike Bal, „Einleitung. Affekt als kulturelle Kraft“, *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 7-19, hier S. 8.

⁸² vgl. Christiane Voss, „Affect is the Medium“, *How to do things with affects. Affective triggers in aesthetic forms and cultural practices*, hg. v. Ernst van Alphen/Tomáš Jirsa, Leiden/Boston: Brill, S. 200-215, hier S. 203f.

⁸³ vgl. Hoff, „Die Kultur der Affekte“, S. 21.

Wahrnehmung. In der gegebenen Rahmung kann nun eine Wirkung auf die Betrachter*innen freigesetzt werden. Die Reaktion, beziehungsweise die Verzögerung die vor der Reaktion entsteht, ist geprägt durch die räumliche und zeitliche Distanz zum Bild. Das Affektbild befindet sich im Prozess zwischen der Wahrnehmung und der verzögerten Handlung.⁸⁴ Es kann also gesagt werden, dass im Bewegungs-Bild über die Wahrnehmung durch den Affekt eine Handlung hervorgerufen wird, welche dann dem emotionalen oder körperlichen Befinden des Menschen zugeordnet werden kann, nachdem dessen raum-zeitliches Befinden kurz unterbrochen wurde. Der Affekt entsteht im Inneren, zeichnet sich aber als (zum Teil) äußerliche Reaktion ab. Daher macht Deleuze Affekt unter anderem an der Großaufnahme des Gesichts, oder Großaufnahmen von Objekten welche emotional auf Zuschauer*innen wirken sollen, fest. Orientiert an der Affekt-Definition von Bergson und Balasz, erläutert Deleuze die Großaufnahme des Gesichts als eine zugleich reflektierende und reflektierte Einheit, welche sich in einem eingegrenzten Bewegungsspielraum befindet und gleichzeitig in einer expressiven Bewegung. Die Großaufnahme unterliegt ihrer eigenen Raumzeitlichkeit und wird zu einer Entität auf einer eigenen Ebene. Dieses Beispiel macht es verständlich, warum der Affekt auch als dinglich bezeichnet werden kann.⁸⁵

4.1.2 Immersion

Es ist zu beobachten, dass die Frage einer affektiven Seherfahrung mit einer Frage nach Immersion einhergeht. Die Immersion an sich bezeichnet das Gefühl des tatsächlichen Erlebens bestimmter Medien, diese können verschiedengradig immersiv sein. Die Präsenz bezeichnet hingegen immer die Erfahrung des Subjektes und wie sehr sich dieses in die virtuelle Welt hineinversetzen kann. Die Präsenz ist somit das praktische Erfahren von Immersion. Das Empfinden von Präsenz wird hervorgerufen von dem Gefühl einer örtlichen Zuschreibung. Logisch ist daher die auch Schlussfolgerung, dass beim bloßen Betrachten eines gewöhnlichen Bildes oder eines Bildschirmes, kein starkes Gefühl von Präsenz erweckt werden kann. Im Gegensatz dazu evoziert zum Beispiel der Gebrauch von Virtual-Reality-Brillen, welche eine Anpassung an die Position der Betrachter*innen vornehmen, ein starkes Gefühl der Präsenz. Virtual-Reality-Simulationen sind im Sinne dieser Arbeit ein interessanter Exkurs, denn diese haben sich in einer breiten an Auswahl Kategorien etabliert und weiterentwickelt. Die Technik

⁸⁴ vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (Orig.: *Cinema I. L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de minuit 1983), S. 93-96.

⁸⁵ vgl. Anke Zechner, „Das Affektbild als Stillstand der Narration. Überlegungen zur Schlusszene von *Vive l'amour - Es lebe die Liebe*“, *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 155-167, hier S. 155ff.

bietet sich für die Entwicklung von Computerspielen, für Unterhaltungszwecke aber auch für Lernzwecke an. Ebenfalls werden Virtual-Reality-Simulationen sogar als Tool für therapeutische Behandlungsmethoden herangezogen.⁸⁶ Es ist jedoch vor allem bei visuellen Unterhaltungszwecken der affektive Charakter an der Immersion zu beobachten, zum Beispiel bei Abenteuer und Horror Spielen. Durch Überraschungen im Spielverlauf aktiviert sich das autonome Nervensystem der Spieler*innen. Diese zeigen dann physische Reaktionen, denn das Nervensystem reagiert gegenüber dem Verständnis darüber, dass für den Körper keine tatsächliche Gefahr herrscht, mit einem Vorsprung. Solche Reaktionen kommen wegen der hohen Präsenz weltlichen Erlebnissen sehr nahe.⁸⁷

Dies ist keine willkürliche Querverbindung zu meinem Forschungsthema, denn was beim allegorischen Moment im Film passieren soll ist das, was einer Virtual-Reality-Erfahrung ohne die technischen Mittel trotzdem noch am nächsten kommen kann. Zwar handelt es sich bei der Filmsichtung um einen Prozess, welcher vermeintlich wenig Präsenz evoziert, Immersion kann aber, so argumentiere ich, nicht nur durch affektive Reaktionen, sondern auch durch die Allegorie entstehen. Jene Verbindungen der menschlichen Wahrnehmung und den medialen Darstellungsformen, die Deleuze ähnlich schon mit dem Maschinellen beschreibt, nennt Christiane Voss Anthropomedialitäten. Sie meint damit Querverbindungen wie die automatische Anpassung der Handhabung eines Autos, abhängig von dessen technischen Benutzeroberflächen aber auch Phänomene wie die reale therapeutische Erfahrung durch Filme. Voss zeigt die verschwimmenden Grenzen auf, wenn es um die Nutzung von Affekt in den Medien zur Übermittlung von Inhalten geht. Bezogen auf das Kino wirft dies für mich jedoch weniger die Frage nach einem „Warum?“ auf, sondern fordert viel mehr eine Frage des „Wie?“, durch eine Beobachtung der Umsetzung dieses Phänomens. So wird auch Raum geschaffen um nach einer potentiellen Ästhetik eines solchen metaphysischen Prozesses zu suchen, worauf ich im Schlussteil dieser Arbeit noch einmal Bezug nehmen werde.⁸⁸

4.1.3 Das Unheimliche

Genauso wie der Begriff des Traumas oder der Erinnerungskultur, stellt der Begriff des „Unheimlichen“ ein essenzielles Konzept dieser Arbeit dar. Durch eine allgemeinere Anwendung des Begriffes „uncanny“ in den amerikanischen Geisteswissenschaften wird der

⁸⁶ vgl. Jeroen S. Lemmens/Monika Simon/Sindy R. Sumter, „Fear and loathing in VR. The emotional and physiological effects of immersive games“, *Virtual Reality. The journal of the Virtual Reality Society*, 2021, S. 1-12, hier S. 1f.

⁸⁷ vgl. Lemmens/Simon/Sumter, „Fear and loathing in VR“, S. 3.

⁸⁸ vgl. Voss, „Affect is the Medium“, S. 1-3.

Begriff ein Bindeglied zwischen Trauma und Erinnerungskultur. Dies hat sich im Laufe des 20. Jahrhundert bis zu aktuellen Diskursen so entwickelt.⁸⁹ Eine Entfremdung des Vertrauten kann durch äußerliche und innerliche Prozesse und Welten stattfinden. Äußerliche Umstände, wie ein Poltergeist im gewohnten Heim oder von Dämonen besessene, vertraute Personen sind konventionelle Horror-Narrativen an welchen sich früher sowie heute bedient wird. Hier zielt der Schock-Aspekt auf die äußerlichen Umstände im Leben der Protagonist*innen ab, welche sie meistern müssen. Das Unheimliche kann, so argumentiere ich, eine weitaus tiefer gehende Narrative des Schreckens erreichen, wenn eine Verfremdung des inneren Selbst stattfindet. Eine prominente Definition des Unheimlichen führt uns zurück zu Freud, welcher genau dieses Phänomen beschreibt. Diese inneren Vorgänge sind es auch, durch welche der Affekt nicht nur eine unmittelbare Reaktion bewirkt, sondern zu einem bleibenden Effekt wird. Es entsteht also Immersion durch Identifikation. Freud macht jedoch das Unheimliche nicht ausschließlich, aber auffallend oft, an ästhetischen Darstellungen fest und es ist eher die Angst die er als etwas pathologisches definiert, auch Jacques Lacan führt diese Verbindung später weiter aus.⁹⁰ Das Unheimliche als ein Überbegriff wie er heute verwendet wird, schließt jedoch sehr wohl das Konzept der Angst mit ein, vor allem in Bezug auf die affektive und immersive Erfahrung von Filmen. Ich möchte mich folgend für eine Begriffsdefinition trotzdem erstmal auf das Unheimliche im Sinne Freuds fokussieren.

In seinem berühmten Essay nähert sich Freud an den Begriff des Unheimlichen an, welchen er exemplarisch anhand von E.T.A. Hoffmanns Roman *Der Sandmann* erläutert. Er definiert das Wort buchstäblich über eine Verneinung des „heimlichen“, im Sinne des Heims, des Vertrauten, welches zum „nicht-mehr-heimlichen“, zum Unheimlichen, transformiert wird. In Freuds Worten ist das Unheimliche „[...] etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß [sic!] der Verdrängung entfremdet worden ist.“⁹¹ Freud erläutert, der Protagonist in Hoffmanns Roman beginnt zu Schaudern, als er jemanden gegenübersteht, welcher der Schreckensgestalt seiner Kindheit gleicht, er weiß mit seinem Trauma nicht umzugehen und es endet im psychischen Zerfall.⁹² Freud bezieht sich also auf ein Szenario, welches die Wirkung seiner Unheimlichkeit daraus bezieht, dass das erneute Durchleben von verdrängten Erinnerungen innere Prozesse im Protagonisten auslösen. Hier überschneiden sich

⁸⁹ vgl. Helga Lutz, „Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson“, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 116-129, hier S. 116ff.

⁹⁰ vgl. Lutz, „Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson“, S. 116ff.

⁹¹ Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V 5/6, 1919, S. 297–324, hier S. 314.

⁹² vgl. Freud, „Das Unheimliche“, S. 304.

Überlegungen des Unheimlichen mit der Traumatheorie. Darstellungen des Unheimlichen bekommen Gewicht, wenn eine Konfrontation mit Verdrängtem, mit Trauma, stattfindet. Genauso bekommen auch die Fallbespiele meiner Arbeit, *Get Out* und *Us*, Wirkung. Innerhalb der Handlungsebene werden die Hauptfiguren mit Kindheitstrauma konfiniert, aber auch mit generationsübergreifendem, kulturellem Trauma der Sklaverei, wie auch aktuellem rassistischem Trauma. Auf der Ebene der Rezipient*innen aber, weisen diese ähnlichen Erfahrungen auf, kann ebenfalls eine Konfrontation mit ihrem eigenen Trauma stattfinden, da dieses repräsentativ dargestellt wird.

Freuds Überlegungen stoßen bei der Frage nach der Rolle der Ästhetik im Komplex des Unheimlichen an ihre Grenzen, denn er will eine starre Festmachung des Unheimlichen meiden, orientiert sich es aber trotzdem wiederholt an visuell-ästhetischen Elementen.⁹³ Eine Festlegung bestimmter Ästhetiken im Komplex des Unheimlichen als Bindeglied zu Trauma und Erinnerung erweist sich jedoch als schwierig, vielleicht sogar problematisch, wobei diese Frage am Ende der Arbeit noch einmal relevant wird. An diesem Punkt meiner Forschung möchte ich jedoch aufzeigen, dass die vermeintlichen Bilder des Unheimlichen, Schreckensbilder in Horrorfilmen welche Affekte auslösen, nur Übermittler sind von dem Inhalt der durch sie widerspiegelt oder repräsentiert wird, denn in diesem liegt der wahre Schreckensgehalt.

Ein wichtiger Aspekt, welcher für Nicholas Whittaker eine Rolle spielt, ist die Unterscheidung von Stimmung und Emotion. Affekte können nicht nur auf Emotionen Einfluss haben, sondern auch auf Stimmung. Er wiegt die Ansätze Sinnerbrinks und Heideggers gegeneinander auf und definiert Stimmung als etwas Universales, was den Zugang zum Empfinden der Welt als solche bestimmt. Wird diese Logik auf die Rezeption von Filmen übertragen, kann das affektive Filmschauen über die Begrenzung des Films hinaus nicht nur als ein Seherlebnis, sondern ein Erlebnis der Welt gesehen werden.⁹⁴ Stimmung im Film wird nicht nur dadurch bestimmt was gezeigt wird, sondern auch dadurch wie etwas gezeigt wird, in dem Atmosphäre kreiert wird. Unheimlich ist nicht nur der Anblick von etwas traditionell als gruselig konnotiertem, bestimmend ist auch die Atmosphäre in welcher es präsentiert wird.⁹⁵ Hier ergänzt sich Freuds Sackgasse, das Unheimliche nicht, aber dann eben doch, an Ästhetik festzumachen. Es ist die Stimmung, in welcher gewisse ästhetische Elemente präsentiert werden, die diese dann

⁹³ vgl. Lutz, „Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson“, S. 121.

⁹⁴ vgl. Nicholas Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, *Film and Philosophy* 26/1, 2022, S.23-40, hier S. 24f.

⁹⁵ vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 33.

tatsächlich unheimlich machen, sie sind es aber nicht automatisch nur weil Potential da ist. Ein verlassener alter Keller hat das Potential unheimlich zu sein, wird er aber nicht atmosphärisch so dargestellt, überträgt er keine Stimmung, so wirkt vielleicht einfach nur schmutzig und heruntergekommen. Stimmung kann auch durch kulturellen Kontext im Sinne einer Aufarbeitung von Trauma oder Erinnerung passieren. Es bedarf den nötigen Kontext, damit übermittelte Inhalte auch als eine weiterführende Anspielung verstanden werden.

Auch Peeles Vorhaben entspringen dieser Logik, in der Prämisse von *Get Out* wird der Horrorfilm in einem weißen, amerikanischen Vorort situiert. Ein Umfeld, welches gerade im Horrorfilm schnell von einer Utopie in eine Dystopie umschlagen kann.⁹⁶ Der Vorort, die Kleinstadt, oder einfach das Verlassen der Stadt als Akt und jener Ort, der alternativ besucht wird, stellen wichtige lokale Element dar in aktuellen und früheren Horrorfilmen sowie auch schon in literarischen Vorgängern. Zum einen kommt der Effekt des Unheimlichen zu tragen durch die gerade besprochene Verfremdung des Heims, wenn dieses in seiner Idylle von einer plötzlichen Bedrohung zerstört wird, dies zeigen klassische Tropen in *Halloween*. Zum anderen kann durch das Element der Isolation, welches durch das Verlassen der belebten Stadt dargestellt werden kann, wie zum Beispiel in *Das Schweigen der Lämmer*, ein wichtiger Grundbaustein für das Unheimliche gelegt werden. Die räumliche Eingrenzung der Bewegungsfreiheit der Charaktere wird effektiv dargestellt, wenn ein fremder Ort nicht mehr oder nicht mehr leicht verlassen werden kann. Die Stimmung in *Get Out* ist jedenfalls stark geprägt vom Verhältnis des Protagonisten zu seinem Umfeld. Der klassische Vorort schafft aber im Falle des Films im ersten Schritt durch Wissen über Rassismus und US-amerikanische Geschichte Eindruck. Der unheimliche Charakter wird nicht im Sinne klassischer Horrortropen bestimmt, sondern durch Kontext. Auch in *Us* greift die Theorie des Unheimlichen bei der Darstellung der Antagonist*innen als Ebenbilder der Hauptfiguren, was durch die gleichzeitige Ähnlichkeit und Entfremdung erzielt wird. In Bezug auf Stimmung beeinflusst auch der emotionale Schatten, der in beiden Filmen zu Beginn etabliert wird. Doch dazu in der folgenden Filmanalyse mehr.

4.2 Das Metakommentar des Kinos – die Allegorie im Film

Die Idee der Allegorie im Film hat sich im letzten Kapitel als relevant herauskristallisiert. Doch was ist eine Allegorie, beziehungsweise wie und warum kann sie in Filmen funktionstüchtig

⁹⁶ vgl. Robin R. Means Coleman, *Horror Noire. A History of Black American Horror from the 1890s to Present*, New York: Routledge² 2022, S. 317.

gemacht werden? Durch ein bekanntes Konzept aus der Semiotik kann die Bedeutung von Allegorien im Film gut veranschaulicht werden. Ferdinand de Saussure beschäftigt sich in der Semiotik mit der Funktion von Zeichen und deren Bedeutung in seinen Vorlesungen zur Linguistik. Er bezieht sich auf Sprache im herkömmlichen Sinn, wenn er das linguistische Zeichen in zwei Entitäten dividiert – „Signifié“, also das Signifikat oder vereinfacht das Bezeichnete und „Signifiant“ also der Signifikant oder das Bezeichnende. Beide bedingen einander damit ein Zeichen auch eine Bedeutung übermitteln kann. Dieses Grundkonzept der Gedanken des Semiotikers führt bereits zu einem besseren Verständnis der Allegorie im Film. Er versteht das Zeichen als arbiträr, Wahrnehmende müssen die Fähigkeit besitzen den Code oder die Bedeutung jenes Zeichens zu entschlüsseln, um es zu verstehen. Veranschaulicht wird diese Theorie durch das bekannte einführende Beispiel des Baumes, der Gegenstand selbst ist das Signifikat, das Wort „Baum“ ist der Signifikant. Ist das Wort den Leser*innen unbekannt, kann auch nicht auf einen Baum rückgeschlossen werden, umgekehrt schafft der Anblick eines Baums nicht automatisch Wissen über dessen Bezeichnung. Das Symbol eines Baumes übermitteln zwar welches Objekt gemeint ist, schafft aber trotzdem keinen Aufschluss über die Bezeichnung von diesem.⁹⁷ Wie übersetzt sich das auf die Allegorie im Film? Diese Frage scheint aufschlussreich, denn Filme wie jene Peeles können sowohl symbolisch gelesen werden, die filmische Sprache kann aber auch als arbiträr verstanden werden, wenn die Signifikanten im Film weiterinterpretiert werden um auf Signifikate zu schließen. *Get Out* oder *Us* können problemlos symbolisch gelesen werden, die Geschichten würden als das betrachtet werden, was sie oberflächlich darstellen. Jedoch tut sich eine große Menge an relevanter Bedeutung der Filme auf, wenn einzelne narrative und ästhetische Elemente mehr als bezeichnende Konzepte angesehen werden, welche einem Code unterliegen, der entschlüsselt werden kann. In diesem Sinne entsteht hinter dem offensichtlich Gezeigten ein Kommentar auf der Metaebene des Films. Ein effektives Nutzen dieser Möglichkeit, lässt sich in der Kinogeschichte schon langjährig beobachten. Die Rolle des Horrorfilms sticht in dieser Tradition jedoch als sehr relevant heraus. Das eine Reflektion von zeitgenössischen Sorgen in Handlungen von Filmen funktioniert, steht in diesem Zusammenhang zweifelsfrei fest.

Als den Beginn des allegorischen Horror Kinos nennt Jon Towlson *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Robert Wieners Werk wird 1920, stark geprägt von den Ereignissen des ersten Weltkriegs, veröffentlicht. In diesem Film nutzt ein Psychologe seine Fähigkeiten der Hypnose um seinen Patienten zum Mord zu verführen, dies sollte das Verständnis der deutschen

⁹⁷ vgl. Ferdinand De Saussure, *Course in General Linguistics*, hg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye, New York: Philosophical Library³ 1959, S. 65-73.

Gesellschaft über Politik widerspiegeln. In Bezug auf US-amerikanische Geschichte ließen sich Parallelen ziehen zwischen der großen Depression und der Klassenkritik in *Frankenstein*, der McCarthy Ära und versteckter anti-kommunistischer Propaganda in diversen Science-Fiction-Filmen oder der Zeit der Nachbelastung des Vietnamkriegs und Darstellungen von ernüchterten Menschenbildern, wie in *Das Schweigen der Lämmer*. Towlson schlägt jedoch vor, nicht alle Horrorfilme einfach als kulturelle oder historische Artefakte anzusehen, sondern eher als Reaktionen auf aktuelle Lagen. Er weist hier auf den subversiven Charakter einiger Horrorfilme hin, die nicht nur gewisse Perioden widerspiegeln, sondern klare Sozialkritik ausüben. Die Filmemacher*innen selbst können mit ihren Absichten bei einer Analyse oder Aufarbeitung einer Horror-Narrative ebenfalls nicht außen vorgelassen werden. Dies ist auch in Bezug auf Peeles Filme wichtig.⁹⁸

Die enge Verbindung zwischen Horror und gesellschaftspolitischer Zustände geht so weit, dass beobachtet werden kann wie in Zeiten von Unruhen auch das Interesse an Horror steigt und umgekehrt in Friedenszeiten fällt. Dies wurde in Bezug auf das allgemeine Interesse am Horrorfilm und dessen Inhalt schon erläutert, seitens der Filmproduzent*innen und deren Möglichkeiten des allegorischen Erzählens gibt es ebenfalls maßgebliche politische Einflüsse. Als in den 1930ern und 40ern noch das klassische Studiosystem vorherrschte, war einer Sozialkritik Grenzen gesetzt. Nach und nach konnten, durch die Auflösung des Studiosystems und dem Zuwachs an kleineren und unabhängigen Produktionen ab den 60er Jahren, Filme mit eigenständigeren und subversiveren Inhalten veröffentlicht werden. Auch die Möglichkeiten dafür, wer hinter der Kamera zuständig sein kann, vervielfältigten sich. Mit den zunehmend diverseren Inhalten spitzte sich aber wiederum auch die Kritik gegen Horrorfilme zu, vor allem ab den 80er und 90er Jahren wird wieder vermehrt nach Zensur verlangt.⁹⁹

Das Jahr 1968 markiert jedenfalls in vielen Teilen der Welt turbulente Zeiten und steht für soziale Revolutionen, in der Gesellschaft werden viele traditionelle Werte in Frage gestellt. Die Ermordung John F. Kennedys und Martin Luther Kings, der Vietnamkrieg, Ausschreitungen zwischen der Polizei und Zivilisten durch Bewegungen gegen die Segregation, Gruppen wie die Black Panther und die Stonewall-Riots im Folgejahr, sind wichtige Meilensteine dieser Zeit. Im Jahr 1968 entstanden außerdem die Filme *Rosemary's Baby*¹⁰⁰ und *Night of the Living*

⁹⁸ vgl. Jon Towlson, *Subversive horror cinema. Countercultural messages of films from Frankenstein to the present*, Jefferson: McFarland 2014, S. 7f.

⁹⁹ vgl. Towlson, *Subversive Horror Cinema*, S. 9f.

¹⁰⁰ *Rosemary's Baby*, R.: Roman Polansky, US 1968.

*Dead*¹⁰¹, welche nun zu beliebten Beispielen des allegorischen Horrors geworden sind. Auf diese möchte ich folgend kurz eingehen.¹⁰²

Night of the Living Dead, ein Film über eine Zombie-Apokalypse unter der Regie von George A. Romero, wird von Towlson, wie auch weiteren Filmkritikern, als der erste moderne Horrorfilm beschreiben. Er ist in seinem Genre einer der Vorreiter, der sich an filmischen Tropen und Konventionen bedient, diese aber auch hinterfragt. Dies funktioniert gut in einer Zeit, in welcher traditionelle Werte in vielerlei Hinsicht ohnehin obsolet werden.¹⁰³ In Romeros Film findet sich ein erster Versuch eine Spannung zu halten zwischen der bevorstehenden Apokalypse, dem Zerfall, aber auch dem Fortbestehen der Welt danach. Narrativ ist der Film direkt inspiriert von Hitchcocks Klassiker *Die Vögel*, beide Filme können als eine Survival-Story bezeichnet werden, auch bei Peeles Filmen haben wir es mit solchen zu tun. Der Regisseur war von den Protestbewegungen und dem Vietnamkrieg sowie den daraus resultierenden medialen Konversationen rund um diese Ereignisse stark geprägt. Im ästhetischen Sinn zieht er daher Inspiration aus dem „Direct Cinema“ und dem „Cinéma Variété“, minimalistische Filmstile mit Kameraarbeit, die nicht zu sehr auf sich selbst aufmerksam macht. Dadurch lehnen sich manche Szenen mehr an Berichterstattungen der damaligen Ereignisse an, als an Filme. So wird von Romero der allegorische Charakter betont, denn er setzt den Film damit ab von Konventionen seiner Zeit, dem technisch aufwendigen Stil zahlreicher Hollywoodproduktionen. Der Einfluss des Vietnamkriegs auf den Film, hebt die Besonderheit der Entscheidung hervor, einen afroamerikanischen Protagonisten zu casten. Der Film erscheint in einer Zeit, in welcher Menschen aus marginalisierten Gruppen eher zum Kampf in Vietnam einberufen wurden, aber im Diskurs über im Kampf Gefallener unterrepräsentiert waren. Die Zombies wiederum stellen die ziellosen, leeren Menschen dar, die nach der Zerstörung ihres natürlichen Mensch-Seins, der Zerstörung ihrer Weltordnung und Werte, nun innerlich leer und orientierungslos sind.¹⁰⁴

In Roman Polanski *Rosemary's Baby*, wird oberflächlich ein Film über okkulte Tätigkeiten präsentiert, diese narrative Entscheidung wurde Polanski von Kritikern als Zeichen seiner öffentlichen Skepsis gegenüber der Kirche zugesprochen. Was der Film aber eigentlich ausmacht ist es, die emotionale Komplexität einer Schwangerschaft und das Verarbeiten des Vertrauensbruchs in einer wichtigen zwischenmenschlichen Beziehung darzustellen.

¹⁰¹ *Night of the Living Dead*, R.: George Romero, US 1968.

¹⁰² vgl. Towlson, *Subversive Horror Cinema*, S. 9f.

¹⁰³ vgl. Towlson, *Subversive Horror Cinema*, S. 109.

¹⁰⁴ vgl. Towlson, *Subversive Horror Cinema*, S. 110ff.

Rosemary, welche von ihrem vom Teufel besessenem Mann vergewaltigt und schwanger wird, versucht dies erst als bösen Traum abzuschreiben. Die Zuschauer*innen verfolgen sie im Film bei dem Prozess in welchem ihr klar wird, dass es kein Albtraum war. Der Film (sowie die Buchvorlage) entstammen einer Zeit in der die Folgen von Thalidomid als Beruhigungsmittel für Schwangere untersucht wurde und sich herausstellte, dass es schwere Schäden bei heranwachsenden Föten verursachte. Neben einer Anspielung auf diese gesellschaftliche Sorge, bezogen auf physische Komponenten der Schwangerschaft, kann auch eine Anspielung auf die belastende emotionale Komponente erkannt werden. Der gesellschaftliche Druck, die Schwangerschaft als Glück zu sehen und das Fehlen dieses Empfindens gemeinsam mit dem Gefühl, dem eignen Kind nicht verbunden zu sein, ist eine Last für viele werdende Mütter. Zudem spielt der Film auch auf die Alienation von sich selbst im psychischen und psychischen Sinne durch die Schwangerschaft an.¹⁰⁵

Diese zwei Beispiele funktionieren zentral für die Veranschaulichung von Allegorien im Horror. Beide Filme haben aber auch gemeinsam, dass sie soziale Probleme ansprechen, von welchen die Regisseure nicht direkt betroffen waren. Hier ist noch immer eine Hürde darin zu erkennen, dass es nicht nur darum geht was gesagt wird, was kritisiert wird, sondern auch darum wer die Aussage tätigt, also wer die Kritik ausspricht. Hier wird erneut das Paradox aufgezeigt, dass die Stimmen derjenigen, die von systematischen Ungleichheiten betroffen sind, weniger gehört werden, als die von Personen welche selbst zur privilegierten Gruppe gehören und sich über jene Probleme nur stellvertretend aussprechen. An dieser Stelle kann erneut auf Aleida Assmanns Prämissen verwiesen werden.

Letztlich möchte ich noch auf ein aktuelles Filmbeispiel eingehen, hierbei handelt es sich um Remi Weekes *His House*¹⁰⁶. Der Film zeigt nicht nur Instrumente des Horrorfilms auf, sondern spannt auch die Brücke zwischen der Allegorie im Film und der Annäherung an reales Trauma. Der Film leitet außerdem auf meinen nächsten thematischen Schwerpunkt über, welchem ich mich widmen möchte, bevor ich in Joran Peeles Werke genauer eintauchen werde, denn zuvor muss die Frage nach schwarzer Identität im Horrorfilm noch besprochen werden.

His House dreht sich um ein aus dem Südsudan geflohenes Paar, welches sich nun in England, wo sie Asyl suchen, eingewöhnen muss. Der Film behandelt nicht nur alltägliche Herausforderungen durch kulturelle Differenzen, vor allem geht es auch um das Trauma der beiden Protagonisten und wie sie damit umgehen. Dieses entsteht durch die Folgen ihrer Flucht

¹⁰⁵ vgl. Bell, *How to Write a Horror Movie*, S. 13f.

¹⁰⁶ *His House*, R.: Remi Weekes, UK 2020.

und dem anscheinenden Verlust ihres Kindes dabei, sowie durch ihre migrantischen Erfahrungen und Rassismus in ihrem neuen Leben in Europa. Während Bol, der Protagonist, versucht sich so gut wie möglich anzupassen, stellt seine Frau Rial die Gegenstimme dar, denn sie will sich nicht zugunsten anderer anpassen und ihre eigene Kultur verlieren. Es sind hier die Darstellungen des Traumas durch Geister die das Paar wiederholt in ihrem Haus sehen, durch welche Allegorien genutzt werden. Die Geister erscheinen als eine kindliche Gestalt, welche das verlorene Kind der beiden darstellt, sowie als ein Mann, der „Apeth“. In ihrem neuen Zuhause kommt, durch paranormale Erscheinungen, welche die Erinnerungen an ihre Flucht repräsentieren, altes Trauma auf. Es ist aber vor allem der letzte Teil des Films für meine Forschungsarbeit relevant. In diesem begeben sich das Paar durch eine raumzeitliche Verschiebung und kehrt urplötzlich beim Verlassen ihrer Haustür, nach einer Auseinandersetzung mit einer der geisterhaften Erscheinungen zurück an ihre Heimat, wo sie erneut ihre Flucht durchmachen. Zuvor ausgelassene und nicht angesprochene Elemente ihrer Flucht werden nun gezeigt, was als eine Art der Aufarbeitung verstanden werden kann. Zum Schluss kann das Paar ihre Geister besiegen und am Ende finden sie sich wieder in ihrem Haus in England, doch nun mit dem optimistischen Vorhaben, sich in diesem ein neues Zuhause zu schaffen. Der Film veranschaulicht die Balance zwischen faktenbasiertem und realistischem Erzählen und zeigt auf wie diese realistischen Gegebenheiten durch phantastische Elemente dargestellt werden können. Im Film kommt außerdem die von Lowenstein genannte schockierende Kollision zu tragen. Es wird hier im weiteren Sinne auch der psychoanalytische Ansatz des kontrollierten Wiedererleben eines Traumas zugunsten von dessen Verarbeitung umgesetzt. Außerdem versinnbildlichen die Geister das Phantom des Traumas, von dem Rand und Abraham sprechen. Der britische Film agiert mit dem Thema der Flucht natürlich nicht im deckungsgleichen Kontext wie die Filme um welche ich meine Forschung aufbaue, er zeigt jedoch exemplarisch sehr gut wie eine Annäherung an Trauma über Film, speziell Horrorfilm, im Komplex der von Rassismus geprägten Identitätsfindung funktionieren kann. Dies führt direkt zum letzten wichtigen Unterpunkt, welcher vor der umfassenden Filmanalyse behandelt werden muss.

4.2.1 „Black Cinematic Horror“

Eine Aufarbeitung der Geschichte schwarzer Identität im Film gestaltet sich lang und komplex. Aus diesem Grund werde ich mich direkt auf eine Definition des Horrorfilms in Bezug auf schwarze Identität konzentrieren. „Black Horror“ hat sich zwar zu einem eigenen Genre entwickelt, in welchem wiederkehrende Muster erkannt werden können, für eine konkrete

Definition gibt es aber nur Vorschläge. Primär definierend ist die Diversität vor und hinter der Kamera.¹⁰⁷ Gerade in diesem Zusammenhang rückt die Allegorie im Horror, auf die sich meine Arbeit bezieht, wieder in das Zentrum der Diskussion. Nicholas Whittaker widmet sich in seiner aktuellen Forschung der Frage nach einer Definition des „Black Cinematic Horror“. Er nennt unter anderem die Serie *Lovecraft Country* und den Film *His House*, welcher bereits näher besprochen wurde, als Inspirationen für seine Beobachtung der aktuell fortschreitenden Entwicklungen im schwarzen Horrorkino. Whittaker stellt hierbei das Unheimliche als das zentrale Mittel des Erzählens in Horrorfilmen vor. Auch die Filme Jordan Peeles sind für Whittaker tragend, sie zeigen das Resultat eines langjährigen Diskurses von Rassismus in der Gesellschaft, sowie Möglichkeiten der künstlerischen Verarbeitung dessen durch das Horrorkino auf.¹⁰⁸

Frank B. Wilderson argumentiert, dass schwarze Identität im Film nicht einfach in der herkömmlichen Tradition der filmischen Darstellung von Subjekten repräsentiert werden kann. Diese Folgen immer einer Logik des Humanismus, in welcher davon ausgegangen wird, dass jeder Mensch allgemein gleichermaßen als menschlich anerkannt wird. Nun zeigen aber geschichtliche und aktuelle Zustände das Gegenteil auf. Das schwarze Subjekt befindet sich in seinem Menschsein in einer Abspaltung, in welcher die Erfahrung von Gewalt mit dem bloßen Existieren einhergeht. Die absichtliche Ausführung von Gewalt selbst ist zwar auch etwas, was dem Menschsein zugeordnet werden kann, jedoch nur wenn sie gewissen Logiken oder einem Ziel unterliegt. Einem Mord aus Rache oder ein Raubüberfall aus Gier zum Beispiel liegen menschlichen Befinden oder Bedürfnissen zugrunde. Täter*innen stehen am Ende so wie Opfer noch als Menschen dar, nicht deren Menschlichkeit, lediglich deren Moral wird in Frage gestellt. Was Gewalt dann vom Menschlichen entfernt ist es, wenn sie keinem nähren Motiv dient. Micheal Myers wird vom Publikum als ein nicht (mehr) menschlicher Killer verstanden, wenn aus seinen Taten kein näherer Nutzen für ihn nachvollzogen werden kann. Hier wären Opfer aber nicht der Täter als menschlich verstanden. Ein Mord an schwarzen Personen, oder die Darstellung dessen, passiert nicht unter denselben Konditionen denn während Menschen ausgenommen sind von jeglicher Rechtfertigung dafür, irrationaler Gewalt ausgesetzt zu sein, werden schwarze Personen dieser Gruppe aber nicht zugeordnet.¹⁰⁹ Whittaker sagt, „incoherent violence is totally coherent when it is turned against black people.“¹¹⁰ Umgekehrt kann auch

¹⁰⁷ vgl. Coleman, *Horror Noire*, S. 9.

¹⁰⁸ vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 29f.

¹⁰⁹ vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 29f.

¹¹⁰ vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 30.

die Ausführung von Gewalt durch schwarze Subjekte schnell als unmenschlich abgetan werden, unabhängig vom Kontext der Taten. So kann sich ein verschobenes Bild ergeben, welches aus als menschlich verstandenen Täter*innen aber de-humanisierten Opfern besteht.

Aus schwarzen Horrorfilmen kann das Verständnis und Verhältnis der Popkultur und Gesellschaft zu schwarzen Identitäten herausgelesen werden. Es macht jedoch einen grundlegenden Unterschied ob in Horrorfilmen Rollen einfach mit schwarzen Personen besetzt werden, oder diese auch auf einer Produktionsebene in der Hand jener liegen, die sich mit den Charakteren auf der Handlungsebene identifizieren. Ersteres scheint wesentlich wahrscheinlicher von stereotypen Darstellungen geprägt zu sein, reiner Repräsentation durch schwarze Schauspieler*innen fehlt oft die nötige Sensibilität, „Black Horror“ auf der anderen Seite hat das grundsätzliche Potential wahrhafter zu erzählen. Über Entscheidungen zur Besetzung von Charakteren in Filmen kann ebenfalls herausgelesen werden, wie über schwarze Identitäten zu gewissen Zeiten nachgedacht wurde. Es ist in diesem Zusammenhang außerdem nicht zu ignorieren, wie das ethnische Andere, das „Racial Other“, in den Filmen positioniert wird. Weiter ist zu beachten, was oder wer Protagonist*innen in Filmen als Horror gegenübergestellt wird. Es sticht heraus, dass in vielen Horrorfilmen die Antagonist*innen als das Andere dargestellt werden, was durch rassistische oder rassistisch konnotierten Darstellungen geschieht. Dies unterstreicht den Komplex des eben besprochenen verschobenen Feindbildes und zeigt die Notwendigkeit einer analytischen Beobachtung der Darstellung schwarzer Personen im Horrorfilm auf.

Es ist kein Zufall das ein Großteil der Horrorfilme, welche durch schwarze Regisseur*innen oder Produzent*innen entstehen auch ihre Ethnie als ein zentrales Thema in den Filmen behandeln. Coleman argumentiert, dass dies nicht unbedingt offensichtlich Inszeniert werden muss, denn nach jahrelanger Implementierung rassistischer Stereotypen, in welchen das afroamerikanische Dasein objektiviert wurde, wie sich unter anderem durch die eben besprochene fehlende Sensibilität bei Gewalt gegenüber schwarzen Personen zeigt, erscheint gerade das Banale als radikal. Allein die Subjektivierung schwarzer Leben, die Darstellung mondäner Lebensrealitäten, ist ein Statement an sich und nicht apolitisch zu verstehen.¹¹¹

Coleman betont die Relevanz dieser Beobachtung vor allem in einem fälschlich als „post-racial“ beschriebenen Amerika, aufgrund vergangener und aktueller rassistischer Vorkommnisse. Zwar hat sich die Repräsentation schwarzer Personen von Beginn der

¹¹¹ vgl. Coleman, *Horror Noire*, S. 2-10.

Horrorfilme an bis in die 2010er-Jahre vermehrt, jedoch lassen sich die Spuren einer jahrelangen Stereotypisierung noch immer aus einer Vielzahl der Filme dieser Zeit herauslesen und schwarze Schauspieler waren meist nur in Nebenrollen zu sehen. Im Gesamten entsprachen „Black Horror“ sowie auch schwarze Personen in Horrorfilmen einer eindeutigen Minderheit. Auch weltpolitisches Geschehen ist für diese Beobachtung relevant. Mit der Wahl Barack Obamas im Jahr 2008, wurde eine Welle neuer Hoffnung losgetreten, auf eine Gesellschaft welche über Segregation hinauswachsen könnte. Gleichzeitig zeigt das Ressentiment gegen die Aufarbeitung gesellschaftlicher Missstände, welches von vielen Seiten zu beobachten war, exemplarisch Strukturen des allgemeinen sozialen Diskurses auf, gerade ab den 2010er-Jahren spitzt sich dies zu. Das Bild der „Racial Utopia“ wurde ebenso von vielen Statistiken widerlegt, wie mit der Wahl Donald Trumps im Jahr 2016 – die Relevanz von „Black Horror“ rückte allemal wieder in den Mittelpunkt der Popkultur. Diese Entwicklungen sind auch, wie ich später erläutern möchte, relevante Entscheidungspunkte im Produktionsprozess des Films *Get Out*, welcher sich mit seiner Veröffentlichung 2017 in Mitten dieses sozialen Umbruchs befand.¹¹² Die Trump-Rhetorik und ihre nationalen und internationalen Auswirkungen fanden sich schnell unter einer kritischen Linse wieder. Wahlkampf sowie Amtszeit sind nicht nur von temporärer Popularität geprägt, die medialen Mittel und die Narrative welche durch diese geschürt wurden, orientieren sich an einem jahrelangen Komplex der Schattenseiten der amerikanischen Politik. Dabei stechen Rassismus (in dieser Arbeit genauer besprochen) aber auch Diskriminierung aufgrund von Sexualität, Geschlechteridentität, oder Anti-Semitismus heraus. Noch vor der Wahl kam es zu einer starken Spaltung in der amerikanischen und globalen Gesellschaft, welche schnell begann sich in den Medien zu widerspiegeln. „Trump-era Horror“ als eigene Kategorie schlägt Victoria McCollum daher als einen losen Begriff vor, welcher das Phänomen der Allegorie in kreativen Arbeiten, wie schon von im Sinne Lowensteins erläutert, bespricht. Es ist ein dynamischer Prozess, in dem Ängste auf den Bildschirm projiziert, aber auch wieder zurück projiziert werden.¹¹³

Wie bereits besprochen ist es jedenfalls ein immer wiederkehrendes Phänomen des Horrorgenres, dass sich das Trauma einer Generation oder Gesellschaftskreises aus den Handlungsstrukturen und Kontexten ihrer Filme herauslesen lässt. Dies soll nicht heißen, dass jeder Film aus einer gewissen Zeit exemplarische auf Repräsentationen unterliegender politischer Strukturen herangezogen werden kann. Im Gegenteil machen die wenigsten Filme

¹¹² vgl. Coleman, *Horror Noire*, S. 314ff.

¹¹³ vgl. Victoria McCollum (Hg.), „Introduction“, *Make America hate again. Trump-era horror and the politics of fear*, Abingdon/New York: Routledge 2019, S. 1-15, hier S. 1ff.

wortwörtliche Statements und überzeugen mehr durch ihre Offenheit, weshalb sie durch die hier vorgeschlagene Lesart produktiv genutzt werden können um Verständnis zu erweitern.¹¹⁴ Die Bedrohung im Horror als eine Allegorie für gesellschaftliche Krisen zu konstruieren ohne dokumentarisch Fakten festzuhalten, verdichtet einmal mehr den Komplex zwischen einer kollektiven Traumaaufarbeitung durch Film und dessen affektiven Möglichkeiten, durch den Nutzen des kreativen und des fiktionalen Erzählens anhand der Mechanismen des Horrorgenres.

¹¹⁴ vgl. McCollum, „Introduction“, S. 7.

5 Allegorie und Narrativ in *Get Out* und *Us*

Schließlich führen die zuletzt gezogenen Schlüsse rund um das allegorische Erzählen zu einer genaueren Analyse der Forschungsobjekte. Im nächsten Schritt möchte ich daher ein Close Reading der Filme *Get Out* und *Us* vornehmen. Für diese Analyse werden einige der in den bisherigen Kapiteln aufgeworfenen Begriffe noch einmal wichtig. Die Erinnerungskultur, kollektives Erinnern, sowie eine subjektive Herangehensweise an die Aufarbeitung von Trauma, speziell rassistischem Trauma, aber auch der Begriff der „Racial Utopia“ sind hier relevant um die Position des Regisseurs zu verstehen und diese mit der nötigen Relevanz zu beurteilen. Die Spuren dieser Aspekte, die Spuren Jordan Peeles als Person, ziehen sich durch den Film und durch die Erläuterung der genannten Begriffe versteht sich, warum dies auch erwünscht ist. Psychoanalytische Ansätze der Traumatherapie sind relevant für das Verständnis der über Verarbeitung von Trauma in Bezug auf die Wirkung des Films auf Zuschauer*innen, der katanoide Zustand wird relevant, wenn das Thema der Traumatherapie in *Get Out* inhaltlich betrachtet wird. Bezüglich konkreter filmischer Mittel wird das Konzept des Unheimlichen tragend um die Grundstrukturen des Horrors in *Get Out* und vor allem in *Us* zu ganzheitlich beobachten. Der „allegorische Moment“ zeigt auf, wie eine Vereinbarung all der genannten Elemente möglich wird und eröffnet Fragen nach der Identifikation seitens der Zuseher*innen. Affektive Reaktionen durch Schockmomente sowie auch langfristig auf die Psyche wirkende affektive Eindrücke schaffen hier Bedeutung.

Nun möchte ich anhand der aufgeworfenen Begriffe die beiden Filme in Form eines Close Readings und mithilfe vergleichender Filmbeispiele analysieren, da auch der Nutzen etablierter Horror-Narrativen herausstechen soll. Hierbei sollen das allegorische Erzählen und die Vermittlung durch diverse etablierte Tropen und Konventionen des Genres erläutert werden. Vor den Close Readings der beiden Filme möchte ich jeweils jedoch noch einen kurzen Blick auf die Motivationen des Regisseurs hinter seinem Schaffen werfen. Dies ist wie bereits gesagt, nicht etwas, was einer Analyse des Films vorangestellt wird, sondern es ist bereits ein Teil dieser. Eine einmalige, chronologische Abhandlung der Filme ist aufgrund der verschiedenen Aspekte, welche aus einzelnen Szenen herausgelesen werden können schwierig, daher werde ich die Filme schrittweise zuerst inhaltlich auf allegorische Bedeutungen untersuchen und im anschließenden Kapitel einzelne Szenen erneut heranziehen um eine Beobachtung der spezifischen Charakteristika der Filmsprache Peeles zu machen.

5.1 Die Allegorien in *Get Out*

Jordan Peele, welcher zuvor langjährig im TV und Comedy Bereich tätig war, beginnt mit den ersten Gedanken zu dem Vorhaben, aus welchem *Get Out* eines Tages entstehen würde, schon 2008. Er spricht in einem Podcast über die Hintergründe seines Films und erläutert, dass dieser in seiner Urform nicht als Horror gedacht war. Ursprünglich war es nicht mehr als eine Hommage an *Guess who's coming for dinner*, ein Film in dem eine schwarze Frau ihrer Familie ihren weißen Verlobten vorstellt, was Peele umgekehrt präsentieren wollte. Zwar ist dies tatsächlich noch immer die Prämisse des Films, jedoch enthält dieser nun mehr emotionales und politisches Gewicht. Peele erzählt, dass er im Schreibprozess immer mehr erkannte wie wichtig es für ihn ist, anzusprechen dass er in einer Gesellschaft lebt, in welcher ihm oft eine objektive Stellung zugeschrieben wird, in der er angeblickt wird. Gekoppelt damit geht die Macht der Gesellschaft einher, kollektiv auszublenden oder unwissend davon zu leben, dass diese Prozesse der Objektivierung passieren. Aus der Sicht der objektivierten Person führt dies aber zu immensem Selbstzweifel. Das erleichtertes es wiederum dominanten Gruppen gegenüber marginalisierten Personen erneut eine Vormachstellung einzuholen, wenn deren Anliegen als nichtig erklärt werden. Es ist dieser innere Tumult, den Peele auch an sich selbst erlebt, der dem Filmprojekt nach und nach Gehalt verleihen konnte, bis es sich schließlich zu dem Film entwickelt hat, wie er heute bekannt ist.¹¹⁵

Als konkrete Inspirationen nennt Jordan Peele in einem Interview den bereits besprochenen Film *Rosemary's Baby*, sowie *The Stepford Wives*. Er nennt aber auch Filme, welche schwarze Kultur widerspiegeln, wie zum Beispiel *Blacula*.¹¹⁶ Neben filmischen Inspirationen und generellem gesellschaftlichem Einfluss, war es vor allem das konkrete politische Klima der USA, welches den Regisseur stark prägte. Hier kommt der im vorherigen Kapitel besprochene Einfluss Obamas und Trumps zu tragen. Um die Versinnbildlichung dieses Einflusses aufzuzeigen lohnt es sich an dieser Stelle kurz auf das Ende des Films vorzugreifen, denn dieses war ursprünglich anders geplant. Der Film endet damit, dass der Protagonist aus seiner Missslage entfliehen kann, seine Flucht ist ein Prozess der nur erfolgt, indem er Gewalt anwendet. In der ursprünglichen Fassung Peeles endet der Film damit, dass der Protagonist sich der Polizei stellt und festgenommen wird, nachdem er dem Spektakel entflieht, diese Version des Scripts entsteht zur Amtszeit Obamas. Der Regisseur zeigte durchaus Skepsis davor, Rassismus nun als ein

¹¹⁵ vgl. „Inside Screenwriting Get Out with Jordan Peele & James V. Hart“, *Bulletproof Screenwriting™ Podcast with Alex Ferrari* 105, R.: Alex Ferrari, 21.02.2021, Spotify, 18.03.2023.

¹¹⁶ vgl. Susan Scott Parrish, „Jordan Peele's *Get Out* and the Mediation of History“, *Representations* 155/1, 2021, S.110-138, hier S. 110.

gelöstes Problem anzusehen, er hoffte jedoch auf ein Publikum, welches fähig ist die unterliegende politische Botschaft des Films zu verstehen ohne im Film verherrlichen zu müssen, dass der Protagonist ohne Konsequenzen für seine Taten, wenn auch aus Notwehr, davonkommt. Ein Ende, welches das Potential hätte, die unterliegenden Strukturen der Handlung zu überschatten falls diese nicht richtig verstanden werden. Nach langem Überlegen war es aber nichts anderes als die Wahl Donald Trumps, welche Peele zu seiner Entscheidung verhalf ein anderes Ende zu wählen. Der Regisseur nennt das Aufwachen aus der „Racial Utopia“ als den Grund, warum er das Verbleiben des Protagonisten am Ende offenhält, denn er wollte keine Basis geben, die Taten des Protagonisten aus einer Notlage heraus als solche anzweifeln zu können. Peele schreckt hier also vom Potential des obig besprochenen verschobenen Feindbilds zurück. Wäre es nicht zur Trump-Regierung gekommen, so Peele, hätte er diese Änderung nicht vorgenommen.¹¹⁷

5.1.1 Opening Scene und Opening-Credits

Der Film beginnt in einer dunklen Gasse, zu sehen ist ein Mann, wie er den Gehweg entlangspaziert und telefoniert. Er ist skeptisch gegenüber dem von ihm als gruslig und verwirrend beschriebenen Vorort, in den er geschickt wurde. „Ich fühle mich hier draußen wie ein Außerirdischer“¹¹⁸, sagt er und vergleicht den Ort mit einem Irrgarten. Der verfremdete Vorort ist, wie bereits besprochen, ein im Genre gern genutztes Setting, durch welches oft Isolation oder Befangenheit dargestellt wird, auch hier wird durch die ersten gesprochenen Sätze klar, dass es sich um eine solche Situation handelt. Der Mann ist nicht nur im physischen Sinne orientierungslos, was in verwundbar erscheinen lässt, auch psychisch distanziert er sich von seinem Umfeld, sieht sich selbst als einen Fremdkörper und positioniert sich selbst als der Andere. So kommt die Erkenntnis einer potentiellen Gefahr für ihn schnell, als ein Auto hinter ihm um die Ecke biegt. Diese erste Szene eröffnet nicht nur die Handlung als solche, sie ist eine klare Warnung an die Zuschauer*innen über Machtverhältnisse im Film. Ein schwarzer Mann, ohne Orientierung und skeptisch gegenüber seinem Umfeld, der nur zu damit zu rechnen scheint, oder zumindest extreme Vorsicht davor zeigt, den Strukturen seines Umfelds zum Opfer zu fallen.

Die offensichtliche örtliche Abschottung, welche die Handlung prägt, wird verstärkt durch die Opening Credits. Bildlich bekommt das Publikum eine Fahrt vorbei an einem Wald zu sehen.

¹¹⁷ vgl. „Interview With ‚Get Out‘ Director Jordan Peele“, *The Big Picture*, R.: The Ringer, 09.03.2017, Spotify, 18.03.2023.

¹¹⁸ *Get Out* [00:01:23-00:01:25].

Die Szenen scheinen im Handheld-Stil aufgenommen zu sein, fast so als wären sie einfach vom Beifahrersitz aus selbst aufgenommen worden. Das Bild bewegt sich von links nach rechts und geht dann über zu Szenen aus der Wohnung des Protagonisten, Chris. Nicht nur die visuelle, vor allem auch die auditive Ebene ist nicht zu missachten. Zu hören ist das Lied *Sikiliza kwa wahenga* von Michael Abels, welcher sich mit Peele nach einem Treffen an das Projekt unter dem Leitfaden „Gospel Horror“ zu komponieren annäherte.¹¹⁹ Der Songtext ist Swahili, die erste Zeile des Liedes „Brother, Sikiliza kwa wahenga“ bedeutet frei Übersetzt „Bruder, hör auf deine Vorfahren“, weitere Textpassagen bedeuten soviel wie „Lauf, um dich selbst zu retten“.¹²⁰ Die atonale Komposition mag auch ohne den sprachlichen Kontext eine warnende Atmosphäre verbreiten, jedoch verleiht dieser Kontext dem Einstieg in den Film noch mehr Bedeutung.

In ihrer inhaltlichen Vermittlung der Bilder erinnert die Szene unter anderem an den bereits referenzierten Film *Night of the Living Dead* in seiner Eröffnungssequenz, in dieser wird die symbolhafte Darstellung der Reise hin zum Fremden mit einer Autofahrt zu Beginn des Films, bereits Jahrzehnte vor der Entstehung von Peeles Werken, eingesetzt. Fremd ist bei Romeros Werk nicht das Ziel der Charaktere, sondern die Dinge die sie an jenem Ort erwarten werden, wodurch dieser ebenfalls entfremdet wird.¹²¹ Ähnlich nutzte auch Stanley Kubrick 1980 die visuelle Darstellung einer örtlichen Abschottung. In *The Shining*¹²² passiert dies in größeren Dimensionen, durch Luftaufnahmen eines Straßenverlaufs zwischen einer Berglandschaft, auf welchem das Auto unterwegs zu sein scheint. Die offensichtliche Reise in einen abgeschotteten Ort symbolisiert schnell und effektiv die erhöhte Gefahr für die Charaktere im Film. In den beiden genannten Filmen handelt es sich jedoch um totale Aufnahmen der Autofahrten aus der Distanz, während in *Get Out* die Kameraeinstellung Nähe vermittelt, durch einen Point-of-View-Shot. *The Shining* kann jedoch auch als eine bildliche Referenz zur Eröffnungssequenz von *Get Out* verstanden werden, denn die Credits weisen Ähnlichkeiten in der farblichen Gestaltung auf. Zwischen *The Shining*, *Night of the Living Dead* und *Get Out* lässt sich jedenfalls die Parallele der Isolation ziehen, alle drei Filmen zeigen in eröffnenden Szenen eine Autofahrt. Ebenfalls binden alle drei Filme die Credits zu Beginn in die eben besprochenen

¹¹⁹ „Michael Abels - ‚Sikiliza Kwa Wahenga‘ (from Get Out) @ 2018 ASCAP Screen Music Award“, R.: ASCAP, 31.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=sMh9BJ26LSg>, 19.03.2023.

¹²⁰ Tarryn Smuts, „Get Out's Opening Song Sneakily Reveals the Jordan Peele Film's Big Twist“, *CBR*, 15.08.2022, <https://www.cbr.com/get-out-opening-swahili-song-foreshadowing/>, 19.03.2023.

¹²¹ *Night of the Living Dead* [00:00:00-00:02:13].

¹²² *The Shining*, R.: Stanley Kubrick, US 1980.

Bildlandschaften ein, dies schafft eine Brücke zwischen dem, was inhaltlich symbolisiert wird und dem Kontext des Herstellungsprozesses der Filme.

Dem Publikum von Anfang an Warnzeichen zu geben, um Spannung aufzubauen mag kein neues aber trotzdem funktionstüchtiges narratives Mittel sein. Was *Get Out* besonders macht, ist, dass schon in den ersten fünf Minuten das erlebt werden kann, was zuvor als der „allegorischen Moment“ vorgestellt wurde. Schon in der eröffnenden Szene kann das Publikum durch die Positionierung des ersten Subjekts, welches zu Beginn zu sehen war, ausgehend davon, dass US-amerikanische Geschichte und Konventionen des Horrorfilms bekannt sind, erahnen dass es sich bei dem Mann nicht um ein willkürliches Opfer eines Täters ohne näheres Motiv handelt. Der Song, welcher im Anschluss die Credits begleitet, verstärkt hier nochmal den Realitätsbezug der im Film laufend hergestellt wird. Zwar sind diese Elemente implizit und ihre Aussagen mögen erst retrospektiv klar herausgelesen werden können, jedoch findet hier schon ganz klar ein Zusammenstoß der Diegese des Films, der Lebensrealität der Zuschauer*innen und geschichtlichen Bezügen statt.

Nun, beim eigentlichen Einstieg in die Handlung des Films, unterzog sich das Publikum schon einigen relevanten Warnzeichen. Diese generelle Vorsicht trägt zur Spannung maßgeblich bei. Dies schafft auch eine Basis für das affektive Erleben des Filmes. Nach den Credits springt der Film wie bereits erwähnt in die Wohnung von Chris, dem Protagonisten, es handelt sich hier um eine der wenigen emotional, locker gestaltenden Szenen im Film. Zu sehen sind Fotografien von vorwiegend schwarzen Personen. Diese können gesehen werden als eine Versinnbildlichung der Verfügung eines schwarzen Körpers über seinesgleichen, beziehungsweise veranschaulichen sie ein Gefühl von Zusammenhalt und etablieren die Berufung des Protagonisten, denn dieser ist Fotograf. Die Wohnung stellt einen offensichtlich sicheren Hafen dar, in dem sich Chris frei bewegen kann. Dass sich der Film nun vorerst nicht in der zuvor etablierten „Gefahrenzone“ abspielt, versteht sich jedoch schnell als flüchtiger Zustand. Im Hintergrund ist nun das Lied *Redbone* von Childish Gambino zu hören, es setzt in der ersten Zeile des Refrains mit den Worten „Stay Woke“ ein. Auch aus dem kontemporären Lied lässt sich eine weitere Warnung erkennen und kann als eine direkte Anspielung auf spätere Handlungsverläufe verstanden werden.

Nach dem aufschlussreichen Einstieg in den Film, kommt nach den subtilen Hinweisen die Prämisse schließlich auch explizit zur Sprache als dem Protagonisten von seiner Freundin Rose versprochen wird, dass ihre Eltern nicht rassistisch seien. Die anschließende Autofahrt ist ebenfalls aufschlussreich. Chris ist zu sehen wie er im Auto sitzt, in der Scheibe spiegeln sich

vorbeiziehende Bäume. Der Wald, der zuvor mit einer Kamerafahrt von links nach rechts zu sehen war, zieht nun in die entgegengesetzte Richtung vorbei, wenn das Auto westlich fährt.¹²³ Es ist nun klar, dass das gewohnte Umfeld verlassen wird. Wie Jack Nicholson als der Charakter Johnny zu Beginn von *The Shining* am Steuer seines Autos seine Familie in das verlassene „Overlook“ Hotel brachte, so sitzt auch Rose am Steuer im Auto auf dem Weg zu ihren Eltern. Sowohl Wendy und Danny Torres, Frau und Kind des Protagonisten in *The Shining*, als auch Chris in *Get Out* erleben den ersten Entzug von Kontrolle schon auf dem Weg zu dem Ort, von dem sie später für ihr Überleben flüchten müssen. Dies ist ein, wie durch das vergleichende Beispiel erkannt werden kann, effektiver Weg zum subtil auf Machtverhältnisse hinzuweisen, die im Verlauf der Geschichte relevant werden. Nachdem Peele die Szene mehr auf das Innere des Autos konzentriert, sticht der Effekt des Entzugs der örtlichen Orientierung erst nach dem Zusammenstoß des Autos mit einem Reh heraus. Während im Verlauf der nächsten Szenen die Straße im Hintergrund zu beobachten ist, scheint kein anderes Auto im Hintergrund auf, lediglich ein Polizeiauto, wobei dieses nach einem Cut bereits stehend am Unfallort zu sehen ist und nicht bei einer Fahrt gezeigt wird. Die örtliche Abschottung wird also auf höchstem Maße betont, da über den Zielort fast keine geografischen Informationen zur Verfügung stehen. Auch in *The Shining* und *Night of the Living Dead* lassen sich menschenleere Straßen bei den Autofahrten zu Beginn der Filme beobachten.

Die Aussage „normality is threatened by the Monster“ wird im Film auf einer Metaebene kommentiert. Vereinfacht kann aus der These verstanden werden, dass die Norm unterbrochen wird von einem nicht-konformen Element, etwas Abnormalen, in diesem Falle als Monster bezeichnetes. In diesem Sinne kann auch mit dem Unheimlichen argumentiert werden, denn die Definition dieses Begriffs zentriert sich um eine Verfremdung des Vertrauten. Einfache Umsetzungen dieses Konzepts lassen sich in zahlreichen Narrativen beobachten. Man denke nur an die bereits erläuterte Formel der ruhigen Nachbarschaft, dessen Schutz von einem „Monster“, sei es in Form eines Mörders, Geistes oder einer des täglichen Lebens abnormen oder unheimlichen Vorkommnis, bedroht wird. Zwar kann auch hinter solchen Narrativen eine allegorische Aussage gemacht werden, welche ein soziokulturelles Kommentar inne hat, jedoch kann es, wie bereits besprochen, auch zu einer Ausnutzung von existierenden Stereotypen führen, vor allem wenn es um die Darstellung des „Monsters“ geht.¹²⁴ Was in *Get Out* jedoch passiert, ist ein Spiel mit dem Bewusstsein über diese Möglichkeiten innerhalb der Diegese, genauso wie unter dem Publikum – und einer direkten Umkehrung dieses Bewusstseins. Chris

¹²³ *Get Out* [00:08:30-00:08:45].

¹²⁴ vgl. Coleman, *Horror Noire*, S. 2-10.

versteht sich selbst in Bezug auf sein Umfeld als der Andere, also als das Monster, als schwarzer Mann, der sich in eine weiße, geschlossene Gesellschaft begeben wird. Er versteht, dass diese ihn nicht nur im direkten Kontakt als Außenstehenden betrachten, auch in Bezug auf einen kulturellen Kontext ist ihm bewusst, dass Personen wie er ausgenutzt werden um Feindbilder zu schaffen. Dass er sich selbst dessen im Klaren ist, unterstreicht noch einmal die Vorsicht, die in den ersten Minuten des Films schon vermittelt wird. Der Protagonist nimmt sich, jedoch ohne die extradiegetischen oder inhaltlichen Warnzeichen, welche die Zuseher*innen schon beobachten konnten. *Get Out* überzeugt in seiner politischen Aussagekraft gerade dadurch, dass sich Chris bewusst ist, wie ihm als Person eine absichtliche Verfeindung durch sein Umfeld passieren könnte – wie er zum Monster gemacht werden könnte, an einem Ort welcher weder für ihn, noch das Publikum konkret einschätzbar ist. Er versteht, dass er sich in der vulnerablen Position befindet wodurch er mit einer ständigen Alarmbereitschaft lebt. Die Spannung in *Get Out* wird also nicht durch Unwissenheit der Bedrohung seitens der Protagonist*innen oder des Publikums geprägt, sondern durch die vielschichtigen Interpretationen von „normality is threatened by the Monster“, die im heutigen Zeitalter und politischen Klima gemacht werden können. Anstatt diese zugunsten einer Geschichte ausblenden zu müssen, richtet der Film seinen Blick gezielt darauf.

5.1.2 Die Bedeutung von Distanz

Mit den Hinweisen der ersten Sequenzen im Hinterkopf, ist die Szene des Ankommens der Hauptfiguren am Zielort in ihrer visuellen Darstellung essenziell für eine Allegorie der Historik. Das Elterhaus von Rose weist in seiner Gestaltung und Lage auf ein gut situiertes Familienverhältnis hin. Es scheint sich am Ende einer Straße, oder Sackgasse, zu befinden. Ein konkreter Ort wird nicht genannt und das Haus wirkt fast, als wäre es in seiner eigenen abgeschiedenen Welt situiert. Vor dem Haus ist ein großer Garten, auf welchem ein Gärtner zu arbeiten scheint. Der Mann hält inne als er das Auto vorbeifahren sieht und winkt. Der Gärtner, Walter, ein ebenfalls afroamerikanischer Mann, wirkt dabei fast lethargisch. Das anschließende erste Kennenlernen von Chris und den Eltern von Rose, der ursprünglich geglaubte Meilenstein der Reise, wird aus der Ferne gezeigt. In der totalen Aufnahme des Hauses macht das Kennenlernen einen nur kleinen Abschnitt des Bildes aus. Die Zuschauer*innen bekommen dadurch das Gefühl einer bildlich aber auch seelisch weit entfernten Szene, es wird ihnen der Eindruck verliehen, das Kennenlernen nur als stille Beobachter*innen erhaschen zu können. Diese Wahl der Einstellung unterstreicht unabhängig von der Diegese den Fakt, dass die Handlung des Films sich ihrem Bezug zu den Zuschauer*innen als Beobachter*innen bewusst

ist. Auch auf der auditiven Ebene wird diese Distanz hervorgehoben von den Stimmen, die sich offensichtlich weiter weg befinden. Dies wird unterstrichen durch eine langsame Kamerafahrt weg vom Haus, welche damit endet, die Schulter des Gärtners zu zeigen, als würde die Kamera über diese auf das Haus blicken. Nicht nur das Publikum, sondern auch Personen innerhalb der Handlung scheinen eine Distanz einzunehmen. Auch in der nächsten Szene, nun innerhalb des Hauses, ist die erste Sequenz über Distanz zu den Charakteren gestaltet, welche zuerst umrahmt vom dunklen Holz der Einrichtung und erst in Folge einer kurzen Fahrt durch die Zimmer parallel von jenen, in welchen sie sich befinden, wieder in näheren Einstellungen zu sehen sind. Auch in dieser ersten Introduction des Hauses, welches der Haupt-Schauort des Films sein wird, wirkt der Blick der dem Publikum gewährt wird voyeuristisch. Die Mise-en-Scène macht mit dieser Einstellung eher auf die Kamera aufmerksam, als sie im Rhythmus des Films verschwimmen zu lassen, was eine Bewusstmachung dessen versinnbildlicht, dass dieser Film nicht blind von seinem Publikum gemacht wurde, sondern dieses erst recht daran erinnert, dass sie diesen als außenstehende Person betrachten.

Es folgen nun eine Reihe an klaren Indikationen auf rassistische Züge seitens der Armitage-Familie, deren Haltung wird so klar positioniert. Vor allem Dean Armitage, der Vater von Rose, wird in den folgenden Szenen als Figur verwendet um spielerisch auf Klischees aufmerksam zu machen und zu zeigen wie sich die Familie in der Welt positioniert. Zu sehen ist dies, als er auf die Erzählung des Zusammenstoßes mit dem Reh fröhlich reagiert, denn sie seien Störfaktoren welche aus der Welt geschaffen werden sollten. Bei einer kurzen Führung durch das Haus, welche Chris von Dean bekommt, präsentiert dieser seine Sammlung an dekorativen Kulturgütern aus verschiedensten Gegenden der Welt und spricht von dem Privileg diese zu sammeln, eine Anspielung auf kolonialistisches Verhalten. Mit keiner Aussage der Unterhaltung der beiden Männer, spricht Dean eine Art von direkter Drohung an Chris aus, jedoch wirkt viel des Gesagten durch die bereits deutlich etablierte Allegorie im Film als klares Statement, wie eben das Sammeln der Kulturgüter, zweideutigen Aussagen über Jagd und „schwarzen Schimmel“ im Keller, sowie mehrmalige Anspielungen auf Obama oder einer Erzählung über seinen Vater, welcher von einem schwarzen Leichtathleten bei den Olympischen Spielen geschlagen wurde. Von seinem Schwager muss Chris hören, dass er doch, wenn er mit seiner Genetik seinen Körper ausgiebig genug trainieren würde, ein „Monster“ wäre. Sein Körper wird als solcher durch Stereotypisierung benutzt, zum einen wird ihm Kraft zugesprochen, zum anderen wird er dadurch aber als Monstrosität gehandelt. Dass Chris aufgrund seiner Ethnizität seinen Körper mehr fordern können sollte, kann durch die bereits besprochene Gleichgültigkeit gegenüber dem Schmerz schwarzer Körper beziehungsweise

Personen erklärt werden, denn es wird hier potentielle körperliche Kraft auch mit dem Monströsen gleichgestellt, nicht einfach nur dem Ergebnis von hartem Training.

Das Antreffen auf Georgina, der Haushälterin, verläuft ähnlich obskur wie schon die Begegnung mit Walter, sie wirft einen ähnlich eindringlichen Blick auf Chris und lächelt diesen passiv an. In einer späteren Szene, als sie beim Einschenken von Eistee plötzlich erstarrt und kurz weggetreten schient, kommt ihre Apartheit zu Geltung. Diesen Zustand beendet Missy Armitage, die Mutter von Rose, wie durch ein Schnipsen mit einer kurzen Aussage und dem Klimpern ihres Löffels gegen ihre Tasse, ein Objekt welches im Film noch öfter auftauchen wird. Wenn Chris im späteren Verlauf des Films nachts allein das Haus erkundet, stößt er erneut auf seltsames Verhalten der beiden Angestellten. Es wirkt fast als würde er auf Geister treffen, wenn Georgina durch die Gänge huscht, George spätnachts im Garten sprintet und die kurzen Begegnungen durch atonale Streicher betont werden. Trotz den typischen Elementen wirken die Szenen aber eher absichtlich irreführend inszeniert, fast schon ironisch, denn Chris scheint von diesen Begegnungen zwar verwirrt, bleibt aber gelassen.

Im Anschluss ist schauspielerisch in Daniel Kaluuya mehr Anspannung zu beobachten, wenn er sich mit Missy Armitage über ihren Beruf als Therapeutin und den Methoden die sie verwendet unterhält, denn hier liegt der wahre Schreckensgehalt für den Protagonisten. Die folgende Szene ist ein Meilenstein im Film und für meine Beobachtungen. Auf die folgenden (und im späteren Verlauf des Films vorkommenden) inhaltlichen Methoden und Ereignissen der Therapie im Film, möchte ich in einem eigenen Kapitel eingehen, auch bildlich möchte ich die Szene im späteren Kapitel analysieren und werde daher folgend nur kurz zusammenfassen. Chris findet sich in jener Nacht kurzerhand in Missys Büro wieder, für eine unfreiwillige Therapiesitzung. Die beiden kommen schnell auf die Kindheit des Protagonisten zu sprechen, in welcher der Tod seiner Mutter einschneidend war. Das Umrühren in ihrer Tasse, eine Tätigkeit bei der Missy im Film schon öfter gezeigt wurde, sticht sich nun eindeutig als absichtliches Mittel zur Kontrolle über Personen hervor. Schließlich schafft sie es, Chris durch eine Art Hypnose mental an Zeit und Ort seines Traumas zurückzubringen. Durch ein Cross-Cut zwischen einem Flashback zu jenem Abend an dem Chris sein Trauma erlebte und der Gegenwart, werden die Zustände des Traumas als einen innerlich nicht abgeschlossenen Vorgang effektiv übermittelt. Er ist im Jetzt und in seiner Erinnerung ähnlich positioniert, denkt er an die Ereignisse dieses Tages, ahmt er sogar körperliche Bewegungen von damals nach. Dies symbolisiert wie Chris in seiner Gegenwart, noch immer im Körper seines damaligen Ichs steckt und. Als Missy mit ihrer Hypnose fortschreitet versinkt Chris metaphorisch, buchstäblich und bildlich. Dies ist Etablierung des *Sunken Place*.

Durch die Beobachtung des ungefähr ersten Drittel des Films können schon einige Schlüsse gezogen werden. Es wird Distanz im Visuellen verwendet um das Publikum in Schach zu halten, immer wieder werden sie eindeutig als die Beobachter*innen positioniert. Inhaltlich wird der Protagonist ebenfalls auf Abstand gehalten, durch Aussagen der Familie gegenüber Chris und dem seltsamen Verhalten von Personen wie Walter und Georgina. Eine örtliche Abspaltung zur Außenwelt wird in den ersten Szenen im geografischen Sinn hervorgehoben, anschließend wurde auch eine psychologische Abschottung des Protagonisten, sowohl durch die bildliche Gestaltung als auch durch inhaltliche Elemente etabliert.

5.1.3 Der Entzug der Selbstbestimmung

Die Situation von Chris spitzt sich zu, im Laufe des rasanten inhaltlichen Umschlags durch ein Familienfest am folgenden Tag. Dort muss sich Chris zwar wieder klischeehaften Kommentaren aussetzen, findet aber auch aufrichtig wirkende Gesprächspartner. Als Chris zum ersten Mal auf Andrew trifft, dem angeblichen Mann einer Freundin der Familie, welcher offensichtlich schwarzer Abstammung entspringt, wird seine kurze Euphorie über einem potentiellen Verbündeten schnell gedimmt, als auch dieser ihm mit der nun schon bekannten Unnahbarkeit begegnet. Das Publikum kann in Andrew den entführten Mann, welcher zu Beginn des Films zu sehen war, erkennen.

Nachdem Chris durch das Haus in den ersten Stock geht, enden die beiläufig wirkenden Konversationen der Partygäste jedoch abrupt und sie erstarren, mit ihrem Blick fixiert nach oben, als Chris nicht mehr in deren Sichtweite ist. Was bis jetzt nur unterschwellig impliziert wurde, versteckt sich ab diesem Zeitpunkt nicht mehr, denn offensichtlich zeigen die anwesenden Personen kein natürliches Verhalten. Die anschließende Begegnung von Chris mit Georgina versichert nun nicht nur den Zuseher*innen, sondern auch ihm selbst, dass er nicht an grundloser Paranoia leidet. „Wenn zu viele weiße da sind dann wird‘ ich nervös“¹²⁵, sagt Chris bei der Unterhaltung. In der Haushälterin bricht daraufhin scheinbar ein innerer Konflikt aus. Betty Gabriels schauspielerische Leistung übermitteln Verwirrung und Unsicherheit hinter der Maske eines Grinsens, welches mit den gleichzeitig fließenden Tränen nicht im Einklang steht, während sie die Aussage von Chris dementiert. Schon Georginas Tränen scheinen Chris skeptisch zu machen, seine anschließende Auseinandersetzung mit Andrew gestaltet sich diesbezüglich jedoch sogar noch aufschlussreicher. Als Chris versucht ein heimliches Foto von Andrew zu machen, bricht dieser zum ersten Mal aus dem seltsamen Verhalten aus. Der von

¹²⁵ *Get Out* [00:52:55-00:52:58].

Chris unabsichtlich ausgelöste Blitz scheint etwas in ihm aufzuwecken, denn er beginnt hysterisch zu werden und Chris zur Flucht aufzufordern, „Get Out“, lautet seine Warnung.

Chris versteht sich selbst in der Geschichtet nun zunehmend als Zielscheibe und seine inneren Alarmglocken sind spätestens ab diesem Zeitpunkt auch in seiner eigenen Wahrnehmung gerechtfertigt. Dass er nun den Wunsch äußert das Anwesen zu verlassen, bei einem Gespräch mit seiner Verlobten, wird szenisch kontrastiert von dem Bingospiel der Partygäste. Dean Armitage leitet mit einem großen Bild von Chris an seiner Seite das Spiel, welches eher wie eine Auktion wirkt, wobei Chris als Objekt zur Versteigerung zu stehen scheint. Am Ende gewinnt ein Kunsthändler, welcher einer der wenigen Charaktere im Film war der Chris vermeintlich natürlich begegnet ist. Gesprochen wird in diesem Setting der Szene überhaupt nicht und es endet mit der anscheinenden Versteigerung von Chris. Parallel dazu endet das Gespräch des Paares damit, dass Chris trotz allem noch einmal an seiner Bindung zu Rose festhalten möchte. An diesem Punkt ist der Protagonist also körperlich an die Personen und Gäste im Haus gebunden und seelisch an Rose. Kurz bevor das Paar auf den Wunsch von Chris überstürzt noch am selben Abend abreisen möchte, stößt Chris auf einen Stapel versteckter Fotos, nach einem Telefongespräch mit seinem besten Freund Rod, bei dem nun auch die beiden Freunde den entführten Andrew als einen alten Bekannten identifizieren konnten. Aus den Bildern kann erkannt werden, dass Rose schon einige, ausschließlich schwarze Personen, zu sich mitgebracht hat. Auch Andrew, Walter und Georgina sind auf diesen Fotos zu sehen.

Schon in einer früheren Sequenz, in jener als Chris aufwacht um heimlich zu rauchen, sehen wir wie er verwegen die offenstehende Tür zu einer kleinen Kammer im Zimmer von Rose anstarrt. Er wirft vorerst nur einen kurzen Blick auf diese. Erst in einer späteren Szene, als er nun schnellstens abreisen möchte ergreift er in einem kurzen Moment für sich aber die Gelegenheit, nachdem die Tür beim Packen seiner Tasche noch einmal seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. Diesmal wirft er einen Blick hinein und entdeckt die eben beschriebenen Fotos. Die Tür agiert als eine Versinnbildlichung der Macht der Familie Armitage über Chris, beziehungsweise der Macht die sie sich selbst zuschreiben. Die Tür, hinter welcher Chris im späteren Verlauf des Films Beweise findet, die ihn dazu veranlassen flüchten zu wollen, stand die ganze Zeit einladend offen. Trotz großer schon bestehender Zweifel betritt Chris diese aber nicht. Schon der früheren Szene starrt er die Tür lange an als wollte er sie betreten, doch der Protagonist gibt seinen eigenen Zweifel keinen Raum, da diese schon so verinnerlicht sind und er „spielt das Spiel“ nach den Regeln der Familie Armitage und bricht die Regeln erst, wenn es schon zu spät ist. Dies zeigt wie er den Machstrukturen, obwohl er sich über diese Bewusst ist, trotzdem verfällt.

5.1.4 Fiktionalisierung von generationalem Trauma der Sklaverei

Die drei Charaktere, Georgina, Walter und Andrew, sind die drei einzigen anwesenden schwarzen Personen, abgesehen von Chris, welche am Anwesen der Familie Armitage erscheinen. Sie haben alle drei gemeinsam, dass sie geistig völlig abgekapselt von der Welt agieren. Bei diesen drei Personen handelt es sich auch um die Verschollenen, die Chris unter weiteren Personen auf den Fotografien entdeckt hat. An dieser Stelle setzen in *Get Out* phantastische Elemente ein, denn was sich herausstellt ist, dass die Armitage-Familie einen Weg gefunden hat, die Seelen ihrer verstorbenen Verwandten in die Körper von anderen Personen einfügen zu können. Dies ist jeglichen realen Zuständen zwar völlig entfremdet, funktioniert aber trotzdem als Metapher für die seelischen Leeren die bei unbehandeltem Trauma entstehen können. Diese Leeren werden durch die fiktionalen Aktionen im Film hervorgehoben in dem, mit künstlerischer Freiheit, gezeigt wird, dass bei traumatisierten Subjekten eine Verfremdung des Selbst hervorgerufen wird, oder das Selbst in diesem Fall fast völlig verloren geht, was im Folgeschritt ausgenutzt wird, wenn Missy diese Leeren nutzt um in die Seelen der betroffenen Personen zu gelangen. Die Enteignung der Körper von Georgina, Walter oder Andrew spielt auch ganz klar auf Strukturen der Sklaverei an. Dies schließt erneut auch an die Denkansätze Toni Morrisons an, die bereits in der Literatur auf die Macht der Funktionalisierung verweist, um Wahrheiten künstlerisch zu verarbeiten. In *Get Out* wird, gerade durch den Handlungsstrang um die körperliche Aneignung der entführten afroamerikanischen Opfer, hervorgehoben warum Morrison zwischen Fakt und Wahrheit unterscheidet. Die Enteignung von schwarzen Körpern durch privilegierte, weiße Personen welche in Positionen der dominanten Masse handeln, wird von Peele keineswegs faktisch nacherzählt, repräsentiert aber metaphorisch die geschichtliche Wahrheit darüber, wie mit schwarzen Menschen als Sklav*innen in den USA verfügt wurde.¹²⁶

Als Chris sich zu Beginn des finalen Showdowns des Films im Keller des Hauses gefesselt wiederfindet, lässt sich erneut eine aufschlussreiche szenische Gestaltung beobachten. Chris ist mittig im Bild auf einem Stuhl positioniert, gegenüber von ihm hängt an der Wand der ausgestopfte Kopf eines Hirsches. Dies spielt erneut auf die Haltung der Armitage-Familie zu ihrer Macht über andere Personen und Lebewesen an, welche ebenfalls schon durch den Zusammenstoß mit dem Reh zu Beginn des Films und der Reaktion des Familienvaters hervorgehoben wurde. Die Familie sieht sich in einer Position, in der sie über ihre Umwelt und über das Leben, welches sie umgibt, verfügen können. Wenn sich Chris im finalen Verlauf des

¹²⁶ vgl. Morrison, „The Site of Memory“, S. 94f.

Films seinen Weg aus dem Haus gewaltsam erkämpfen muss, wird ein symbolischer Rückschlag gegen sein Trauma aber auch gegen seine Unterdrückung dargestellt, wenn Chris Dean Armitage mit den Geweihen des Hirsches ersticht.¹²⁷

Ebenfalls wirksam ist das Ende des Films. Nachdem Chris, wenn auch auf brutale Weise, aus dem Haus durch den Wald flüchten kann, wo ihn sein bester Freund Rod von der Straße aufammelt, ist im Hintergrund noch einmal das Lied aus dem Vorspann zu hören. Die letzte Szene zeigt, wie sich das Auto, in dem Chris sich befindet, von der Kamera wegbewegt und Rose verletzt zurückgelassen wird. Chris fährt also einmal mehr den Weg im Wald entlang, diesmal wird aber nicht gezeigt wie er in Bewegung ist, sondern nur wie er sich von der Szene entfernt. Der Film endet also dort wo er begonnen hat. Diesmal wird der Blick der Zuseher*innen jedoch nicht mit auf die Reise genommen, wie zu Beginn des Films, sondern das Auto wird beim Wegfahren nur aus der Ferne betrachtet. Dies ist eine gehaltvolle ästhetische und inhaltliche Entscheidung, denn ein Kreis wird geschlossen und die Handlung als solche kann als fertig erzählt wahrgenommen werden. In Bezug auf die aufgeworfenen Aspekte des Traumas und der Zukunft von Chris bleibt aber alles offen.¹²⁸ Dies zeigt Peeles Verständnis darüber, dass der Film ein Mediator des Traumas sein kann, sei es im persönlichen oder kollektiven Sinn, dass er Konversationen starten oder eine Annäherung ermöglichen kann. Wovon der Regisseur aber absieht ist es, konkrete Lösungsvorschläge zu entwickeln. Diese würden das Potential der Bandbreite an den im Film aufgeworfenen Argumenten womöglich eindämmen, wenn die Handlung nur mit abgeschlossenen oder gelösten Problemen verbleiben würde.

5.1.5 Fazit über *Get Out*

Was durch die eben aufgezeigten Aspekte verdeutlicht wird, ist etwas, das von Susan Scott Parrish in ihrer Abhandlung über *Get Out* als „Lingering Past“ bezeichnet wird. Ein Verweilen der Vergangenheit im Jetzt macht sie an der Vereinbarung von Geschichte im Allgemeinen fest. Parrish betont vor allem die Wichtigkeit in der US-amerikanischen Geschichtsschreibung, die Anerkennung afroamerikanischer Geschichte und Erfahrungen afrikanischer Diaspora als eigene Kategorien ins Licht zu rücken. Für eine Annäherung warnt Stephen Best aber vor einer Wiederholung der Vergangenheit durch simples Wiedergeben des vergangenen Horrors. Er bezeichnet das als „Melancolic Historicism“, mit diesem Begriff orientiert auch er sich an

¹²⁷ vgl. Laine, „Traumatic Horror Beyond the Edge: *It Follows* and *Get Out*“, S. 297f.

¹²⁸ vgl. Laine, „Traumatic Horror Beyond the Edge: *It Follows* and *Get Out*“, S. 297f.

Freuds Konzept der Melancholie. Er wünscht sich eine heroische Annäherung an die Vergangenheit. *Get Out* scheint auf den ersten Blick sehr wohl allegorisch „Re-enslavement“ darzustellen, wie aus den besprochenen Szenen entnommen werden kann. Das Ende des Films jedoch zeigt wie der Protagonist versteht, dass er sich von der Macht emanzipieren kann, welche sonst eine Retraumatisierung, durch die versuchte Aneignung seines Körpers, verursachen hätte können. Mit dieser Erkenntnis konnte eine Annäherung an eine Heilung stattfinden.¹²⁹

Eine solche mediale Vereinbarung von Geschichte, wie von Parrish durch Best beschreiben, ergänzt mit Argumenten der Traumaaufarbeitung, zeigt einmal mehr den Gehalt darin, statt einer traditionellen geschichtlichen Annäherung, einen Ansatz orientiert an der Erinnerungskultur, wie es auch im Sinne hooks oder Morrisons war, zu finden. An dieser Stelle kann auch nochmal der Begriff des „Phantom Effect“ eingebracht werden, denn auch dieser spricht von Generationstrauma als etwas, das wie ein Phantom als Fremdkörper über Generationen weitergegeben wird. Es soll eine Annäherung, aber keine Emanzipation von diesem Trauma stattfinden können.¹³⁰ Hier stößt sich die Argumentation Abraham und Rands mit jener von Best, es ist jedoch eine Spaltung sinnvoll, wodurch auch beiden Sichtweisen rechtgegeben werden kann. In Bezug auf narrative Darstellungen von Trauma und dessen Abhandlung im Film folge ich der Argumentationslinie von Best und Parrish, wonach ein Ausbrechen aus Trauma, was in dieser Arbeit wohlgermerkt nicht mit Heilung gleichgesetzt wird, filmisch dargestellt werden kann. Chancen, die sich aus dem Übermittelten als Ergebnis des allegorischen Moments für Zuschauer*innen tatsächlich auftun, scheinen in Kombination mit den psychoanalytischen Erkenntnissen meiner Arbeit im ersten Teil, vor allem durch Abraham und Rands Argumente, sinnvoll und realistisch.

Nach diesem kurzen Querschnitt durch mein erstes Hauptbeispiel *Get Out* möchte ich auch Peeles Folgewerk *US* näher unter die Lupe nehmen. In diesem Film werden ebenfalls wichtige Aspekte des theoretischen Teils meiner Arbeit, unter den Gesichtspunkten des Horrorgenres, aufgeworfen. Der Fokus und die Umsetzung gestalten sich, trotz Peeles klar erkennbarem Stil, in diesem jedoch Film sehr anders. Da aus der Filmanalyse auch die Etablierung einer spezifischen filmischen Sprache herausgelesen werden soll, dient folgend neben weiteren Filmen auch *Get Out* als ein vergleichendes Beispiel.

¹²⁹ vgl. Scott, „Jordan Peele’s *Get Out* and the Mediation of History“, S. 111f.

¹³⁰ vgl. Abraham/Rand, „Notes on the Phantom“, S. 288-291.

5.2 Die Allegorien *Us*

Peele nennt in einem Interview zur Premiere von *Us* im März 2019, Vielschichtigkeit und „thematische Verbindungen, die auf bewussten und unbewussten Ebenen funktionieren [Übers. L. H.]“¹³¹ als die Motivatoren für seine Arbeit.¹³² *Us* ist wie auch *Get Out* um die Erlebnisse innerhalb einer Familie zentriert. *Get Out* prägt die Dynamik des Protagonisten Chris, welcher in die Fänge der Armitage-Familie gerät, wo durch ihn die Strukturen von Rassismus auf verschiedenen Ebenen zu verstehen gegeben werden. *Us* dreht sich jedoch um die Familie Wilson, in sich harmonisch, die sich plötzlich mit der Doppelung ihrer Selbst auseinandersetzen muss. Die Etablierung des Anderen ist hier durch die Erscheinung von Zwillingen nicht so eindeutig herauszulesen. *Us*, also „wir“, bezieht sich nicht nur auf das Element der Doppelung in der Handlung, der Titel selbst ist ebenfalls Doppeldeutig, denn er bezeichnet nicht nur eine Gemeinschaft in dritter Person, sondern kann auch als „U.S.“ im Sinne der Abkürzung der Vereinigten Staaten gelesen werden. Diese Parallele zeigt den versteckten Kernpunkt, den Leitfaden der Allegorie in *Us* auf. Während in *Get Out* der allegorische Moment genutzt wird um ein Licht auf die unterliegenden Strukturen von Rassismus und Sklaverei zu werfen, spielt *Us* eher auf die Lüge des amerikanischen Traums an und will die dahinter versteckte Fragilität aufzeigen. Booker und Daraiseh schlagen vor, dass der Film nur am Rande das Thema Rassismus behandelt und es hier viel mehr um ein Klassenproblem ginge.¹³³ Dagegen kann jedoch argumentiert werden. Wenn sich im Film die Bedrohung für die Hauptfiguren in Form der *Tethered People* auftut, bezeichnen diese sich selbst als Amerikaner, sie sind aber jene Amerikaner, die dem amerikanischen Traum ausgeschlossen sind. Gerade im Zusammenhang von gesellschaftlichen Themen wie Klasse kann in einem intersektionalen Sinn eine Thematisierung von Ausschlussverfahren durch Rassismus nicht an den Rand des Diskurses gedrängt werden. Letztlich ist *Us* unverkennbar eine Kritik an einer Gesellschaft, welche in vielerlei Hinsicht durch Unterdrückung marginalisierter Personen funktioniert. Die *Tethered People* fungieren als eine symbolische Darstellung unterdrückter Personen aller Art, wodurch Rassismus zwar nicht explizit behandelt wird, im Kontext aber zweifelsohne eine zentrale Rolle spielt.

Es scheint außerdem der Zugang zum Sachverhalt des Traumas im Film relevant. Die Art des Traumas, welches in *Us* behandelt wird, ist im Vergleich zu seinem Vorgänger anders gestaltet.

¹³¹ „Jordan Peele on ‘Us’ | Interview“, *The Big Picture*, R.: The Ringer 19.03.2019, Spotify, 30.05.2023.

¹³² vgl. „Jordan Peele on ‘Us’ | Interview“, *The Big Picture*.

¹³³ vgl. M. Keith Booker/Isra Daraiseh, „Lost in the funhouse. Allegorical horror and cognitive mapping in Jordan Peele's *Us*“, *Horror Studies* 12/1, 2021, S. 119-131, hier S. 122f.

Zunächst möchte ich aber auf die ebenfalls zahlreichen vertretenen allegorischen Momente im Film eingehen und anhand dieser folgend die Handlung aufschlüsseln.

5.2.1 Opening Scene

Peele spielt in diesem Film auf sein eigenes Filmuniversum an und das schon vor dem Vorspann. Bei der Animation seiner Produktionsfirma „Monkeypaw Production“ ist eine Hand zu sehen, welche in einer blau gemusterten Tasse umrührt. Dies ist eine offensichtliche Anspielung Missys Tasse, welche sie in *Get Out* als Hypnose-Tool verwendet. Danach folgt eine kurze Erklärung zu kilometerlangen unbenutzten U-Bahn-Schächten und Tunnel unter dem Festland der USA. Dies kann als eine Indikation gelesen werden, dass auch dieser verborgene Untergrund, wenn es sich auch nicht um etwas abstraktes wie den *Sunken Place* handelt, von tieferer Bedeutung ist. In der darauffolgenden Szene, gestaltet wie eine alte Berichterstattung die im Fernsehen zu sehen ist, wird die Aktion „Hands across America“ vorgestellt. Zum guten Zweck gegen Hunger werden im Spot Close-Ups von zueinander reichenden Händen gezeigt, das Logo besteht aus Figuren die sich über eine Skizze der USA-Karte nebeneinander erstrecken. „This summer, six million people will tether themselves together [...]“¹³⁴, so die Stimme aus dem Off des Werbespots.

Diese kurze erste Szene leitet mehrere Elemente der Kontinuität im Film ein, welche sich bis zum Ende durchziehen. Diese sind weniger offensichtlich als jene Hinweise, welche die Zuschauer*innen zu Beginn von *Get Out* bekommen, jedoch sind sie keineswegs weniger relevant. Am aufschlussreichsten ist an dieser Szene jedoch ein Element, welches einen genauen Blick bedarf. Die gezeigten Werbespots sind nicht direkt eingeblendet, sondern über einen abgefilmten, alten Röhrenfernseher zu sehen. In diesem lässt sich bei genauem Hinsehen die Spiegelung eines Mädchens auf einer Couch erkennen, welche in den Fernseher blickt. Im Film wird nie explizit aufgelöst um wen es sich dabei handelt, es ist jedoch einzig logisch, dass es die junge Version der Protagonistin ist, welche folgend noch zu sehen sein wird. Jene auf dem Bildschirm gezeigte Szenen, also die Werbespots, werden dadurch nicht direkt, sondern nur über den Fernseher als Vermittler zwischen der filmischen Welt und den Zuschauer*innen wiedergegeben, welche den Prozess dieser Wiedergabe durch die Spiegelung beobachten können. Booker und Daraisch sehen dies als eine Allegorie dafür, dass Dinge nie direkt, sondern immer über mediale Präsentationen jener Dinge erfasst werden.¹³⁵ Zwar gebe ich dieser Aussage statt, denke aber es lohnt sich hier auch etwas buchstäblicher das Element der

¹³⁴ *Us* [00:02:02-00:02:05].

¹³⁵ vgl. Booker/Daraisch, „Lost in the funhouse“, S. 122f.

Spiegelung zu betrachten. Das Szenario des Spiegelbilds des Mädchens vor dem Fernseher spiegelt das Szenario der Filmsichtung selbst. Außerdem ist hier ein Verweis auf Assmann interessant, wenn sie sagt, Erinnerung kann nur über eine repräsentierende Instanz dargestellt werden. Eine Konfrontation mit Erinnerung, oder weitergedacht mit Trauma, kann also auch immer nur, wie hier gezeigt, über ein vermittelndes Medium stattfinden. Diese Sachlage wird hier künstlerisch dargestellt.

Inhaltlich ist relevant, dass im Werbespot über „Hands across America“ erklärt wird, dass eine Kette an Menschen gebildet werden soll, von der Golden Gate Bridge bis zu den Twin Towers, wo Menschen sich verbinden werden, „to tether themselves“. Dies erklärt auch den Namen der später erscheinenden Zwillinge. Weiter ist auch die Aufnahme eines Leuchtturms zu sehen, welche dann gespiegelt wird. Letztendlich folgt ein Spot, in welchem Mädchen an der Strandpromenade des Santa Cruz Beach Boardwalk entlanglaufen, ein im Film relevanter Ort. Ohne es zu wissen sind hier wieder Warnzeichen von Peele eingebaut, die den Zuschauer*innen maßgebliche Elemente der folgenden Handlung vorwegnimmt. Ohne dass sich das Publikum darüber bewusst ist, sind die meisten leitenden Elemente des Films wie eine Vorschau schon in dieser kurzen Szene vor dem Fernseher verpackt. Dies bricht auch nicht mit der immer wiederkehrenden Zahl 11:11. Sie wird im Intro und der folgenden Sequenz öfter herausgehoben, wenn in der Form eines Rückblicks die Protagonistin Adelaide als Kind vorgestellt wird, wie sie mit ihren Eltern am Santa Cruz Beach Boardwalk Arkadenspiele spielt. Wie in *Trance* wendet sie sich von diesen ab und wandert auf ein Haus zu, begegnet einem Mann mit einem Schild welches „Jeremiah 11:11“ liest, bis sie schließlich eine verlassene Attraktion mit der Aufschrift „Find Yourself“ erkundet. Das junge Mädchen sieht sich innerhalb des Hauses in den Spiegel und stellt fest, ihr Spiegelbild scheint ein Eigenleben zu haben. Hier haben wir es erneut mit einer Spiegelung zu tun, welche sich aber als physisch existierende Doppelung entpuppt und über die Möglichkeiten der Metaphysik in der filmischen Welt von *Us* aufklärt. Die anschließenden Credits zeigen Hasen, welche in einzelnen Käfigen eingesperrt sind. Sie erleben also gemeinsam die Isolation, eine weitere Anspielung auf die folgende Handlung. Mit diesem Mehrwert wird nach dem Intro und dem Rückblick die eigentliche Handlung des Films eingeleitet.

5.2.2 Dynamiken der Familie

Im strukturellen Aufbau lassen sich in den ersten Minuten von *Get Out* und *Us* klare Parallelen herstellen. Beide starten mit einer aufschlussreichen Opening Scene, in beiden Filmen folgt auch eine Fahrt durch einen Wald, wobei die Hauptfiguren des Films in *Us* durch diese Fahrt dem Publikum vorgestellt werden. Es handelt sich um die Wilson-Familie, Adelaide und ihr

Mann Gabe, sowie deren Kinder Zora und Jason. Die vier fahren durch den Wald wie einst Chris in *Get Out*, auch hier wird erneut das Aufbrechen in die Fremde symbolisiert.¹³⁶ Im filmischen Einstieg in die eigentliche Handlung, sowie in der Prämisse des Films, lassen sich Ähnlichkeiten zu Michael Hanekes Film *Funny Games*¹³⁷ unschwer erkennen und der Film kann als direkte Referenz verwendet werden. Wie zuvor schon in Filmbeispielen wie *The Shining* und *Night of the Living Dead* beobachtet, startet Peeles Werk mit der bekannten, einsamen Autofahrt, welche aus einer totalen Sicht beobachtet werden kann. *Us* ähnelt also im Vergleich zu *Get Out* nicht nur inhaltlich, sondern auch bildästhetisch den vergleichenden Beispielen. Auch in *Funny Games* nähern wir uns über eine Aufnahme dieser Art an die Hauptfiguren an. Bei diesen handelt es sich ebenfalls um eine Familie, welche auf dem Weg in ihr Ferienhaus ist. Nach dem Ankommen der Wilson-Familie in *Us* wird jedenfalls schnell klar, dass die traumatischen Ereignisse ihrer Kindheit Adelaide noch immer belasten. Die Rückkehr zum Santa Cruz Board Walk ist zwar nicht direkt das, was die eigentliche Handlung ins Rollen bringt, jedoch schließen sich bei dem Strandbesuch einige Elemente wieder zusammen. Die Leiche eines Mannes, welche gerade abtransportiert wird, samt einem Schild in seiner Hand mit der Aufschrift „11:11“, scheint die jenes Mannes zu sein, welchem die Protagonistin schon in ihrer Kindheit begegnet ist. Den Besuch am Strand verbringen die Hauptfiguren mit einer befreundeten Familie, den Tylers. Auch sie spiegeln gewissermaßen die Wilsons, die Familien setzen sich beide aus jeweils Mutter, Vater und zwei Kindern zusammen, beide privilegiert genug um ein Ferienhaus zu besitzen und Freizeit am Strand zu verbringen. Die Tylers jedoch scheinen ihrem Dasein mit weitaus mehr Ignoranz entgegenzutreten und wirken unbeschwerter, während Adelaide im Vergleich zu Kitty und ihre Kinder im Vergleich zu den Tyler-Zwillingen nachdenklich und zurückhaltend wirken. Ein unterschiedliches Level an Ressourcen ist auch bei den Anschaffungen der Väter der Familie zu bemerken, Gabe Wilson investiert, wie in einer vorherigen Szene zu sehen ist, in ein gebrauchtes Motorboot um mit der Yacht der Tylers mithalten zu können. Eine kurze unbemerkte Erkundungstour Jasons am Strand erinnert vermeintlich sogar an den Rückblick aus Adelaides Kindheit, eine weitere Spiegelung der Ereignisse, wobei Adelaide ihren Sohn nach kurzer Zeit wieder findet. Ein Indikator auf ein Ausbrechen aus einem potentiellen Zyklus der sich hier zu bilden scheint.¹³⁸

¹³⁶ vgl. Booker/Daraiseh, „Lost in the funhouse“, S. 122.

¹³⁷ *Funny Games*, R.: Michael Haneke, AT 1997.

¹³⁸ Olafsen, Harry, „It's Us: Mimicry in Jordan Peele's *Us*“, *Iowa Journal of cultural Studies*, 2020, 20/1, S. 20-32, hier S. 21f.

So spielt der Film die ersten 35 Minuten zwischen der Dynamik der Wilson-Familie, Adelaides Kindheitstrauma und der Vereinbarung dieser Sachverhalte während ihres Ausflugs. Ins Rollen bringen das Ganze aber erst mysteriöse Figuren vor dem Ferienhaus der Familie, die von Jason entdeckt werden, als sie sich abends im Haus befinden. Während Gabe und Adelaide über deren Kindheitstrauma sprechen, scheint Zora Musik zu hören und Jason allein zu spielen. Die Familie versammelt sich nach seiner Entdeckung aber schleunigst im Wohnzimmer. Das die potentielle „Home Invasion“ als eine sprichwörtliche Verfremdung des Heims affektive Reaktionen bei den Zuschauer*innen auslösen kann, zeigt die zuvor besprochene Definition des Unheimlichen. Auch in *Funny Games* ist eine ähnliche Situation zu beobachten, hier entpuppen sich die Eindringlinge zwar etwas schleppender, aber doch klar erkennbar als die Bedrohung im Film. Was aber bei Haneke der Versuch einer subversiven Herangehensweise an das Horrorgenre ist, ein Spiel mit den Erwartungen des Publikums anhand von Elementen wie dem Bruch der 4. Wand durch den Antagonisten, ist bei Peele das Spiel mit Bedeutungen des Gezeigten durch das allegorische Erzählen.¹³⁹ Die Eindringlinge in *Us* sind nicht nur willkürliche Einbrecher, sondern befinden sich mit ihrer Erscheinungsform inhaltlich und symbolisch auf einer tieferen Bedeutungsebene.

5.2.3 Das Element der Verdopplung

Die mysteriösen Personen im Vorgarten der Familie, entpuppen sich als direkte Ebenbildern der Wilsons welche einen gewaltsamen Einbruch in deren Haus vornehmen. Die Zuseher*innen erlangen bereits bei der ersten Annäherung klare Blicke auf die Eindringlinge. Wie Andrew in *Get Out*, wurden die Zwillinge aus dem Untergrund schon zu Beginn der Erzählung etabliert und Schlüsse können seitens des Publikums nun schnell gezogen werden. Die Wilsons stellen die Ähnlichkeit fest, als sich die beiden Familien im Wohnzimmer versammelt haben und einander wie Spiegelbilder gegenüberstehen. Red und Abraham, die Eltern, mit ihren Kindern Umbrae und Pluto. „It’s us“¹⁴⁰, stellt Jason fest. Der Schlag, welchen Gabe kurz davor auf sein Bein bekommt, sowie das offene Gespräch im Wohnzimmer über die Motive der Eindringlinge erinnert inhaltlich und im bildlichen Aufbau, mit den beiden Parteien gegenüber voneinander, erneut an Szenen in *Funny Games*. Adeleides Zwilling beginnt von ihrem Leben zu erzählen, welches sich im Untergrund abgespielt hat und auf grausame Weise das Leben von Adelaide widerspiegelt zu haben scheint. Sie gestikuliert dabei mit einer Schere. Diese ist, wie auch in

¹³⁹ Megan Summers, „10 Movies That Inspired Jordan Peele“, *SCREENRANT*, 03.08.2022, <https://screenrant.com/movies-that-inspired-jordan-peele-babadook-funny-games/>, 06.09.2023.

¹⁴⁰ *Us* [00:44:25-00:44:26].

Get Out die blaue Tasse Missys, ein Gegenstand welcher durch den Film hindurch immer wieder vorkommt. Während diese aber als Hypnose-Tool, oder eine Art Schlüssel funktioniert, hat die Schere, welche in *Us* vorkommt, keinen funktionalen Nutzen. Sie steht wohl eher symbolisch für das, was aus ihr herausgelesen werden kann: Spaltung, zwei gespiegelte und gleiche Seiten, im englischen sogar „a pair of scissors“, wodurch die Zusammensetzung aus zwei Teilen noch mehr betont wird. So existieren auch die Wesen aus dem Untergrund und die Menschen an der Oberfläche ebenfalls immer als Paare oder Ebenbilder.

„We are Americans“¹⁴¹, merkt Red an als Gabe versucht zu verstehen, um was für Menschen oder Wesen es sich hier handelt. Während er ihnen Wertgegenstände und Besitztümer anbieten will kristallisiert sich langsam heraus, was im Verlauf des Films noch expliziter bestätigt wird. *The Tethered People*, wie sie ebenfalls bezeichnet werden, wollen keinen Besitz, sondern das Leben ihrer Ebenbilder an der Oberfläche. So kommt es auch, dass die einzelnen Personen es je auf die eigenen Doppelgänger*innen in individuellen Verfolgungsjagten absehen. Während Zora und Gabe versuchen möglichst Distanz zu ihren mysteriösen Zwillingen aufzubauen, schienen sich Pluto, mit seinem Gesicht immer unter einer Maske und Jason, welcher notorisch seine Maske bei sich trägt, jedoch anzunähern. Zoras Flucht erinnert bildästhetisch an eine Szene aus *Funny Games*, wenn sie wie die Protagonistin Anna nachts auf einer menschenleeren jedoch bewohnt wirkenden Straße vor einem ihrer Eindringlinge, Zora im Falle von *Us* vor ihrer Doppelgängerin, flüchten muss. Später ist zu sehen, dass auch die befreundeten Tylers von ihren Ebenbildern aus den Tunneln heimgesucht werden. Diese werden aber weitaus unvorbereiteter überrascht. Durch den Zusammenhalt und der generell erhöhten Alarmbereitschaft der Wilsons im Vergleich, kann argumentiert werden, dass die Familie aufgrund ihrer Erfahrungen als schwarze Bürger der Vereinigten Staaten von erhöhter Vorsicht im Leben geprägt ist, aus Gründen des Selbstschutzes.

Nachdem die verdoppelten Versionen der Tyler-Familie bereits ihr Haus dominieren, suchen die Hauptfiguren unwissend davon das Haus ihrer Freunde auf. Adelaide wird von Kitty Tylers Doppelgängerin in deren Schlafzimmer gefesselt, die darauffolgende Szene ist kurz aber aufschlussreich in Bezug auf die Absicht der Wesen aus den Tunneln. Dahlia, die Doppelgängerin Kittys, setzt sich an deren Schminktisch, trägt langsam ihren Lipgloss auf, betrachtet sich selbst eindringlich und übt es vor dem Spiegel lächelnd zu posieren. Dahlia befindet sich für einen kurzen Moment in ihrem eigenen kleinen Märchen wieder. Dies ist ein klarer Indikator für die Motivation hinter den Taten der Menschen aus den unterirdischen

¹⁴¹ *Us* [00:48:05-00:48:06].

Tunneln. Die verbundenen Menschen aus dem Untergrund wollen aus ihrer Kette ausreißen, wollen auf die Oberfläche um sich voneinander loszubinden. Das Bestreben der Personen im Untergrund, so zu leben wie ihre Ebenbilder an der Oberfläche, kann als Allegorie verstanden werden für ein Bestreben marginalisierter Personen, ebenfalls gesellschaftlichen Luxus zu genießen. Die Menschen aus dem Untergrund sind zwar gewalttätig, jedoch steckt eine menschlich motivierte Absicht hinter ihren Taten, nachdem sie selbst langjähriger Folter ausgesetzt waren, wie später im Film noch genauer erklärt wird. In Bezug auf Whittaker zeigt dies, wie Auffassungen über Menschlichkeit auch die Eindrücke über Täter*innen beeinflusst.¹⁴² Die Zwillinge aus den Tunneln stellen eine Allegorie der Willkürlichkeit des Privilegs dar, welches manchen Personen gegeben und anderen verwehrt wird. Die Untergrundbewohner nicht als fremde Menschen, sondern als Ebenbilder der Hauptfiguren an der Oberfläche erscheinen zu lassen, betont diese Willkürlichkeit. In der ersten Begegnungsszene der Wilsons und mit ihren Ebenbildern sticht ebenfalls die besprochene Allegorie heraus, als Gabe versucht sie mit Besitztümern um Gnade zu bitten, worauf diese aber nicht eingehen. Dies zeigt, dass hier nicht nur auf materielle Wiedergutmachung bestanden wird, sondern eben auf ein Aufarbeiten der bisherigen Missstände im Leben der Bewohner des Untergrunds und ihr streben nach einer Chance auf ein privilegiertes Leben, nicht nur im materiellen, sondern auch im sozialen Sinn.

Dass die Wesen aus den Tunneln nichts desto trotz Unbehagen bei den Zuschauer*innen auslösen können, ist nicht ausschließlich auf ihre Gewalttaten zurückzuführen, sondern eben auf den Fakt, dass es sich hier um die Spiegelbilder der zuvor etablierten Charaktere handelt. Um dies näher zu erläutern bietet es sich an, nochmal das bereits angesprochene Konzept des „Unheimlichen“ nach Freud heranzuziehen. Das, was die Menschen aus der Unterwelt so bedrohlich macht, kann klar durch die Entfremdung des Vertrauten erklärt werden. Die Figuren im Film werden als individuelle Wesen bekannt gemacht, doch wenn nun die vermeintlichen Zwillinge oder Ebenbilder der Figuren als solche identifiziert werden, entsteht eine Dissonanz. Die plötzlich erschienenen Personen sind vertraut, aber eben auch fremd. Die Verfremdung wird vor allem auch durch ihre Inabilität zu sprechen, beziehungsweise in Red/Adelaides Fall anders zu sprechen, zwar sehr betont, jedoch funktioniert der Effekt des Unheimlichen sogar auch schon beim bloßen Anblick der Zwillinge aus dem Untergrund, denn ihre Existenz scheint absurd und unmöglich. Wie auch Freud einst Hoffman referenzierte, wenn dieser seinen Protagonist Nathanael die schreckliche Gestalt aus seiner Kindheit erneut erblicken lässt,

¹⁴² vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 29f.

obwohl dies nicht möglich sein kann, so sehen die Wilsons nun auch ihren unmöglichen Ebenbildern in die Augen. Gerade im Falle Adelaides ist dies besonders wirkungsvoll, denn auch bei ihr bedeutet dies eine Konfrontation mit dem Trigger ihres Kindheitstraumas.

Die Wilsons schaffen es jedenfalls die Nacht zu überleben und ihre gedoppelten Gegenspieler zu besiegen. Danach wird enthüllt, dass bei der Begegnung zwischen der jungen Adelaide und der jungen Red, Adelaide von ihrem Ebenbild in die Unterwelt gezerzt wurde und diese an ihrer Stelle das Leben an der Oberfläche antreten konnte. Dies erklärt auch, warum gerade die vermeintliche Red, also die eigentliche Adelaide, die Flucht aus dem Untergrund anzettelte. Ob die an der Oberfläche aufgewachsene Adelaide ihre Vergangenheit verdrängte oder Unwissenheit vorspielt bleibt offen. Letztendlich ist sie auch diejenige, die überlebt und mit ihrer Familie flüchten kann. Ein letzter Blickaustausch zwischen ihr und ihrem Sohn ist ebenfalls wage, als er sie eindringlich anstarrt und dann seine Maske ins Gesicht zieht, also seine Ähnlichkeit zu Pluto referenziert. Der Film endet mit einem Ebenbild einer Aufnahme aus dem Werbeclip am Anfang des Films, „Hands Across America“, wird nun umgesetzt von den Bewohnern des Untergrunds, wenn sie in einer totalen Aufnahme zu sehen sind wie sie sich in einer endlos wirkenden Kette an den Händen halten.

5.2.4 Distanz und Blickwinkel

In *Us* wird um Gegensatz zu seinem Vorgänger-Film weniger Distanz aufgebaut im gestalterischen Sinne, sondern mehr durch eine inhaltliche Vermittlung. Chris ist in *Get Out* der Störfaktor seines Umfelds, dem er distanziert gegenübersteht, denn er ist der Eindringling der den Zyklus der Unterdrückung aufbrechen kann, was auch bildästhetisch betont wird. In *Us* wird die Distanz durch die Befremdlichkeit des Zusammentreffens der Hauptfiguren und ihren Zwillingen kreiert. Hier ergibt sich die Frage nach einer inhaltlichen und ästhetischen Positionierung, welche relevant ist für die Steuerung der filmischen Eindrücke. Während im folgenden Kapitel die Positionierung der Hauptfiguren im Zentrum steht, lohnt es sich hier aber die Positionierung der Zuschauer*innen zu analysieren. *Get Out* funktioniert unter der klaren Grundhaltung, dass die Armitages als Antagonisten zu verstehen sind. Selbst wenn das Element von Rassismus nicht im Film eingebunden wäre, würden diese als die klaren Gegenspieler erkannt werden. In *Us*, so möchte ich argumentieren, sind eindrücke der Sympathie nur durch den gelenkten Blickwinkel der Zuschauer*innen gegeben. Das Publikum lernt die Wilson-Familie und deren reguläre Welt als die Norm kennen, die von den verdoppelten Versionen der Hauptfiguren aufgebrochen wird, welche das als Unheimliche in der Erzählung agieren. Zwischen ihnen und der Welt an der Oberfläche, die den Zuschauer*innen bekannte Welt,

besteht im Film das höchste Level an Entfernung, physisch so wie in ihrer geistigen Wahrnehmung. Die Geschichte könnte aber genauso gut umgekehrt dargestellt werden, würde der Film die Welt der versteckten Tunnel als Ausgangsposition nutzen. Die Allegorie, sowie daraus erzielbare Affekte, würden aufrechterhalten bleiben. Aus dieser Sicht ist das agieren der Hauptfiguren vielleicht sogar zu hinterfragen, zumindest bestätigt es das im Film dargestellte Privileg, unter welchem die Mitglieder der Familie Wilson davon ausgehen, sie seien die „richtige Version“ ihrer Selbst und hätten das Recht auf ein Fortbestehen inne. Letztlich ist es die finale Szene, in welcher das Publikum die Wahrheit über Adelaide erfährt, die genau auf diese Frage Bezug nimmt. Es wird hier zum Schluss wird noch einmal die Willkürlichkeit der vorherrschenden Hierarchie auf der Welt betont, denn die vermeintlich „wahre“ Adelaide stammt eigentlich aus den unterirdischen Tunneln. Versteht das Publikum die Distanz die zu den Wesen aus dem Untergrund strategisch aufgebaut wurde, steht es nun offen sie und die weiteren Doppelgänger*innen als erfolgreiche Eindringlinge zu sehen, wie die Armitage-Familie in Chris Leben und Seele *Get Out* eindringt, oder als erfolgreiche Sprenger*innen eines Zyklus der Benachteiligung, als welcher Chris sich am Ende des Filmes entpuppt.

5.2.5 Fazit über *Us*

Eine Stärke Peeles ist es, durch sein allegorisches Erzählen nicht nur ohnehin offensichtliche Probleme einmal mehr zu unterstreichen, seine Arbeit geht auch auf die komplexen, versteckten, systematischen Auswirkungen dieser Probleme und die Wege in welchen sich diese äußern ein. Was in *Get Out* der Umgang mit persönlichem und historischem Trauma, sowie auch Beziehungsdynamiken in Bezug auf Rassismus ist, ist in *Us* die Komplexität der systematischen Benachteiligung gewisser Menschengruppen oder Gesellschaftsschichten in den USA, sowie die Tücken des amerikanischen Traums.¹⁴³ Wie bereits erwähnt, keine Geschichte über schwarze Personen kann einer Thematisierung von Rassismus entgehen. *Us* bekommt jedoch auch gerade wegen einer afroamerikanischen Familie im Zentrum der Erzählung tiefergreifende Nuancen. Die Familie, welche im amerikanischen Kontext selbst als marginalisiert verstanden werden kann, blickt auf die unterdrückten Versionen ihrer Selbst, ihr Blick ist also gleichzeitig auch der Blick der Unterdrückten.¹⁴⁴ In der narrativen und szenischen Aufmachung, lassen sich in *Us* klare Anspielungen auf klassische Horror-Tropen erkennen. Der Film stützt sich jedoch auch, noch mehr als sein Vorgänger, auf den Prozess der Interpretation des Geschehenen. Was diese Interpretation selbst beinhaltet ist jedoch wesentlich

¹⁴³ vgl. Booker/Daraiseh, „Lost in the funhouse“, S. 129.

¹⁴⁴ Neher, Erick, „Interpreting Horror. Jordan Peele’s *Us*“, *The Hudson Review* 72/1, 2019, S. 111-113, hier S. 113.

offener im Vergleich zu *Get Out*. Die Welt im Film ist weniger eine Repräsentation der echten Welt als eine allegorische Version dieser, so Booker und Daraiseh. So eröffnet sich im Hinblick auf jegliche Elemente im Film die Möglichkeit einer Interpretation.¹⁴⁵

Allgemein kann abschließend beobachtet werden, dass das allegorische Vorhaben in *Us* unschwer zu erkennen ist. Der Film versucht Doppeldeutigkeiten und Intertextualität nicht subtil einzubauen, sondern macht dies ganz bewusst offensichtlich. Auch in diesem Werk zeigt Peele auf, dass er es schafft Geschichten zu erzählen, die sich in ihrem Erzählt-werden bewusst sind und immer einen Bezug zur Lebensrealität der Zuschauer*innen haben. In Bezug auf den Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit ist jedoch auch festzustellen, dass sich *Us* zur Beantwortung der Forschungsfrage zwar sehr wohl eignet und auch relevant ist, neben den Möglichkeiten eines Weiterdenkens anhand von *Get Out* aber eher als ein begleitendes Beispiel dient.

¹⁴⁵ vgl. Booker/Daraiseh, „Lost in the funhouse“, S. 129.

6 Das „Peele-versum“

Peeles Filme zeichnen sich aus durch konkrete narrative Entscheidungen, welche dazu beitragen die Handlung so zu übermitteln, dass sich eine gewisse Handschrift erkennen lässt. Zum einen handelt es sich dabei um implizites und explizites Ansprechen von individuellem und kollektivem Trauma, was im vorherigen Kapitel bereits teilweise besprochen wurde, zum anderen sticht aber auch die Thematisierung von Therapie heraus. Ebenfalls sind die Positionierungen der Protagonist*innen, welche nie allein aber trotzdem immer Isoliert schienen, sowie das gekonnte Wechselspiel zwischen Humor und Horror als wiederkehrende Markenzeichen zu erkennen. Abschließend für meine Beobachtungen bietet die Überschneidung von Affekt und Ästhetik eine interessante Intersektion welche ich in Bezug auf Peele anhand von weiteren Filmbeispielen beobachten möchte. Diese filmischen Elemente möchte ich folgend anhand der beiden Filmbeispiele näher aufschlüsseln.

6.1 Trauma und Therapie in Peeles Filmen

Im Peele-versum geht es, wie bereits festgestellt, nicht nur die allegorische Herangehensweise des Regisseurs an Rassismus oder Trauma. Die Sachverhalte werden auch durch explizitere Darstellungen aufgezeigt. Folgend möchte daher ich jeweils die Darstellung von individuellem sowie kollektivem Trauma besprechen.

6.1.1 Das individuelle Trauma in *Get Out*

Was in *Get Out* als erstes heraussticht, ist dass das individuelle Trauma von Chris expliziter behandelt wird als das kollektive, rassistische Trauma auf welches ebenfalls angespielt wird. Der Zusammenstoß mit dem Reh am Anfang des Films deutet jedenfalls auf das Trauma des Protagonisten rund um den Tod seiner Mutter hin. Assoziiert mit der Rolle der Mutter eröffnet der Zusammenstoß die erste Instanz von Chris psychischer Achterbahnfahrt, welche im Laufe des Films folgt.¹⁴⁶ Missy benutzt Therapie um Chris auf einer persönlichen Ebene aufgrund seines Kindheitstraumas vulnerabel zu machen. Später, am Anfang der zweiten Hälfte des Films, spricht sich Chris über den Vorfall mit Rose aus. Dieses individuelle Trauma wird offen abgesprochen und ist in Anbetracht des Kontextes der Bewusstmachung über rassistische Strukturen in der Gesellschaft und im Film relevant, denn es trägt in der Narrative zur Sympathie gegenüber Chris bei und lässt ihn verwundbar wirken. Im Film wird explizit, durch die ständige

¹⁴⁶ vgl. Laine, „Traumatic Horror Beyond the Edge: *It Follows* and *Get Out*“, S. 297f.

Erinnerung an die Verwundbarkeit von Chris, nach einer Sensibilität ihm gegenüber gefordert. Ein Mitfühlen mit dem Schmerz einer schwarzen Person soll hier über eine Identifikation mit sensiblen Erinnerungen stattfinden.¹⁴⁷ Das rassistische Trauma im Film verläuft sich hingegen wie hinter einer trüben Glasscheibe in der Erzählung. Strukturen sind durchaus erkennbar, Details sind aber erst beim näheren Hinsehen zu beobachten. Jene Strukturen die auf das kollektive, rassistische Trauma anspielen sind es auch, die den Film erst mit Elementen des Unheimlichen versehen. Sie funktionieren durch Elemente der Verfremdung und Isolation und hier verstecken sich viele der allegorischen Momente. Der Aspekt des kollektiven Traumas schafft innerhalb des Films, sowie für die Zuschauer*innen, Kontext. Es ist die Voraussetzung für die Handlung, welche dann von persönlichem Trauma vorangetrieben wird.¹⁴⁸ In Bezug auf die physische Manifestierung des Traumas im Film, wird die Figur von Chris in einen vorrangig geistigen Komplex eingeordnet, in welchem er lernt über sein eigenes Befinden zu verfügen. Der Übergang auf das Körperliche findet immer erst in zweiter Linie statt, sowohl in Bezug auf seine eigenen Denkprozesse, sowie auch dem Versuch eines Entzugs der Verfügung seines Körpers im Film.

6.1.2 Trauma im *Sunken Place*

Während der Aspekt von rassistischem Trauma in *Get Out* in der ersten Hälfte des Films nur unterschwellig übermittelt wird, beziehungsweise sich nicht explizit darüber ausgesprochen wird, spielt die Behandlung von Trauma generell sehr wohl eine wichtige Rolle im Film. Als Chris in seiner ersten Nacht im Haus der Armitage-Familie beim Versuch heimlich zu rauchen erwischt wird, findet er sich in einer spontanen Therapiesitzung mit seiner Schwiegermutter in Spe wieder. Diese lenkt das Thema der Nikotin-Abhängigkeit von Chris schnell auf den Tod seiner Mutter, den er als Kind miterleben musste. Sie unterhalten sich nicht nur über die Nacht in der diese verunglückte, Missy spielt mit Chris die konkrete Situation noch einmal durch. Ein offensichtlicher Versuch der Wiederaufarbeitung des Traumas mündet in einer Art der Hypnose. Chris, der als Kind nach dem Unfall seiner Mutter, welcher sich in der Nähe seines Hauses zutrug, nichts unternahm und vor seinem Fernseher sitzen blieb, hat diesen Schock und die damit verbundenen Schuldgefühle nicht überwunden. Missy bringt ihn nun an diesen Ort zurück. Chris rutscht, nicht nur metaphorisch, in einen Schockzustand ab, in welchem er in seinem eigenen Kopf gefangen scheint.

¹⁴⁷ vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 29f.

¹⁴⁸ vgl. Whittaker, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, S. 29f.

Die Mise-en-Scène in der Sequenz dieses Absturzes ist simpel aber wertvoll. Das Therapiezimmer Missys ist wider der geistigen Stimmung warm dargestellt. Dunkles Holz und gelbliche Lampen kontrastieren die angespannte Stimmung zwischen den Charakteren, wobei auf den Schultern von Chris der Schein von kaltem, blauem Licht zu erkennen ist. Missy versetzt Chis, Peele die Zuschauer*innen, zuerst auf der auditiven Ebene zurück in die traumatische Szene aus der Kindheit des Protagonisten, wenn der Regen aus jener Nacht des Unfalls kurz zu hören ist. Dies ist eine erste Indikation der verschwimmenden Grenzen zwischen dem Jetzt und dem Trauma. Dies wird weiter betont durch die Cross-Cuts zwischen dem aktuellen Chris, wie dieser nervös an den Armlehnen seines Sessels kratzt, mit Szenen des jungen Chris, wie dieser dasselbe am Gestell seines Bettes macht.¹⁴⁹ Die kurzen Flashbacks zum jungen Chris auf dem Bett vor seinem Fernseher sind farblich kalt und stark bläulich dargestellt. Die offensichtliche „Waffe“ Missys, ihre Tasse Tee, wird nun auch im Close-up noch einmal gezeigt, bevor sie diese einsetzt. Wie bei einer Hypnose, befiehlt sie Chris zu sinken. Dieser versinkt durch sein Bett in einen völlig schwarzen Raum – Chris ist nun im *Sunken Place*. Seine einzige Verbindung zur Außenwelt ist ein rechteckiger Ausschnitt aus der schwarzen Sphäre, ähnlich wie ein Fernseher oder eine Leinwand, durch welche er sein Jetzt sehen kann. Im Raum wirkt Chris wie im Weltall, schwerelos schwebend in völliger Stille, seine Schreie sind nur in seinem Gesicht zu erkennen.¹⁵⁰ In der echten, physischen Welt ist Chris versteinert und Tränen fließen über sein schockiertes Gesicht.¹⁵¹ Er erlebt den schockierenden Zusammenbruch der Grenzen des Jetzt und der Vergangenheit, während von seinem Trauma verschlungen wird.

An dieser Stelle bietet es sich an, nochmal auf die im vorigen Teil der Arbeit bereits aufgeworfenen psychoanalytischen Aspekte der Auswirkungen von Trauma zu werfen. Was hier spielerisch dargestellt wird, erinnert an die Argumente Henry Krystals. Dieser beschreibt den „Automaten-Zustand“ traumatisierter Objekte, welcher durch den katanoiden Zustand ausgelöst wird. In diesem sind die Affekte der Subjekte abgestumpft und sie werden kognitiv eingeschränkt.¹⁵² Was Peele im Prozess der Traumaaufarbeitung von Chris zeigt, kann als eine für den Film ästhetisch aufbereitete Darstellung der Ansätze Krystals verstanden werden. Trotz der Überspitzung und inhaltlichen Komprimierung funktioniert diese gut als eine Funktionalisierung dessen, was Krystal bei den Auswirkungen von Trauma auf die Affekte des

¹⁴⁹ siehe Abb. 1-2.

¹⁵⁰ siehe Abb. 3.

¹⁵¹ siehe Abb. 4.

¹⁵² vgl. Bohleber, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, S. 102-104.

Menschen beobachtet. Sogar der psychogene Tod, so stellt sich im Laufe des Films noch heraus, kann in den Charakteren von Georgina, Walter und Andrew beobachtet werden. Diese agieren, völlig lethargisch und fern von jeder Emotionalität, in sich selbst eingeschlossen. In diesem Sinne dient der *Sunken Place* also als eine physische Veranschaulichung eines psychischen Zustands, dem Zustand des in-sich-Verlorenseins. Dies spielt auf die Individuen und deren Trauma an, welches sich manifestiert und dargestellt wird. Krystal beschreibt eine Spaltung in traumatisierten Personen, wonach sich das Bewusstsein in eine beobachtende und eine körperliche Instanz trennt. Das weitgehend abgestumpfte Verhalten der „hypnotisierten“ Personen, scheint genau diesen Effekt filmisch darzustellen. Ein temporäres ausbrechen aus diesem Zustand, eine erste Annäherung an ihr Trauma, scheint ausgelöst zu werden, durch diverse Begegnungen mit Chris, welcher innere Prozesse durch für ihn willkürliche Handlungen auslöst. Vor allem die erste alleinige Begegnung zwischen Chris und Georgina scheint hier eine ertragreiche Beobachtung zu sein. Die plötzlichen Tränen der Haushälterin fließen aus dem Affekt der Empfindung ihres eingeschlossenen Ichs, welches anscheinend durch die Anwesenheit von Chris kurz aufgeweckt wurde. Dies könnte durch das miterleben einer potentiellen Wiederholung des eigenen Traumas durch die Erfahrungen von Chris, von welchen sie Zeugin wird, erklärt werden. Unter Anbetracht der traditionellen Traumaforschung kann hier der Schluss gezogen werden, dass trotz des temporären Aufbruchs der Barriere, signalisiert durch die affektive Reaktion, für Georgina eine Annäherung an Trauma nicht stattfindet, da dem Aufbruch nicht auf einer emotionalen Ebene nachgegangen werden kann und sie sich wieder in sich zurückzieht.¹⁵³

Der *Sunken Place* und das Trauma von Chris bieten jedoch mehr als nur eine Lesart an, denn diese können ebenso als eine Anspielung auf kollektives, generationales Trauma interpretiert werden. Anstatt den leeren Raum als eine Darstellung des psychischen Überflusses von persönlichem Trauma zu sehen, kann er genauso gut das Gewicht des geschichtlichen Traumas darstellen. Die außerirdischen Zustände des Raumes stellen die verklemmende Situation von Menschen dar, welche generationalem und gegenwärtigem Trauma ausgesetzt sind. Es lastet das Gewicht seiner persönlichen Erfahrungen auf Chris, gleichzeitig befindet er sich für diese Menschen stellvertretend an einer Intersektion, von welcher er als Afroamerikaner auf eine Geschichte über die Verfügung von schwarzen Körpern im Laufe der Geschichte zurückblickt. Die Schicksale seiner Vorfahren kann er nur aus der Ferne beobachten, symbolisiert wird das durch den Verlust seiner Mutter und seiner damaligen und jetzigen Unfähigkeit etwas zu

¹⁵³ vgl. Erikson, „Notes on Trauma and Community“, S. 455-458.

unternehmen. Beim Versuch zu schreien kann er nur beobachtet werden, seine Stimme ist ohne Klang, denn sie kann von den Menschen in der Vergangenheit nicht mehr gehört werden. Er befindet sich in einem Dazwischen, in welchem er sich unfähig fühlt zu handeln und nur aus der Ferne zusehen kann, in einem Raum in dem er über seinen Körper nicht verfügen und seine Stimme nicht nutzen kann. An dieser Stelle bietet es sich an nochmal auf Morrisons Zitat zurückzukommen:

“On the basis of some information and a little bit of guess-work you journey to a site to see what remains were left behind and to reconstruct the world that these remains imply.”¹⁵⁴

Schon obigen Kapitel habe ich dieses Zitat verwendet um in weiterer Folge auf Lowensteins Konzept des allegorischen Moments hinzuführen.

Der *Sunken Place* als Konzept zeigt nun das mehrere der bereits in der Arbeit vorgeschlagenen Ansätze, wie jene Morrisons und Lowensteins, aber auch psychoanalytische Thesen Krystals hier praktisch umgesetzt wurden. Chris ist wie bereits beschreiben ein Stellvertreter, also er übermittelt oder noch besser, er „übersetzt“, folgt man den Ansätzen von Anne E. Kaplan über Denkanstöße zur Annäherung an Trauma.¹⁵⁵ Lowensteins Überschneidung von Raum, Zeit und Körperlichkeit wird innerdiegetisch von Chris buchstäblich und bildlich dargestellt. Findet eine Identifizierung bei den Zuschauer*innen statt, tut sich ein allegorischer Moment außerhalb der filmischen Welt auf.¹⁵⁶ Der *Sunken Place* ist eine visuelle Umsetzung des Zitats von Lewis-Giggetts welches ich meiner Arbeit vorangestellt habe, die Darstellung eines Zustands der völligen Entmächtigung des Selbst durch Trauma. Der abstrakte Ort ist ein tragendes Beispiel der Allegorie von Trauma an sich, sowie von rassistischem Trauma im Film.

6.1.3 PTSD und kollektives Trauma in *Us*

Körperliches Befinden ist in beiden Filmen von Jordan Peele ein wichtiger Aspekt. Durch die Darstellung des Entzugs der Kontrolle über den eignen Körper und Geist in *Get Out* werden aber eher die gedanklichen Prozesse von individuellem und kollektivem Trauma bildlich dargestellt. Zwar münden Langzeitbelastungen von Trauma, welche in *Get Out* vor allem durch die Kindheit von Chris behandelt werden, in Strukturen der posttraumatischen Belastung und dessen Auswirkungen, *Us* fokussiert sich jedoch weitaus expliziter auf die posttraumatische Belastung der Protagonistin. Durch Rückblicke wird gezeigt, wie Adelaide scheinbar viele Ereignisse aus ihrer Kindheit noch nicht gänzlich verarbeiten konnte. Szenen wie ein Flashback

¹⁵⁴ Morrison, „The Site of Memory“, S. 92.

¹⁵⁵ vgl. Kaplan, *Trauma Culture*, S. 24.

¹⁵⁶ vgl. Lowenstein, *Shocking Representation*, S. 2-10.

an jenen Abend, als sie am Boardwalk verloren ging oder eine Szene ihrer Eltern im Gespräch mit ihrer Therapeutin, sind relevant zur Erklärung von Adelaides Verhalten als Erwachsene. Die posttraumatische Belastungsstörung als eine eigene wichtige Untergruppe von Trauma ist vor allem in *Us* unbedingt als solche zu verstehen, würde aber als ein weiteren Forschungsschwerpunkt den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Daher ist es das kollektive Trauma in *Us*, was im Fokus meiner Beobachtung liegt.

Wie schon festgestellt, ist das Konzept der Doppelgänger*innen aus der Unterwelt eine klare Metapher für die Missstände, die durch die Klassengesellschaft und der Marginalisierung vulnerabler Gruppen oder Minoritäten entstehen. Der unheimliche Charakter der Doppelgänger*innen versinnbildlicht aus der Sicht der Hauptfiguren auf der Oberfläche Schuldgefühl. In Bezug auf die Wesen aus den Tunneln, kann beobachtet werden, dass diese mit ihrem Leid und ihren Problemen völlig auf sich allein gestellt sind. In den wenigen Szenen, in welchen die Zuschauer*innen Einblicke in jenes Leben bekommen, kann beobachtet werden, dass es weniger wie ein miteinander leben wirkt, als ein nebeneinander vor sich hinleben. Die Zwillinge aus den Tunneln, welche durch ihr Streben nach einem besseren Leben durchaus menschlich emotionale Komponenten zeigen, sind an das Leid ihrer Ebenbilder gebunden, haben aber keinen Zugang zu irgendeiner Art von Hilfestellung. Dies erfahren wir auch von Red in ihrem Monolog nachdem die Wilson-Familie zum ersten Mal mit ihr konfiniert ist. Nie lernen sie mit ihrem Erlebten richtig umzugehen, so können sie auch als eine Manifestation aller schlechten Auswirkungen von nicht verarbeitetem Trauma verstanden werden. Während in *Get Out* das gänzliche Resignieren von traumatisierten Subjekten dargestellt wird, was im vorigen Kapitel an Henry Krystals Begrifflichkeiten festgemacht werden konnte, handelt es sich hier nicht um die potentiell in die Passivität führenden Auswirkungen von Trauma, sondern um ein wegbrechen von diesem Verhalten. Dies führt zu jenen Auswirkungen, die sich aktiv äußern, wie Aggressionen, Depressionen oder Apathie.¹⁵⁷ Erneut zeigt sich auch in *Us*, dass durch die Veranschaulichung mit phantastischen Elementen auch reale Probleme und Sachlagen klar verständlich nähergebracht werden können.

6.1.4 Räume des Traumas

Sowohl in *Get Out* als auch in *Us* gibt es versteckte Orte, welche (metaphorisch und buchstäblich) im Untergrund funktionieren und Elemente von Trauma verbildlichen: Der Untergrund in *Us*, in welchem die Doppelgänger*innen ihr Leben verbringen mussten, sowie

¹⁵⁷ vgl. Erikson, „Notes on Trauma and Community“, S. 183f.

der Keller der Armitage-Familie und der *Sunken Place* in *Get Out*. Fundamental unterscheidet sich der letztere Ort natürlich durch den Fakt, dass dieser nicht physisch existiert, sondern sich psychisch im Kopf der hypnotisierten Personen auftut. Da es zahlreiche Opfer gibt die in sich selbst, also im *Sunken Place*, gefangen sind kann die Erfahrung dessen als eine geteilte Erfahrung verstanden werden, der Ort wird aber immer alleine erlebt. Das Trauma auf welches hier angespielt wird ist also individuell, denn auch wenn Spuren kollektiven Traumas dieses beeinflussen, geht es in *Get Out* vor allem um die Isolation und wie sich das Trauma auf die Einzelperson auswirkt. Der Keller hingegen ist ein physischer Raum, eine Art Übergangsort, in welchem die Opfer der Familie für die endgültige „Überschreibung“ ihres Selbst vorbereitet werden, also der Übergang ihrer Psyche in das Metaphysische. Durch ein direktes Vorgehen des Protagonisten gegen die unterdrückende Instanz und damit gegen Trigger von Trauma, kann das wiederholte Verhaltensmuster der Familie aufgebrochen werden. Chris schafft es letztendlich aus diesem zu flüchten und dadurch auch aus seinem eigenen Zyklus des Traumas auszubrechen.

Die Unterwelt in *Us* ist ein ebenfalls tatsächlich existierender Ort, welcher sich unter dem eigentlichen Schauplatz des Films erstreckt. Schon zu Anfang des Films wird von kilometerlangen, verlassenen U-Bahn-Tunneln berichtet und so lässt sich der Schluss ziehen, dass sich der Untergrund nicht nur lokal, sondern weitläufig erstreckt. Einen Zugang gibt es jedenfalls über eine Attraktion am Santa Cruz Boardwalk. Immer wieder wird die Zahlenkombination „11:11“ im Film referenziert und mit der Bibel in Zusammenhang gebracht, kurz bevor die junge Adelaide sich zum ersten Mal der Untergrundwelt nähert. Jener Vers lautet wie folgt:

„Darum – so spricht der Herr: jetzt bringe ich Unheil über sie, dem sie nicht entgehen können. Schreien sie dann zu mir, so werde ich sie nicht hören.“ (Jeremia 11, 11)

Dies kann als eine direkte Allegorie für nicht erhörte Stimmen marginalisierter Personen verstanden werden. In diesem Sinne gibt es eine Überschneidung des *Sunken Place* und den unterirdischen Tunneln. Schon in *Get Out* wird die Allegorie von nicht gehörten Schreien genutzt, wenn Chris im *Sunken Place* gezeigt wird wie er verzweifelt versucht zu schreien, aber nichts zu hören ist. In *Us* übersetzt sich diese Allegorie aber buchstäblicher, denn das Zitat beschreibt ganz klar den Zustand im Untergrund, wo die Menschen eingesperrt sind und Hilfeschreie nicht erhört werden. In Bezug auf die Klassenkritik die im Film vorgenommen wird, kann dies auf mehrere Arten als eine Allegorie angesehen werden. Die unterirdischen Tunnel und die darin gefangene Gemeinschaft widerspiegeln Zustände der Segregation, welche an vielen Orten vorherrscht. Aus diskriminimatorisch motivierten Gründen werden in

Schulsystemen, Immobilienmärkten, im Gesundheitssystem und weiteren essentiellen Lebensbereichen systematisch Personengruppen benachteiligt. Personen in privilegierten Positionen wird daher ein Gefühl eines automatischen Anspruchs auf Platz und Anerkennung in jenen Lebensbereichen gegeben, während weniger privilegierte oder marginalisierte Menschen abgeschoben werden und unterrepräsentiert sind, weswegen ihnen weniger oder kein Platz zugewiesen wird.¹⁵⁸ Ihre Stimmen werden unterdrückt, nicht gehört, von Personen welche sich selbst in dominanteren Positionen verstehen. Die unterirdischen Tunnel in *Us* stellen weniger die Auswirkungen der Isolation und dadurch entstehende innere Konflikte dar, so wie es im *Sunken Place* der Fall ist, sie sind auch kein Ort der Transformation wie es der Keller der Armitage-Familie ist, sondern es wird viel mehr das kollektive Erlebnis des Ausschlusses aus der Gesellschaft gezeigt. Jedoch schafft es auch hier die Protagonistin, Red, aus ihrem vorbestimmten Schicksal im Untergrund auszubrechen.

6.2 Positionierung der Hauptfiguren

Die Isolation von Protagonist*innen ist ein wichtiges Stilmittel im Horrorfilm, welches sowohl ästhetisch als auch inhaltlich umgesetzt werden kann. In *Get Out* passiert dies unter anderem durch den abgeschiedenen Spielort an dem sich die Protagonist*innen befinden, auch durch die geistige Isolation von Chris gegenüber seinem Umfeld. Dieser ist, obwohl er im Film nur in seltenen Momenten ganz allein ist, in seinem Dasein von völlig abgeschottet. In *Us* erleben die Hauptfiguren durch die Familiendynamik zwar mehr Zusammenhalt, diese erleben Isolation jedoch durch den Aspekt der Entfremdung. Auf beides möchte ich nun näher eingehen.

6.2.1 „Othering“ durch Isolation in *Get Out*

Bei einem Spaziergang durch den Garten am Tag nach seiner Ankunft und seinen ersten Hypnose-Erlebnissen, nimmt Chris seine Kamera mit und späht durch die Linse über ein Fenster in das Haus hinein. Er sieht dabei Georgina, welche einen Blick in den Spiegel zu werfen scheint, bis sie Chris entdeckt und dieser sich schnell wendet. Chris stellt hier den heimlichen Beobachter dar, eine Position in die das Publikum im Film wie bereits besprochen öfter gerückt wird. Es ist jedoch eine Position die auch innerhalb von Filmen von Charakteren selbst oft eingenommen wird, über das Blicken durch Kameras, Ferngläser oder Teleskopen innerhalb der Handlung.

¹⁵⁸ Kenneth M. Tyler/Danelle Stevens-Watkins/Jennifer L. Burris/ Sycarah D. Fisher/Candice N. Hargons, „Black Psychology and Whiteness. Toward a Conceptual Model of Black Trauma through the Prism of Whiteness“, *Journal of Black Psychology* 48/1, 2022, S. 5-42, hier 26ff.

Die Kamera ist als Symbol repräsentativ für das Voyeuristische am Kino. Ein berühmtes Beispiel hierfür wäre Alfred Hitchcocks *Rear Window*¹⁵⁹, in welchem der Hauptcharakter, ebenfalls Fotograf wie Chris, wegen seiner fehlenden körperlichen Mobilität seine Kamera verwendet um seine Umgebung zu erkunden, in diesem Fall die Fenster zu den Wohnungen gegenüber von seiner. Dies endet schnell in einer Besessenheit und schon bald meint er Zeuge eines Verbrechens im Haus gegenüber zu werden, er nutzt seine Kamera also als Tool und das sogar um einen Mord aufzuklären. Für das Publikum suggeriert dies, dass mit genug Geduld und einer sicheren Position als Beobachter*in, dunkle Geheimnisse aufgedeckt werden können.¹⁶⁰ Was aber in *Rear Window* eher von Neugier und einem Vorteil durch die Positionierung hinter der Kamera (im Vergleich zum bloßen menschlichen Blick) motiviert ist, erscheint in *Get Out* völlig anders motiviert. Chris' temporäre Position als Voyeur, in die er sich mit dem Blick durch seine Kamera versetzt kann, erscheint weniger von willkürlicher Neugier angetrieben, sondern ist eine Reaktion aufgrund von Vorsicht angesichts der bisherigen Erlebnisse im Haus, sowie generellen gesellschaftlichen Hintergründen. Chris ist in diesem Haus und Kontext die betrachtete und nicht die betrachtende Instanz, seine Kamera ist ein Tool um ihm zu helfen Blicke zu erwidern und selbst zum Betrachter zu werden. In der eben beschriebenen Szene wirkt es jedoch auch so, als wäre die Vorsicht von Chris ebenfalls von Neugier untermalen und mit einem Schamgefühl verbunden. Der von ihm geworfene Blick trifft hier vermeintlich nicht jene, dessen Blicken er sich Aussetzen muss, sondern eine Person, welche diesen ebenfalls ausgeliefert ist. Um so mehr kommt es zur Geltung, dass zwischen Chris und den beiden Angestellten der Armitage-Familie eine starke Dissonanz zu herrschen scheint. Ein innerer Tumult könnte als Grund für die sichtliche innere Unruhe des Protagonisten sein, welche bei Interaktionen mit den beiden Angestellten des Hauses sichtbar wird. Zu bemerken ist diese Unruhe unter anderem konkret, als sich Chris zum ersten Mal mit dem Gärtner Walter unterhält. Der aufgesetzt wirkende Tonfall und die Gestiken Walters werden musikalisch und von Chris' Reaktionen so untermalt, dass auch das Publikum ein Gefühl des Unbehagens bekommt. Chris fällt der Augenkontakt sichtlich schwer und er wirkt, als wolle er die Unterhaltung so schnell wie möglich beenden. Die ausschließlich unangenehmen oder fragwürdigen Begegnungen von Chris mit Georgina und Walter bürgen eine Art der Ironie, oder ein Paradox, in sich. Er ist im Haus als Gast der Familie aus seiner Sicht zwar unter deren Lupe, aber im Gegensatz zu Georgina und Walter in eine Position auf der dominierenden Seite

¹⁵⁹ *Rear Window*, R.: Alfred Hitchcock, US 1954.

¹⁶⁰ vgl. Scott Jordan Harris, „Rosebud Sleds and Horses' Heads. 50 of Film's Most Evocative Objects“, *Film Matters* 5/2, 2014, S. 94-97, hier S. 30.

gezwungen, auch wenn er sich nicht mit dieser identifizieren will. Chris will sich nicht so eine Position gegenüber Personen drängen lassen, denen er auf Augenhöhe begegnen will, aufgrund von möglicher gemeinsamer Identifikation. Unbehagen kommt bei Chris auf, wenn er die Position des Blickenden einnimmt, nur um ihn auf andere in vulnerablen Positionen zu wenden. Dieser Sachverhalt stellt in der Handlung ein eher unterschwelliges Element dar, diese Allegorie ist sozusagen nur zwischen den Zeilen zu erkennen. Es zeigt sich aber ganz klar, dass die grundsätzlichen Dynamiken zwischen den Charakteren im Film klar von sozialen und geschichtlichen Normen geprägt sind, sowohl in ihrer Konstellation, als auch ihrem charakteristischen Verhalten.

Das Paradox der Positionierung von Chris, der innerlichen Tumult des Protagonisten und der Griff zur Kamera als Schutzschild, sind alles samt Elemente dessen, was der Regisseur in Interviews als seine persönlichen Motivatoren nennt. Wie bereits besprochen will dieser den innerlichen Konflikt darstellen, dem jeder Mensch in der Position einer Minorität oder marginalisierten Gruppe inmitten der dominanten Masse ausgesetzt ist. Er will sich aus seiner Position als Drehbuchschreiber oder Regisseur nicht vom Inhalt entfernen. Unter Anbetracht der Erkenntnisse aus *Rear Window*, kommt der Effekt der Kamera von Chris zu tragen. Der Protagonist in Hitchcocks Thriller fühlt sich wider seiner körperlichen Kondition kaum eingeschränkt, wenn es um die Macht seines Blickes geht, in diesem zeigt er sich selbstbewusst und gewillt. Chris' Blick durch die Kamera funktioniert für ihn als eine Art Schutzschild, hinter welchem er sich aber trotzdem nicht sicher fühlt und sich sogar entwaffnen lässt. Dies ist zu beobachten in den Szenen rund um das große Familienfest. Dieses gestaltet sich für Chris ähnlich wie das Kennenlernen der Familie Armitage, wo er dem Blick der Gäste ausgesetzt ist, nicht nur als der Neue, sondern als der Fremde. Es kann beobachtet werden, wie Chris in dieser Situation versucht hinter der Linse seiner Kamera Schutz zu finden um diese Situation zu umgehen. Als aber zahlreiche Augen den Blick der Kamera aber entgegenen, wird Chris dadurch kurzzeitig entwaffnet und er legt die Kamera sofort ab.

Chris ist in der Handlung also weitgehend auf sich selbst gestellt, doch seine Verbindung nach außen, seine Lifeline, ist sein bester Freund Rod. Interaktionen mit diesem dienen im Film nicht nur als „Comic Relief“, worauf ich in einem folgenden Kapitel noch eingehen werde, sondern er symbolisiert die Vorsicht, die ausgelösten Alarmglocken, die auch unter den Zuschauer*innen ausgelöst werden. Rod agiert als die treibende Kraft gegen die Isolation von Chris. Er will als einziger das Spektakel in welchem sich Chris wiederfindet, wenn auch unerfolgreich, an außenstehende Instanzen wie der Polizei weiterleiten. Ein relevantes Detail stellt der Fakt dar, dass die beiden Freunde bis vor der letzten Szene des Films nie physisch im

gleichen Raum zu sehen sind. Für einen Großteil Films ist Rod nur telefonisch mit Chris verbunden, er kann also nur aus der Distanz in seiner Rolle agieren, wodurch die örtliche Isolation von Chris noch einmal betont wird. Am Ende zeigt dies vielleicht auch die Situation einer Isolation aufgrund von Trauma auf, welches trotz eines unterstützenden Umfeldes auf Personen einwirkt, wodurch Hilfe von außen nur bedingt möglich ist. Erst als Chris den Zyklus seines Traumas am Ende des Films aufbricht, kann er sich seinem Freund physisch nähern.

6.2.2 „Othering“ durch Entfremdung in *Us*

In *Us* macht die Isolation von Adelaide Eindruck, sie ist von den Erfahrungen ihrer Kindheit auch noch als Erwachsene klar geprägt. Die physische Entfremdung geschieht in diesem Film nicht durch das Entfernen der Charaktere aus ihrem vertrauten Umfeld, sondern durch die Entfremdung dieses Umfelds. Im ersten Filmbeispiel, in welchem der Protagonist sein unmittelbares Umfeld als Gefahrenzone wahrnimmt, besteht die Herausforderung darin dieser konkreten Gefahrenzone zu entkommen. Das Publikum versteht – schafft er das, ist er sicher, denn „Get Out“, lautet die Anweisung. Das bedeutet ein Entkommen wie es zum Beispiel auch in *The Shining* dargestellt wird, wo die Protagonistin in einer vergleichbaren Position agiert, durch den Versuch aus einem konkreten, lokal eingegrenzten Terrain zu entkommen. In *Us* sind die Hauptcharaktere zwar im Kollektiv der Familie, stehen aber vor der Herausforderung einer Bedrohung welche sich großflächig um sie herum in einem ihnen bekannten Umfeld ausbreitet. In einem Szenario eher vergleichbar mit *Night of the Living Dead*, also einer Zombie-Invasion, bei welcher unklar ist, wie und ob die Protagonist*innen Schutz finden können, geht die Wilson-Familie auf Konfrontation. Interessant ist hier der karge Bezug zur Außenwelt. Im Film lernen wir lediglich zwei Familien kennen, sowie deren verdoppelte Versionen aus den Tunneln. Die Figuren befinden sich am Anfang des Films zwar an belebten Plätzen wie einem Strand, auf welchem auch andere Personen im Hintergrund zu sehen sind, sobald jedoch die Doppelgänger*innen aus dem Untergrund erscheinen und dem Publikum beigebracht wird, was hinter diesen Wesen steckt, scheinen jegliche Anzeichen auf eine normale Zivilisation verloren zu sein. Der Film behandelt fortan nur mehr die zwei bereits bekannten Familien, sowie deren Ebenbilder aus dem Untergrund. In einer einzigen Szene sind die Wilsons jedoch dabei zu beobachten, wie sie den Fernseher aufdrehen um sich eine Berichterstattung anzusehen, welche die derzeitige Situation bespricht. Das Gespräch zwischen einem Reporter und einer Zeugin, welche sich über rot bekleidete, mit Scheren bewaffnete Menschen unterhalten, ist nur zu hören, aber nicht zu sehen. Lediglich Videoaufnahmen der Doppelgänger*innen, welche als solche jedoch nicht spezifiziert werden, implizieren dass die Angriffe großflächig und nicht nur unmittelbar um die Hauptfiguren stattfinden. Weiteren Bezug zu außenstehenden Personen gibt

es aber nichtmehr. Es scheint am Ende des Films auch so, als wären die Hauptfiguren die alleinigen Überlebenden.

Trotz alledem ist die unheimliche Situation der Konfrontation mit den Ebenbildern aus den Tunneln als das tragende Element für die Befangenheit der Hauptfiguren zu verstehen und nicht deren schwindendes soziales Umfeld. Da die Wilson-Familie für einen Großteil im Film im gemeinsamen Zusammenhalt agiert, erscheint die physische Isolation nicht vordringlich befremdlich, für Spannung sorgt das Herantreten der Zwillinge aus dem Untergrund und die damit einhergehende Frage nach der eigenen Identität. Die unheimlichen Ebenbilder der Hauptfiguren nehmen nach und nach die Welt, wie sie den Hauptfiguren bekannt ist, ein und dadurch werden sie von dieser entfernt. Die Wilsons selbst sind also nicht die Instanz die für Reibung sorgt, sondern sie sind jene Instanz, die sich mit der plötzlich entstehenden Abweichung von ihrem Weltbild auseinandersetzen muss. Während der Anreiz in *Get Out* also in der physischen Flucht aus der Isolation dient, versteht sich die physische Isolation der Wilsons in *Us* ab einem gewissen Punkt als gegeben und das Überleben der Hauptfiguren beziehungsweise deren fremden Ebenbildern wird zum tragenden Element der Spannung. Die Existenz dieser ist, wie in der Arbeit bereits festgestellt, eine per Definition unheimliche Situation.

6.3 Humor und Horror, ein fließender Übergang

Als abschließendes wichtiges Element der filmischen Welt Peeles möchte ich noch die verschwimmenden Linien von Humor und Horror näher in Betracht ziehen. Ganz allgemein kann Humor als Form der Kommunikation gesehen werden, sowie die Fähigkeit durch den Nutzen dieser Kommunikationsform positive Reaktionen zu evozieren, welche an verschiedenen Faktoren bemessen werden können. Das Gefühl des Schreckens, welchen durch einen Horrorfilm entstehen kann und das Gefühl des Vergnügens durch Humor, so Carroll, liegen nicht weit auseinander. Die beiden Affekte können als verschiedene Reaktionen zu ein und demselben Reiz entstehen. Carroll stellt jedoch eine Dichotomie fest, wonach Horror unterdrückt und Depression evoziert und Humor aufmunternd wirkt und so das Publikum erleichtert.¹⁶¹ Dieser Behauptung würde ich im Kontext meiner Forschung nicht zustimmen, denn gegenteilig soll belegt werden, dass eben auch der Horrorfilm eine Art der Erleichterung für betrachtende Subjekte mit sich bringen kann, wenn diese durch eine Annäherung an eine

¹⁶¹ vgl. Carroll, Noël, „Horror and Humor“, *The Journal of aesthetics and art criticism* 57/2, 1999, S. 145-159, hier S. 145ff.

Traumatisierung einen seelischen Verarbeitungsprozess starten oder fortführen können. Carroll betont in seinem Text außerdem, dass er sich nicht mit Horror des echten Lebens befasse, sondern mit dem, was kommerziell und konventionell als Horror verstanden wird.¹⁶² Das Horrorgenre so einzugrenzen verwehrt vielleicht die Wirkungskraft von genau dem, was Carroll hier als fehlend beweisen will. Außerdem kann mit Argumenten des Verhältnisses von Fakt und Fiktion, welches für meine Arbeit ebenfalls leitend ist, gekontert werden. Je mehr ein Film affektives Erfahren und Identifikation erzielen kann, desto stärker wird auf Reize reagiert und desto wirkungsvoller sind sowohl Momente des Schreckens, sowie auch Momente des Humors. Am Ende ist es wohl auch das Wechselspiel dieser Reize, dass die ganzheitliche filmische Erfahrung prägt.

Trotz etwaiger Differenzen zu meinem Forschungsansatz, bietet Carroll eine gute Basis für aufbauenden Gedanken zum Spiel zwischen Humor und Horror. Über Humor sagt er, ein essenzieller Aspekt sei die Gegenüberstellung von vermeintlich nicht zusammenpassenden Ereignissen oder Elementen.¹⁶³ Diese Gegenüberstellung, das Wechselspiel, ist es eben, was die Seherfahrung intensivieren kann. Dies ist ein wichtiger Punkt und auch Stephen Kovács, ebenfalls Horrorausautor, sagt in Bezug auf Surrealismus im Film: „The juxtaposition of the banal and the sublime, pleasure and terror, dreams and life became the very syntax of the films [...]“.¹⁶⁴ Auch wenn Peeles Werke sich heute in einem anderen künstlerischen Komplex bewegen, ist diese Feststellung nach wie vor treffend – es ist die Gegenüberstellung des Banalen, des Lustigen, Simplen und des Unheimlichen, Erschreckenden essenziell. Wie durch einen Schlag sollen Gefühlsregungen in Zuschauer*innen erweckt werden, durch welche eine herkömmliche Seherfahrung übertroffen wird.¹⁶⁵ Dies ist also ein Ansatz, welcher auf den Affekt des Menschen abzielt. Dieser Anspruch wird nicht nur durch Erschrecken, Gänsehaut oder Herzrasen erzielt, wie bisher im Zusammenhang mit dem Horrorgenre besprochen, sondern eben auch durch Lachen und erleichternde Gefühle. Mit diesem Kontext funktionieren auch Carrolls vermeintlich festgefahrene Argumente gegenüber dem Horrorfilm besser. Es kann jedenfalls festgestellt werden, dass Filme welche diese beiden Arten der Reaktionen kombinieren, ein besonders stark affektives Erleben des Films beim Publikum erzielen, dies macht Humor im Horror als Kombination also zu einem besonders starken Element.

¹⁶² vgl. Carroll, „Humor and Horror“, S. 147.

¹⁶³ vgl. Carroll, „Humor and Horror“, S. 153.

¹⁶⁴ Carl Royer/Diana Royer, *The Spectacle of Isolation in Horror Films. Dark Parades*, Florence: Routledge 2005, S. 2.

¹⁶⁵ vgl. Royer/Royer, *The Spectacle of Isolation in Horror Films*, S. 2.

Sam Raimi, Regisseur der *Evil Dead*-Reihe, erklärt seine anfängliche Skepsis gegenüber dem Horrorgenre vor allem durch die wichtige Frage der Spannung, welche gehalten werden muss. Er vergleicht diesen Prozess mit dem Schreiben eines Musikstücks, welches sich aus verschiedenen Elementen zusammensetzt und an den richtigen Stellen entschleunigt, beschleunigt oder überrascht. Jene Überraschungen können aber auch nicht immer wieder strickt der gleichen Formel folgen.¹⁶⁶ Das Strategische „komponieren“ des Films ist es auch, was *Get Out* und *Us* an potentiell therapeutischer Wirkungskraft, durch affektives Erfahren bei der Filmsichtung, noch funktionstüchtiger macht. Die Filme sind von ihrer allegorischen Erzählweise geprägt, von Elementen des Unheimlichen, genauso wie von Momenten der Komik oder des Humors. Mit dem Hintergrund des Regisseurs aus dem Comedy-Bereich ergibt sich so eine interessante Dynamik, in welcher die Handlung, der allegorische Moment aber auch Komik aufeinandertreffen. Dies schafft einerseits Momente der Erleichterung, verstärkt aber auch gleichzeitig den Kontrast zu den teilweise schwerwiegenden Ereignissen der Handlung. Es bringt einen Funken Leichtigkeit und ein facettenreiches Spektrum an Emotionen und Affekten.

Am Ende geht es um ein gekonntes Wechselspiel, welches durch verschiedene Komponenten implementiert werden kann. Sowohl in *Get Out* als auch in *Us* sind diese Momente der Erleichterung durch gewisse Charaktere und deren Dynamik herbeigeführt. Im ersteren Beispiel ist es der beste Freund des Protagonisten, Rod, welcher nicht nur als eine Brücke zur Außenwelt dient, sondern eben auch für humoristische Abwechslung sorgt. Interessant ist es, dass er oftmals auch seine Warnungen in einem sarkastischen oder belustigten Ton ausspricht. Immerhin ist er derjenige, der den Ablauf von Chris' Besuch bei seinen Schwiegereltern schon im Vorhinein erahnt. Er spricht all das aus, was Chris als schlechtes Bauchgefühl verdrängen will, er deckt sogar scherzhaft die Hypnose von Missy auf und verhilft Chris später aktiv zur Flucht. Es werden so dynamisch die Sorgen und Vermutungen des Protagonisten, aber auch des Publikums thematisiert. Die sarkastischen aber gleichzeitig erstgemeinten Warnungen von Rod in *Get Out* zeigen wie die Grenze zwischen Vergnügen und Horror verschwimmen kann, wobei hier vor allem der Ton, in welchem seine Aussagen übermittelt werden, relevant ist.

In *Us* ist es Adelaides Ehemann Gabe, der eine vergleichbare Haltung einnimmt, wobei hier vor allem die allgemeine Gruppendynamik der Familie im Verlauf des Films immer wieder für Situationskomik sorgt. Als die Familie zum Beispiel ihre eigenen vermeintlichen Zwillinge, sowie jene ihrer befreundeten Familie um zu überleben ermorden muss, streiten sie im

¹⁶⁶ vgl. Royer/Royer, *The Spectacle of Isolation in Horror Films*, S. 39f.

Anschluss darüber wer am Steuer des Autos sitzen darf und begründen dies mit der Anzahl an Personen, welche sie getötet haben. Dies mag auf der einen Seite absurd oder makaber erscheinen, auf der anderen Seite zeigt es einen humorvollen Wettstreit unter einer Familie und unterstreicht deren produktive Dynamik. Dies zeigt auch, dass Humor im Kontext des Horrorgenres in einer spezifischen Funktion agiert. Die Art der Komik, bringt sie erhellende Momente, ist von der eben angesprochenen Juxtaposition geprägt und definiert sich durch diese eigentlich erst. Jene Szene in *Us* zum Beispiel zeigt, wie eine makaber wirkende Unterhaltung als humoristisch aufgenommen wird, denn im konkreten Kontext des Films kann ein Streit darüber, wer die meisten ihrer Gegenspieler getötet hat, auch als humorvoll aufgenommen werden. Dies zeigt, dass Humor stark von Referenz und Bezug geprägt ist, von der Position aus der die Geschichte betrachtet wird.

Die Gegenüberstellung von der schon Carroll sprach, ist also die Essenz des Humors im Horror. Ich würde aber behaupten, dass Humor und Horror nicht einfach zusammenspielen, sondern dass der Horrorfilm seinen eigenen, kontextbezogenen Humor entwickeln kann, welcher die Seherfahrung prägt. Statt einer ständigen Reizüberflutung, von welcher Horrorfilme beschuldigt werden können, wird abgesehen in dem die Arten der Affekte, welche hervorgerufen werden sollen, getaktet werden. Sarah Jane Mee orientiert sich an Deleuze, wenn sie die inneren Vorgänge des Affektiven an der Seherfahrung am Herzschlag misst. Der Puls der Zuseher*innen überträgt sich auf die Bilder und der Puls der Bilder auf die Zuseher*innen. Im Körper mag der Puls als automatische Funktion agieren, im Film ist der Puls die sequenzielle Gestaltung der Bilder, des Rhythmus, der Metrik hinter dem Timing und natürlich dem Einklang dieser Aspekte mit der Musik. Der Affekt, so Mee, ist der Moment in dem der körperliche Puls aus seinem Rhythmus fällt, die Bildwelt legt also das Affektive, den körperlichen Puls, in das Sichtbare.¹⁶⁷ Das meint auch Raimi, wenn er von seinen Filmen als Komposition spricht, um ein dynamisches Filmerlebnis zu schaffen. Ein Ansatz, welchen auch Jordan Peele in seinen Filmen, wie sich nach dieser kurzen Beobachtung gezeigt hat, effektiv umsetzt. Das Wechselspiel zwischen Momenten des Horrors und Momenten der Komik ist für diesen Prozess der filmischen Rhythmik essenziell.

¹⁶⁷ vgl. Sharon Jane Mee, *The Pulse in Cinema. The Aesthetics of Horror*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022.S. 6.

6.4 Affekte und deren Ästhetik

Am Ende meiner Arbeit tut sich nach der komplexen Abfolge meiner Forschungsschwerpunkte und einer Zusammenfassung, die finale Frage nach einer Ästhetik des Affekts auf. Dies ist eine Überschneidung die sich laufend durch die Beobachtungen in dieser Arbeit herausgegliedert hat und ich nun abschließend dezidiert behandeln möchte. Es sind eine letzte Reihe an Begriffen einzuführen, um diese finale Frage besprechen zu können. Vergleichende und weiterführende Filmspiele, bei welchen sich eine Überschneidung von Allegorie und Affekt findet, zeigen wie neu gefundene oder alt bewährte Ästhetiken produktiv gemacht werden.

Im Verlauf der Arbeit wurden Affekte, sowie deren Nutzen in Horrorfilmen besprochen. Auch ästhetische Entscheidungen der genannten Filmbeispiele wurden behandelt. In diesem letzten Abschnitt möchte ich versuchen diese beiden Elemente zusammenzuführen. Was ist die Ästhetik eines Affekts? Diese zwei Elemente scheinen auf den ersten Blick nicht inhärent miteinander verbunden. Während die Ästhetik im Film sich auf alle visuellen Entscheidungen beziehen kann, also das, was die Zuschauer*innen sehen, sind Affekte die körperlichen Reaktionen des Publikums, welche durch weitere Elemente wie Montage und Ton, oder auf einer anderen Ebene durch Identifikation und Inhalt hervorgerufen werden können. Diese Dinge können, müssen aber nicht mit der direkten ästhetischen Gestaltung eines Films zusammenhängen. Im Horrorgenre kann diese Verbindung gut herausgearbeitet werden, denn durch das häufige Abzielen auf Affekte und gerne genutzte bildliche Gestaltungsweisen können gewisse Muster erkannt werden.

Eine Überleitung schafft das Thema der Stimmung, wie schon bereits im Zusammenhang mit dem Konzept des Unheimlichen angesprochen. Die Stimmung hat einen immensen Einfluss auf die Seherfahrung. Über die Emotion hinaus kann die Stimmung die affektive Reaktion des Publikums beeinflussen, weil Grundhaltungen dadurch etabliert werden können. Der Nutzen des Affekts in Horrorfilmen ist an sich nichts Neues, der Fokus auf unterliegende Themen hat aber eine Verschiebung des affektiven Erzählens herbeigeführt, vom abzielen auf den unmittelbaren Affekt, dem rein körperlichen Erleben, zum Beispiel durch sogenannte Jump-Scares und dem evozieren von Angst, auf Affekt in seiner bleibenden Langzeitwirkung durch emotionales Investment, was im besten Fall über Identifikation mit den Inhalten oder Protagonisten einhergeht.¹⁶⁸ Diese Wirkung wird strategisch kreiert, was viele in der Arbeit bereits angesprochene Elemente bestätigen. Gut zu beobachten ist dies an der Art der Etablierung und Darstellung bedrohender Instanzen im Film oder Darstellungen der Isolation.

¹⁶⁸ vgl. Church, „Apprehensive Horror“, S. 23f.

Diese Zustände haben inhaltlich immensen Einfluss auf die Stimmung des Films. Die Atmosphäre dieser Zustände entscheidet jedoch wie die ästhetischen Entscheidungen gelenkt werden sollen.¹⁶⁹ Die Bedrohung kann durch Zombies, Geister oder dämonische Wesen dargestellt werden, aber genauso durch eine stereotypische Familie oder eine vertraute Person, zahlreiche Filmbeispiele zeigen auch, dass die Bedrohung im Film als solche gänzlich offengelassen werden kann. Ereignisbasierte Filme wie *The Blair Witch Project*, oder die davon inspirierte *Paranormal Activity*-Reihe, werden zum Beispiel von dem geleitet was nicht zu sehen ist. Hier entsteht Spannung gerade weil nur in einem eingeschränkten Ausmaß, in diesem Fall durch die ausschließliche Perspektive der von den Hauptfiguren selbst getragenen oder installierten Kameras, wahrgenommen werden kann. Auch solche Auslassungen schüren Affekt, denn der Blick der Zuschauer*innen wird eingeeengt. Eine narrative Strategie der Auslassung wie diese funktioniert vor allem im Horror besonders gut.¹⁷⁰

Wenn sich nun das allegorische Erzählen mit dem Atmosphärischen koppelt, bei der Darstellung der Bedrohenden Instanz in Horrorfilmen, tun sich zwei Ebenen auf. Zum einen durch die direkte visuelle Übermittlung, oder Auslassung, durch welche die Bedrohung symbolisiert wird, auf einer weiteren Ebene ist aber relevant, was diese Darstellungen im Kontext zeitgenössischer und geschichtlicher Zustände weiterführend vermitteln. Erst aus einer Kombination dieser, kann die Allegorie funktionieren. Die Frage dreht sich also weniger um eine konkrete Ästhetik an sich, sondern darum, wie etablierte Ästhetiken auf einer neuen Ebene produktiv gemacht werden. Was in *Rosemary's Baby* noch das Kind Satans darstellt, wird in der zeitgenössischen Antwort *Hereditary*¹⁷¹ durch abstraktere Elemente verbildlicht. Während in *Rosemary's Baby* das Böse noch näher an ein konkretes menschliches Wesen gebunden, werden die gesellschaftskritischen Elemente in *Hereditary* wesentlich versteckter dargestellt und müssen aus einem Komplex an paranormalen Ereignissen herausgelesen werden.¹⁷² Beide Filme sprechen aber ähnliche gesellschaftspolitische Themen an, nämlich die Emotionalität, entstanden durch gesellschaftlichen Druck bezogen auf die von Frauen erwartete Mutterschaft. Beide Filme bedienen sich an einer Darstellung übernatürlicher Vorkommnisse, doch in Bezug auf jene Elemente, welche allegorisch zu verstehen sind, gibt es unterschiedliche Umsetzungen.

Es kristallisiert sich also die Verbindung vom Affekt zum Bild heraus, dies kann nun auch auf die Filme Peeles Bezogen werden kann. In *Get Out* zum Beispiel sind die Close-ups besonders

¹⁶⁹ Darren Hudson Hick, „Horror and Its Affects“, *The Journal of aesthetics and art criticism* 80/2, 2022, S.140-150, hier S. 142.

¹⁷⁰ vgl. Church, „Apprehensive Horror“, S. 22.

¹⁷¹ *Hereditary*, R.: Ari Aster, US 2018.

¹⁷² vgl. Church, „Apprehensive Horror“, S. 22.

aussagekräftig. In der Szene nach dem Zusammenstoß mit dem Reh, steigt Chris aus dem Auto und geht ein Stück in den Wald hinein, um nach dem Tier zu sehen. Dieses liegt offenbar sterbend am Waldrand, Chris beobachtet es eindringlich und sieht dem Tier tief in die Augen. Das Gesicht von Chris, sowie ein gequältes Auge des Rehs werden in Großaufnahme abwechseln ineinander geschnitten um einen tiefen Blickaustausch zu übermitteln. Hier kann auf den Ansatz von Deleuze im Sinne von Balasz in Bezug auf die Großaufnahme verwiesen werden, welche für das visuelle Bildnis von Affekten eine Sonderstellung hat. So auch die Szene in welcher sich Chris und Georgina zum ersten Mal zu zweit unterhalten, sie zeigt eine Nahaufnahme von Georginas Gesicht. Aus dieser Einstellung ist eine immense Menge an Emotion herauszulesen, darüber hinaus ist diese Aufnahme aber so wirkungsvoll, weil eben durch die zuvor etablierte Stimmung Verständnis über die Relevanz der offensichtlichen Verwirrung Georginas geschaffen wird, welcher dieser Szene ihren Eindruck verleiht.¹⁷³ Auch die szenische Aufmachung der Etablierung des *Sunken Place*, welche ich zuvor schon als zentrales Element aufgeschlüsselt habe, sticht in vielerlei Hinsicht heraus. Die Großaufnahme von Daniel Kaluuyas Gesicht aus der Szene in welcher Chris zum ersten Mal versinkt, hat sich als eines der bekanntesten Stills des Films etabliert. Auch in diesem kommt der eben angesprochene Effekt zu tragen.

In *Us* stehen die *Tethered People* einer besonderen Position dar. Nicht nur inhaltlich oder im psychischen Sinn stehen sie den Charakteren gegenüber, auch die ästhetischen Entscheidungen sind nicht zu verachten. Der Fakt, dass die Figuren aus dem Untergrund nicht nur als solche individuell auftauchen, sondern als Ebenbilder der Menschen an der Oberfläche, ist entscheidend. Das Unheimliche, wie ich es bereits besprochen habe, kommt hier zu tragen wegen der Unmöglichkeit der Situation. Verbunden mit potentieller Empathie mit den Hauptcharakteren sowie auch deren Zwillingen, kann dies zu einer intensiven und vor allem immersiven Seherfahrung beitragen. Der Film zeigt das Konzept der Doppelgänger*innen zwar nur in Bezug auf eine eingeschränkte Anzahl an Personen, verallgemeinert das Phänomen aber für ein weitläufiges Verständnis unter Zuschauer*innen, vielleicht sogar noch weitläufiger als im Vorgängerkino. *Us* schafft es in Bezug auf das affektive und immersive Erleben des Films eine Brücke zum Publikum aufzubauen, welche diesem ganz allgemein standhält, denn jeder Mensch kennt sein Spiegelbild, sowie auch das Schuldgefühl. Am Ende erscheint es für eine Zusammenführung mit einer potentiellen Ästhetik des Affekts sinnvoll, auf weitere

¹⁷³ vgl. Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 93-96.

Filmbeispiele zu blicken, welche ebenfalls unter Konditionen funktionieren wie die tragenden Filmbeispiele, welche in der Arbeit besprochen wurden.

Ein Blick auf Darren Aronofskys *mother!*¹⁷⁴ belegt, warum die Ästhetik in dieser Arbeit trotz allem immer im Zusammenhang mit Inhalt behandelt wird. Zum einen ist der Film in einem verlassenen Haus situiert, das Haus selbst trägt als Entität zur Geschichte bei, wie es auch in *Get Out* zu beobachten ist. Beide Häuser befinden sich in nicht genau definierten Gegenden und in beiden Filmen wird die Machtausübung der Antagonisten durch den Schutz ihrer Häuser bekräftigt. Das Haus in *mother!* wird in seiner Funktion jedoch organischer dargestellt als in *Get Out*. Der Film stellt nicht nur die Dynamik der Ehe eines Paares dar, in der Erzählung benannt als „Mother“ und „Him“, sondern einen Zyklus in welchem die personifizierte Darstellung des Komplexes von Menschheit und Umwelt gesehen werden kann. Dies stellt sich letztendlich als ein Zyklus heraus, welcher immer wiederholt wird.¹⁷⁵ In Bezug auf den Zyklus, welcher in *Get Out* dargestellt wird, kann inhaltlich erkannt werden, dass durch das Ausbrechen des Protagonisten aus diesem auch eine Chance auf Besserung dargestellt wird, wenn auch keine Garantie auf Heilung, während *mother!* die Wiederholung des Beginns am Ende des Films eher als eine Warnung funktioniert.

Ein weiteres Muster kann erkannt werden in der Darstellung der Mutterschaft, welche ebenfalls im Zusammenhang mit *Hereditary* angesprochen wurde. In *Hereditary* ist die Protagonistin mit Schuldgefühlen konfrontiert sich zur Mutterschaft gezwungen gefühlt zu haben, in *mother!* wird Verzweiflung wegen dem Wunsch nach Mutterschaft, welcher jedoch schon zwanghaft besteht, dargestellt. In beiden Filmen verlieren die Protagonistinnen ihr Kind in turbulenten Momenten des Chaos, welche im Film auf bildlicher und auditiver Ebene explizit dargestellt werden und Affekte schüren. In *mother!* passiert dies durch den groben Umgang einer wütenden Menge mit dem Kind der Protagonistin, in *Hereditary* durch einen im Stress verursachten Unfall. Weiter schafft auch in *Hereditary* das Haus, in welchen die Hauptfiguren leben, den sprichwörtlichen Handlungsraum und spielt somit eine wichtige Rolle in der Erzählung.

Die Häuser aller eben genannten Filmbeispiele haben gemeinsam, dass sie an sich keine störenden Attribute an sich haben und unter anderen Umständen einladend wirken könnten. Die Umstände innerhalb der Häuser macht sie aber zu unheimlichen Orten. Hier kann abschließend

¹⁷⁴ *mother!*, R.: Darren Aronofsky, US 2017.

¹⁷⁵ Alexandra Hauke, „A Woman by Nature? Darren Aronofsky’s *mother!* as American Ecofeminist Gothic“, *Humanities* 9/2, 2020, S. 45/1-16, hier S. 13.

noch einmal an Freuds Theorie angeschlossen werden, denn die filmische, Verzerrung des Heims ist es, was die gerade beschriebenen Filmbeispiele unter anderem prägt und Affekt schürt. Hier tut sich ein relevanter Widerspruch auf, denn visuell ist die Aufmachung keiner dieser Häuser an sich unheimlich, wie es der Anblick von plötzlich erscheinenden Zwillingen aus dem Untergrund oder von seelisch leeren Personen ist. Stimmung ist, so kann hier festgehalten werden, trotz ästhetischen Entscheidungen, inhaltlich kreiert.

In *Us* sind die Wesen der Tunnel aus dem Untergrund tragend für die Spannung, den Handlungsverlauf aber auch für die affektive Filmerfahrung. Die Wesen entsprechen durch erhöhte Emotionalität zwar nicht dem typischen Schema von Zombies, wie zum Beispiel in *Night of the Living Dead* zu sehen ist, deren Erscheinung kann jedoch durchaus als eine Art der Zombie-Invasion beschreiben werden. Die Referenzen in *Us* spielen, unter anderem, klar auf eine Kritik der Klassengesellschaft an. Ebenfalls ist dies im koreanischen Film *Train to Busan*¹⁷⁶ zu beobachten. Im Film wird Klassenkritik übermittelt, dargestellt im Stil einer Zombie-Invasion, vor der diverse Protagonist*innen versuchen zu fliehen. Der Horrorfilm nutzt etablierte und global verständliche Genrekonventionen um seine Erzählung im koranischen Kontext allegorisch zu übermitteln.¹⁷⁷ Dieser Erfolg führt vielleicht zu einer Antwort nach der Frage einer Ästhetik des Affekts. Wenn Affekt evoziert werden will, auf körperlicher und geistiger Ebene, dann gibt es gewisse ästhetische Hüllen in welche eine konkrete, nur für eine eingeschränkte Menge an Personen verständliche Nachtlicht gesteckt werden kann, damit das Gewicht dieser auf allgemeiner Ebene verstanden und dadurch auch erlebt werden kann.

Zusammenfassend lässt sich erkennen, dass eine Ästhetik des Affekts sich mehr auf den geistigen Aspekt des affektiven Kinoerlebnisses anlehnt als den körperlichen. Es sind weniger konkrete Bilder die tiefgehend erschrecken, als ein Zusammenspiel aus Stimmung, Atmosphäre, bildlicher und auditiver Gestaltung, aber vor allem auch Kontext der Erzählungen. Abschließend lässt sich feststellen, Affekt ist ein individuelles Erlebnis, welches durch Filme kollektiv erlebt werden kann, obwohl das Hervorbringen dieses Erlebnisses trotzdem individuell bleibt, gerade durch den kontextbezogenen Charakter. Es sind beliebte Stilmittel zu erkennen, welche dieses komplexe Zusammenspiel vereinen um die Allegorien mit einer Ästhetik und dem allgemeinen Affekt zusammenzuführen, diese sind aber immer inhaltlich beeinflusst. Beobachtet am Pool an Filmen welche ich in dieser Arbeit als Referenz verwendet habe, äußert sich dies durch das Zentrieren rund um das Heim, welches verfremdet wird, wie

¹⁷⁶ *Train to Busan*, R.: Sang-ho Yeon, KOR 2016.

¹⁷⁷ Ryan Gardener, „Storming off the tracks. Zombies, high speed rail and South Korean identity in *Train to Busan*“, *Asian Cinema* 32/1, 2021, S. 37-53, hier S. 37f.

in *Us*, *Funny Games*, *mother!*, *Train to Busan*, *Hereditary* oder *Rosemary's Baby* oder das gegensätzliche Verlassen des Heims in eine fremde Umgebung wie in *Get Out*, *His House* oder *The Shining*, drei Filme in welchen ein weiteres Muster, die Entfremdung der Protagonist*innen von sich selbst oder ihrem Umfeld durch abstrakte Darstellungen, beinhalten. In *Rosemary's Baby*, *Get Out*, *The Shining* oder *mother!* ist außerdem die Erfahrung des Vertrauensbruchs und einer physischen Manifestation dessen durch phantastische Elemente ein effektives Mittel, welches zur Befangenheit der Charaktere beiträgt. Es in all diesen Beispielen jedoch auch konkretere Stilmittel herauszuerkennen, wie zum Beispiel das Nutzen von Jump-Scares als rhythmische Unterbrechungen um Filme zu ent- oder beschleunigen, sowie das Nutzen von Großaufnahmen, vor allem wenn Emotionen im Zentrum stehen.

Am Ende ist die Festmachung des Affekts an einer Ästhetik nach wie vor nicht klar, immerhin befinden sich die beiden Konzepte der Wahrnehmung auch auf verschiedenen Enden eines Spektrums des Seherlebnisses. Es tut sich hier ein ähnliches Problem auf, dass auch schon bei der Definition des Unheimlichen Anklang fand. Das affektive Erfahren des Films wird durch viele Komponenten herbeigeführt, die nicht direkt mit Ästhetik zu tun haben, sie können aber vom Visuellen unterstützt werden. Die ästhetischen Mittel können nicht völlig unabhängig von ihrem narrativen Kontext behandelt werden, damit die Funktionstüchtigkeit des Affekts ganzheitlich beobachtet werden kann. Vielleicht ist die Zusammenführung daher eher als eine offene und auf die individuellen Referenzen bezogene Frage, im Gegensatz zu einer Problemstellung mit einer definitiven Lösung, an welcher sich wie auch der Allegorie immer kontextbezogen angenähert werden muss.

7 Zusammenführung

Nun wurde ein Pool geschaffen an Begriffen, Beobachtungen und komplexen Intersektionen innerhalb meines Forschungsansatzes. Viele angesprochene Aspekte konnten nur umrahmt oder angeschnitten werden, jedoch ist meine Forschungsarbeit der Versuch eines Querschnitts durch diverse Themenkomplexe, um zu einer konkreten Frage hinzuführen, die nun mal einer ausschweifenden Kontextualisierung Bedarf, um sie auch ganzheitlich beantworten zu können. Letztendlich führen all diese Themenkomplexe zu einem Ergebnis. Die zu Anfangs formulierte Frage nach der Navigation von rassistischem Trauma im Film durch Darstellungen des „allegorischen Horrors“ wurde wie geplant im ersten Schritt durch theoretische Beobachtungen zu Trauma und Erinnerungskultur und im zweiten Schritt durch eine Analyse der Werke Jordan Peeles erläutert. Die Ergebnisse der Forschung haben sich zum Teil schon während der Analyse herauskristallisiert, folgend möchte ich vor einem Conclusio aber nochmal die wichtigsten Erkenntnisse zusammenfassen.

Die Traumaforschung ist stark geprägt von einem psychoanalytischen Ansatz, wobei Sigmund Freuds Ansätze als Grundbausteine vieler weiterführender Theorien dienen. Er forscht vor allem in Bezug auf Kindheitstrauma und er definiert Trauma immer gebunden an Triebe und Sexualität, wobei die Forschung an den Kriegsneurosen von Soldaten im ersten Weltkrieg die erste Abweichung bietet. Im weiteren geschichtlichen Verlauf wird die Traumaforschung durch die Aufarbeitung des Holocaust erweitert. Es bieten sich theoretische Ansätze und Begriffe, die im Zusammenhang mit der Verfolgung im 2. Weltkrieg entstehen, auch für die Aufarbeitung der Sklaverei in den USA an. Dies bedeutet natürlich nicht die Gleichstellung oder Neutralisierung der Verfolgungen der damaligen Zeit, im Gegenteil sollte die Chance genutzt werden, durch die aufgeworfenen Argumente, neues Vokabular und höherer Sensibilität, andere Themenkomplexe mit Aufarbeitungsbedarf ebenfalls in einen produktiven, kollektiven Diskurs zu bringen.¹⁷⁸ Einen alternativen oder erweiternden Ansatz zur traditionellen Psychoanalyse bietet in dieser Zeit auch Henry Krystal, welcher die Entstehung des Traumas offener Definiert. Der katanoide Zustand und der psychogene Tod sind in Bezug auf meinen Forschungsgegenstand besonders wichtig. An diesem Punkt lässt sich außerdem schon die Wichtigkeit von Affekten herauslesen. Sowohl für Freud, sowie auch für Krystal stehen Affekte im Zentrum bei traumatisierten Subjekten, wobei von Krystal deren Abstumpfung betont wird, während in der Psychoanalyse der Nutzen affektiver Erfahrungen als Form der Therapie

¹⁷⁸ vgl. Ebron, „Slavery and Transnational Memory“, S. 154f.

besprochen wird. Im Komplex der Traumatherapie wird vor allem das wiederholte, kontrollierte Rekonstruieren, das Repräsentieren des Traumas, als essenzielle Methode gesehen. Was Freud als „Umarbeitungsprozess“ bezeichnet, wird von Kaplan als eine „Übersetzung“ von Trauma benannt und das Medium Film bietet sich als solche Übersetzung gut an.

Abraham und Rand bezeichnen generationsübergreifendes Trauma als den „Phantom Effect“, was vor allem für den historischen Aspekt, welcher in meine Arbeit einfließt, relevant wird. Die Geschichte der afroamerikanischen Bevölkerung, die Essenz der Allegorie Peeles, stützt sich auf historisches Bewusstsein und damit auch auf generationsübergreifendes Trauma. Ein Umgehen mit Trauma, welches sich über Generationen und in der Gesellschaft erstreckt, behandle ich unter dem Übergriff des kollektiven Traumas. Aleida Assmann schlägt mit ihren *Prämissen der Erinnerungskultur* Ansätze zum Umgang mit kollektivem Trauma in der Kultur und Kunst vor. Ihr Ansatz ist dynamisch anzuwenden, wobei ein zentrales Anliegen in der Selbstbestimmung der Betroffenen und der Priorität ihrer Stimmen liegt. In diesem Sinne bieten Toni Morrison und bell hooks Grundlegende Einblicke in ein ganzheitliches Verständnis gegenüber der Aufarbeitung rassistischen Traumas in der Kunst. Morrisons Unterscheidung von Fakt und Fiktion ist ein für diese Arbeit essenzieller Ansatz, welche eine Brücke schafft zu dem, was „Black Horror“ und Werke wie jene Peeles praktisch umsetzen. Sich auf die Darstellung von Wahrheiten zu konzentrieren, anstatt einer Darstellung von Fakten, begründet die Notwendigkeit meiner Arbeit und Forschungsfrage, denn der fiktiven Schaffung kann ein Kern des echten Lebens zugrunde liegen, welcher für ein vollständiges Nachvollziehen jener Schaffung nicht außer Acht gelassen werden kann. Wahrheit in diesem Sinn muss nicht an Faktizität im Sinne einer traditionellen Geschichtsschreibung gebunden sein. Toni Morrisons Ruf nach der Darstellung innerer Prozesse, zeigt wie Fiktion die Wahrheit zeigen kann. Der Film kann den Komplex von Geschichte mit dem Komplex von kollektivem und persönlichem Trauma auf einer kreativen Darstellungsebene vereinen.

Eine Überschneidung der Fiktion mit der Wahrheit sowie dem zeitlichen und körperlichen Befinden, benennt Adam Lowenstein als „allegorisches Moment“, was für mich einen Schlüsselbegriff darstellt. Der Nutzen von Affekten wird auch von ihm an dieser Stelle betont, wobei eine Schock-Erfahrung zielführend sein kann um Konversationen zu eröffnen, wenn Themen in der Gesellschaft als nicht-ansprechbar gelten. Affekte tauchen in meinem Fall oft Hand in Hand auf, mit der geistigen Identifikation mit dem Gezeigten und dem dadurch erhöhten Maß des Mitfühlens. Wie in der Erinnerungskultur die Spannung der Konversationen zu einer produktiven Aufarbeitung führen sollen, so will Lowenstein die Spannung im allegorischen Moment nutzen. Abzielung auf Affekte, Behandlung von Trauma und

tabuisierten Themen werden im Genre des Horrorfilms vereint, daher kann dieses am Ende dieser Kette an Zusammenhängen als ein effektives Mittel zur Annäherung an Trauma angeboten werden und begründet erneut die Forschungsfrage dieser Arbeit.

Es erscheint durch die bisherigen Beobachtungen so, dass Trauma vielleicht nicht nur als psychische Kondition oder als Konzept bezeichnet werden kann, sondern als Komplex, welcher interdisziplinär funktioniert, agiert und so auch untersucht werden sollte. Es besteht eine eindeutige Wechselwirkung zwischen Trauma der Individuen, der Gesellschaft, der Politik und im Besonderen auch der Kunst. Die Erinnerungskultur kann als eine Brücke gesehen werden, über die sich dann von einer allgemeinen Ebene des Erinnerns auf spezifisches Trauma angenähert werden kann, wodurch wiederum gesammelt die Erinnerungskultur geprägt wird. Die subjektive Herangehensweise Morrisons beantwortet vielleicht die Frage nach dem was gezeigt werden darf und was nicht. Eine ehrliche Darstellung einer subjektiven Wahrheit, hier zeigt sich auch wieder die Verbindung zu Assmann, welche nicht zensiert ist, welche den Zusammenhang zur Realität aber auch klar darbringt, ist filmisch umgesetzt genau das, was Lowenstein als den schockierenden Moment der Allegorie beschreibt – eine Kollision Wahrheit mit Fakten. Das Zusammenkommen von Menschen und medialen Darstellungsformen, welches eine fortgeschrittene Wirkungskraft erzieht, wie im Falle der in dieser Arbeit besprochenen Beispiele, beschreibt Deleuze als maschinell, Voss als Anthropomedialität.

Durch die spezifischen Gegebenheiten des Horrorgenres gibt es viel Raum um eine Überschneidung des Realen und des Fiktiven, also Momente der Allegorie, darzubringen. Dies ist an sich kein neues Phänomen und ich habe versucht durch diverse Beispiele zu zeigen, wie weitreichend dieser Trend funktioniert. Als die tragenden Elemente des Horrorfilms habe ich zum einen das Spielen mit den Affekten der Zuschauer*innen herausgearbeitet, sowie das Konzept des Unheimlichen. Die Filmanalyse hat sich in Form eines Close Readings von *Get Out* und *Us* gestaltet. Es kann durch die Analyse und die vergleichenden Filmbeispiele festgestellt werden, dass sich Peele weder mit seinen inhaltlichen, noch mit seinen ästhetischen Entscheidungen aus den etablierten Konventionen des Horrorfilms ausnehmen will. Es ist, wie so oft festgestellt, die Allegorie hinter dem Gezeigten und Gesagten, der Kontext, welcher den Filmen ihre Ausdruckskraft und Relevanz verleiht.

Zusammenfassend kann in Bezug auf die Forschungsfrage nach der Analyse festgestellt werden, dass *Get Out* als das tragende Beispiel gesehen werden kann. In diesem Film wird auf individuelles Trauma sowie historisches Trauma eingegangen, wobei Strukturen von Rassismus in den USA gekonnt auf aktuelle und geschichtliche Elemente geprüft werden. In

Bezug auf die Darstellung des Anderen im Film schafft Peele es in *Get Out* sehr geschickt eine Umkehrung darzustellen, wobei sich der Protagonist selbst als der Andere wahrnimmt aber aus der Sicht seiner Gegenspieler im Film, welche seine weltliche Wahrnehmung prägen, eine Bedrohung darstellt. Das Chris tatsächlich die bedrohte Instanz ist funktioniert als eine absichtliche Dissonanz im Film, die ein Spannungsfeld erzeugt. Der Nutzen solcher Spannungen wurde unter anderem von Lowenstein oder Deleuze in Bezug auf das affektive Erleben von Filmen betont. Durch einen Blick auf Konventionen von Erzählstrukturen im Horrorgenre, lassen sich unter anderem Parallelen ziehen zu *Night of the Living Dead* und *The Shining*. *Us* fungiert mehr in einem Gefüge der posttraumatischen Belastungsstörung und Allegorien des zerbrechenden amerikanischen Traumes. Der Film ist eine allegorisch aufgeladene Antwort auf Hanekes *Funny Games*. Rassismus an sich wird hier nur in unterliegenden Strukturen behandelt, kann aber durch den Produktionskontext, aber auch der Gesellschaftskritik im Film selbst nicht ignoriert werden. In Bezug auf Darstellungen der Ebenbilder aus dem Untergrund im Film kann eine Umsetzung des Konzepts des Unheimlichen beobachtet werden. *Get Out* befasst sich eher mit der individuellen Erfahrung von Trauma, *Us* mit der kollektiven Erfahrung.

Bei der finalen Frage nach einer Ästhetik der Affekte zeigt sich das, nicht nur im Falle Peeles, nur grobe oder verschwommene Definitionen möglich sind. Wie schon im Zusammenhang mit dem Unheimlichen und der Erzeugung von Spannung und Identifikation festgestellt wurde, handelt es sich hier um filmische Elemente, welche nie definitiv zu verallgemeinern sind, sondern immer über ihren Kontext definiert werden.

Letztlich stellt sich unweigerlich die Frage eines Vergleichs der beiden zentralen Filmbeispiele. Beide Filme prägt das Potential den Forschungskomplex der Navigation von rassistischem Trauma im Film zu bereichern. Es zeigt sich jedoch durch die Beobachtungen, dass *Us* zwar reichhaltig ist an Interpretationen innerhalb der eigenen Handlung, *Get Out* aber im Kontext meiner konkreten Forschung mehr Potential für weiterführende Gedanken aufzeigt. Gerade die phantastischen Darstellungen wie die des *Sunken Place* oder der geistigen Überschreibung, welche sich als essenziell herausgestaltet haben, bieten in Bezug auf rassistisches Trauma Nährboden, welchen ich im Umfang dieser Arbeit nur zum Teil Nutzen konnte. Das einleitende Zitat dieser Arbeit bildet nun im Verweis auch den Abschluss, denn Peele setzt filmisch genau das, was in diesem besprochen wird.

8 Aussicht und Conclusio

Vor den abschließenden Gedanken meiner Arbeit möchte ich noch vorausblickende Gedanken festhalten. Dazu orientiere ich mich an dem bisher noch nicht behandelten dritten und neuesten Werk Peeles, *Nope*, denn somit wird ein Bezug zum theoretischen Forschungsschwerpunkt, aber auch zu den zentralen Filmbeispielen aufrechterhalten.

8.1 *Nope* und die Sprache Peeles: eine Aussicht

Durch *Nope*, so Jordan Peele, sollten die Möglichkeiten ausgeschöpft werden, welche ihm als Filmemacher vor einigen Jahren noch verwehrt gewesen wären. Jene Möglichkeiten, die sich auch für weitere Beteiligte hinter und vor der Kamera nun ergeben haben, trugen dazu bei, dass ein Film wie *Nope* zustande kommen konnte.¹⁷⁹ In *Nope* sind Strukturen wiederzuerkennen, die schon in den vorherigen Filmen Peeles etabliert wurden: Zu Beginn des Films wird eine für den Protagonisten traumatische Erfahrung dargestellt, danach ein abrupter Sprung in die Handlung sowie Bilder, welche im Vorspann zu sehen sind, welche tragende Elemente des Films darstellen aber sich als solche erst später herauskristallisieren.

Durch die Besetzung der Hauptcharaktere mit Daniel Kaluuya und Keke Palmer zentriert sich der Film wieder um schwarze Hauptcharaktere – dem wird Relevanz verliehen über den familiären Bezug in der Prämisse. Die Darstellung von Familien-Dynamik scheint sich als ein wichtiges Merkmal Peeles herauszukristallisieren. In *Nope* passiert dies durch das Haywood-Geschwisterpaar, welche die Hauptfiguren des Films sind. Ihr Vorfahre war jener Mann, der in der ersten Filmaufnahme aller Zeiten zu sehen ist. Die Aneinanderreihung an Bildern bestehen aus Aufnahmen von einem schwarzen Mann der auf einem Pferd reitet, welche erstmals gezielt zu einem Bewegtbild zusammengeführt wurden. Der kurze Clip und der Name des Fotografen schreiben sich in die Geschichte ein, nicht aber der Name des Mannes welcher auf den Aufnahmen zu sehen ist. Im Film wird das auch von Emerald, der Protagonistin, hinterfragt. Sie identifiziert den Mann danach als einen direkten Vorfahren ihrer Familie. Hier eröffnet sich wieder ein Moment der Allegorie, denn die Geschichte um jene erste Filmaufnahme ist wahr. Auch das Ausbleiben einer Aufzeichnung über die Person auf der Aufnahme ist korrekt, in der Realität ist die Identität des Mannes nur eine Vermutung. Peele greift diesen Fakt auf und gibt dem Mann einen Namen, eine Geschichte und schafft es in seinem Film eine Art Vermächtnis der Aufnahme zu kreieren, durch welches der schwarze Körper eine Stimme oder zumindest

¹⁷⁹ vgl. Mary F. Corey, „Nope“, *Cineaste* 48/1, 2022, S. 42-44, hier 42-44.

Nachhall in seinem Wirken bekommen kann.¹⁸⁰ Unterliegende Strukturen von Rassismus spielen eine Rolle und wenn auch in diesem Film am wenigsten explizit darauf hingewiesen wird, ist ein Bezug zu diesem Thema als ein tragendes Merkmal der Filme Peeles zu erkennen. Die wichtigsten Nebenfiguren durch Steven Yeun und Brandon Perea, also einem koreanischen sowie einem lateinamerikanischen Schauspieler zu besetzen, unterstreicht diesen Punkt.¹⁸¹

Inhaltlich blendet der Film eine Reihe an Genres zusammen, wie Science-Fiction, Horror und Western. Außerdem stellt *Nope* eine Brücke von meinem Forschungskomplex zu jenem des Afrofuturismus her, durch die imaginative Herangehensweise an das Science-Fiction-Genre welches, durch phantastische und futuristische Darstellungen, an rassistische Relationen der Welt gebunden wird.¹⁸² Narrative Strukturen werden in diesem Filmbeispiel subversiv genutzt. Die Ranch der Haywood-Geschwister ist zwar völlig abgelegen, diese Isolation wirkt aber nicht als ein unheimlicher Faktor im Film, auch nicht der Fakt, dass viele essenzielle Szenen sich in Dunkelheit abspielen und damit sowohl die Personen im Film, als auch die Zuseher*innen, eine teilweise eingegrenzte Sicht haben. Die Dissonanz entsteht in *Nope* hauptsächlich durch Fragen nach der menschlichen Neugier am Spektakel und der Faszination daran dieses medial festzuhalten. Durch die Jagd nach der perfekten Aufnahme, auf welche die Charaktere sich begeben, wird der sensationalistische Aspekt des Kinos oder der Medien im Allgemeinen aufgegriffen. Dies sind erneut alles Elemente welche eine affektive Seherfahrung, gebunden an den allegorischen Moment, hervorrufen können. „Jean Jacket“, das Objekt beziehungsweise Wesen, welches plötzlich am Himmel erscheint, spielt im Film eine zentrale Rolle, denn durch dieses wird die angesprochene Obsession am medialen Festhalten dargestellt, während es als Entität an sich auf Bedeutung sehr offen interpretiert werden kann.

Für meine Forschung dient der Film weniger als ein zentrales Beispiel, sondern viel mehr als eine Überleitung zu den breitgefächerten Möglichkeiten die sich im Horror, sowie im allegorischen und affektiven Erzählen auftun und wie kultureller Kontext, egal ob explizit oder implizit ausgesprochen, eine zentrale Rolle spielt. *Nope* zeigt, wie sich im Peele-versum aus klassischen Konventionen und der Verwendung dieser des Regisseurs, eine eigene filmische Sprache entwickeln konnte, welche von einer starken Verankerung im aktuellen sowie geschichtlichen sozialkritischen Kontext geprägt ist. Er zeigt auch, dass diese Sprache nicht

¹⁸⁰ vgl. Brandon Shoaff, „How Accurate Is The History Of The Haywoods' Ancestor In Nope?“, *Looper*, 25.07.2022, <https://www.looper.com/939797/how-accurate-is-the-history-of-the-haywoods-ancestor-in-nope/>, 17.09.2023.

¹⁸¹ vgl. Keith Booker/Isra Daraisch, „Jordan Peele's *Nope*. Saying no to the society of the spectacle“, *Science Fiction Film and Television* 16/1-2, 2023, S. 165-182, hier S. 166.

¹⁸² vgl. Corey, „Nope“, S. 42-44.

statisch ist und sich verändern kann. Der Film dient unter anderem als ein gutes Beispiel für eine Transformation des filmischen Erzählens, wobei nicht das was gezeigt wird, ein definierter Stil und wie es sich verortet im Fokus steht. Es geht um Fusion eben dieser Inhalte, Stile und Lokalitäten, sowie dem spezifischen Kontext in dem diese Elemente genutzt werden. Es geht um die Bedeutungen, die zwischen den Zeilen der filmischen Sprache herauszulesen sind.

8.2 Ein finales Fazit

Letztendlich möchte ich zu meiner Forschungsfrage zurückkehren. Basierend auf meiner Beobachtung, zentrierend um Jordan Peeles Werke, habe ich eine mögliche Annäherung an einer narrativen und ästhetischen Transformation von rassistischem Trauma erforscht. Durch diese Beobachtungen und den daraus erlangten Schlussfolgerungen kann klar bestätigt werden, dass solch eine Transformation erfolgen kann. Die Filme eröffnen einen Resonanzraum, in welchem Platz ist für Austausch. Ein Raum in dem nicht zwingend eine einzige bestimmte weltliche Bedeutung der Dinge festgelegt wird, sondern wo das im Film Gezeigte den Blick auf die reale Welt erweitern soll. Dieser Raum wird durch die Allegorie und dem daraus resultierenden Bezug zur aktuellen Realität, zur Vergangenheit und gesellschaftlichen sowie systemischen Strukturen so gestaltet, dass für eine Annäherung an jene Themen eine möglichst ideale Atmosphäre geschaffen wird. Es ist das Ergebnis des allegorischen Moments welcher verweilt, zum Nachdenken animiert und Austausch in Gang setzen kann, unterstützt durch eine starke affektive Wirkung.

Am Ende stellt sich nochmal die Frage nach den möglichen Folgen des besprochenen Wirkungs-Komplexes von Trauma, der Allegorie und den Konventionen des Horrorfilms, sowie der medialen Abhandlung von Rassismus. Es ist weder die vollständige Heilung von Trauma, noch Katharsis für Betroffene, welche durch die eben besprochenen Filme herbeigeführt werden kann. Der Film, als Medium, speziell im sozialen und medialen Kontext, ermöglicht jedoch die Navigation rund um das Potential einer Katharsis, sowohl im persönlichen als auch im öffentlichen Verhältnis. Die Konvention des Horrorfilms ist die konkrete Sprache, die unter anderem für solch eine Navigation genutzt werden kann und in dieser Arbeit exemplarisch aufgeschlüsselt wurde. Der Ansatz des allegorischen Erzählens im Zusammenhang mit Rassismus ist im Sinne des postkolonialen Gedankens eine kreative Umsetzung emotionaler Wahrheiten. Wenn Lewis-Giggetts davon spricht von Trauma verschlungen zu werden, dann ist Peeles Darstellung des *Sunken Place* eine visuelle Antwort auf ihr Zitat.

Inhaltlich lässt sich konkludieren, dass es sich bei Vorhaben wie jenen Peeles um Projekte handelt, welche mit Konventionen und Erwartungen spielen, um neue Wege zu finden in der Gesellschaft auf Themen aufmerksam zu machen und diese zu besprechen. Dabei sticht eine Überblendung von Referenzen heraus und das inhaltliche Abwenden vorbestimmter Schicksale durch das subversive aufbrechen von Teufelskreisen, wie in den Filmen zu beobachten ist. Es ist das Stattgeben des alternativen Endes, welches nicht eindeutig in seiner Bedeutung ist, aber eindeutig in seiner Referenz und damit seiner Allegorie und ihrem Kontext – dies hat sich als die Quintessenz dieser Arbeit herauskristallisiert.

Schon zu Beginn der Arbeit tun sich die Tiefen des diffusen Charakters von Trauma auf, ähnlich sieht es bei einer Definition des Unheimlichen aus, sowie auch bei einem näheren Blick auf Stimmung und Identifikation. Aus diesen diffusen Zuständen haben sich im Laufe der Arbeit definitive Muster ergeben, durch konkrete Beispiele welche ich herangezogen habe. Dadurch zeigt sich, dass die verschwimmenden Grenzen dieser Themenkomplexe keineswegs Hindernisse für eine Forschung der Allegorie im Horror sind, sondern gegenteilig weitet dies die Möglichkeiten der Forschung aus. Anstatt eines statischen Anwendens einer möglichen Lesart des allegorischen Horrors, definiert sich dieser durch kontextbezogenes Untersuchen – dies soll den Produktionskontext, Handlungskontext, ebenso aber den Kontext der Zuseher*innen miteinbeziehen. Am Ende zeigt dieser Ansatz, angewendet auf eine Kombination all der besprochenen narrativen Mittel und ihren ästhetischen Begleitungen, dass es für neue Denkansätze zur Verarbeitung bestimmter Themen, in diesem Fall Trauma und Rassismus, keine völlig neuen Methoden bedarf. Es geht lediglich um den Mehrwert der daraus gewonnen wird, bekannte Systeme und Konventionen zu nutzen um neue Blickwinkel zu ermöglichen. Schließlich geht es um wahrhaftiges Erzählen, es geht um Annäherung, welche ermöglicht wird. Annäherung an persönliches oder individuelles Trauma, Annäherung an kollektives Trauma oder zumindest Annäherung an Verständnis. Die Filme Peeles sind ein Exempel am Ende dieser Verkettung an medialen und sozialen Komplexen, sie sind eine ästhetische und narrative Transformation dieser, in filmischer Form.

Quellenangaben

- Abraham, Nicolas/ Rand, Nicolas, „Notes on the Phantom. A Complement to Freud's Metapsychology“, *Critical Inquiry* 13/2, 1987, S. 287-292.
- Åkervall, Lisa, *Kinematographische Affekte. Die Transformation Der Kinoerfahrung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018.
- Aldana Reyes, Xavier, *Horror film and affect. Towards a corporeal model of viewership*, New York: Routledge 2016.
- Assmann, Aleida, *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München: C.H. Beck 2020.
- Bal, Meike, „Einleitung. Affekt als kulturelle Kraft“, *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 7-19
- Bell, Neal, *How to Write a Horror Movie*, London: Routledge 2020.
- Blake, Linnie, *The wounds of nations. Horror cinema, historical trauma and national identity*, Manchester: Manchester University Press 2008.
- Bohleber, Werner, *Was die Psychoanalyse heute leistet*, Stuttgart: Klett-Cotta 2012 (Orig.: *Destructiveness, Intersubjectivity, and Trauma. The Identity Crisis of Modern Psychoanalysis*, London: Karnac Books 2010).
- Booker, Keith/Daraiseh, Isra, „Jordan Peele's *Nope*. Saying no to the society of the spectacle“, *Science Fiction Film and Television* 16/1-2, 2023, S. 165-182.
- Booker, M. Keith/Daraiseh, Isra, „Lost in the funhouse. Allegorical horror and cognitive mapping in Jordan Peele's *Us*“, *Horror Studies* 12/1, 2021, S. 119-131.
- Breuer, Josef/Freud, Sigmund, *Studien über Hysterie*, Leipzig: Franz Deuticke 1895.
- Bryant-Davis, Thema, „Racist Incident–Based Trauma“, *The Counseling Psychologist* 33/4, 2005, S. 479-500.
- Carroll, Noël, „Horror and Humor“, *The Journal of aesthetics and art criticism* 57/2, 1999, S. 145-159.
- Caruth, Cathy (Hg.), „Trauma and Experience. Introduction“, *Trauma. Exploration in Memory*, Maryland: The Johns Hopkins University Press 1997, S. 3-13.
- Church, David, „Apprehension Engines. The New Independent „Prestige Horror“, *New Blood. Critical Approaches to Contemporary Horror*, hg. v. Eddie Falvey/Jonathan Wroot/ Joe Hickinbottom, Cardiff: University of Wales Press 2020, S. 15-35.
- Coleman, Robin R. Means, *Horror Noire. A History of Black American Horror from the 1890s to Present*, New York: Routledge² 2022.

Corey, Mary F., „Nope“, *Cineaste* 48/1, 2022, S. 42-44.

Deleuze, Gilles, *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989 (Orig.: *Cinema I. L'image-mouvement*, Paris: Les éditions de minuit 1983).

De Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, hg. v. Charles Bally/Albert Sechehaye, New York: Philosophical Library³ 1959.

Ebron, Paulla A., „Slavery and Transnational Memory. The Making of New Publics“, *Transnational Memory* 19/1, 2014, S.147-168.

Erikson, Kai, „Notes on Trauma and Community“, *American Imago* 48/4, 1991, S. 455-472.

Freud, Sigmund, „Aus der Geschichte einer infantilen Neurose“, *Gesammelte Werke XII*, hg. v. Anna Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakowe, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag⁵ 1947, S. 4-69.

Freud, Sigmund, „Das Unheimliche“, *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* 5/6, 1919, S. 297–324.

Freud, Sigmund, *Hemmung, Symptom und Angst*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1926.

Freud, Sigmund, „Jenseits des Lustprinzips“, *Gesammelte Werke XIII*, hg. v. Anna Freud/E. Bibring/W. Hoffer/E. Kris/O. Isakowe, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1940, S. 4-69.

Gardener, Ryan, „Storming off the tracks. Zombies, high speed rail and South Korean identity in *Train to Busan*“, *Asian Cinema* 32/1, 2021, S. 37-53.

Hall, Stuart, „Culture, the Media, and the ‚Ideological Effect‘“, *Essential Essays Volume 1. Foundations of Cultural Studies*, hg. v. David Morley, Durham: Duke University Press 2019, S. 298-336, hier S. 302-313.

Harris, Scott Jordan, „Rosebud Sleds and Horses' Heads. 50 of Film's Most Evocative Objects“, *Film Matters* 5/2, 2014, S. 94-97.

Hauke, Alexandra, „A Woman by Nature? Darren Aronofsky's *mother!* as American Ecofeminist Gothic“, *Humanities* 9/2, 2020, S. 45/1-16.

Hick, Darren Hudson, „Horror and Its Affects“, *The Journal of aesthetics and art criticism* 80/2, 2022, S.140-150.

Hoff, Michael, „Die Kultur der Affekte. Ein historischer Abriss“, *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 20-35.

Hooks, Bell, *Black Looks. Race and Representation*, New York: Routledge² 2014.

Ifowodo, Ogaga, *History, Trauma, and Healing in Postcolonial Narratives. Reconstructing Identities*, United States: Palgrave Macmillan 2013, S. 5.

Interdiözesanen Katechetischen Fonds (Hg.), *Die Bibel in Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Klosterneuburg: Verlag Österreichisches Katholisches Bibelwerk 1986.

Kaplan, E. Ann, *Trauma Culture. The politics of terror and loss in media and literature*, Piscataway: Rutgers University Press 2005.

Laine, Tarja, „Traumatic Horror Beyond the Edge: *It Follows* and *Get Out*“, *Film-Philosophy* 23/3, 2019, S.282-302.

Lemmens, Jeroen S./Simon, Monika/Sumter, Sindy R., „Fear and loathing in VR: the emotional and physiological effects of immersive games“, *Virtual Reality. The journal of the Virtual Reality Society*, 2021, S. 1-12

Lewis-Giggetts, Tracey Michael, *Then they came for mine. Healing from the trauma of racial violence*, Louisville: Westminster John Knox Press 2022.

Lowenstein, Adam, *Horror Film and Otherness*, New York: Columbia University Press 2022.

Lowenstein, Adam, *Shocking Representation. Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, New York: Columbia University Press 2005.

Lutz, Helga, „Zur Inszenierung von Unheimlichkeit in den Arbeiten von Jane und Louise Wilson“, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 116-129.

McCollum, Victoria (Hg.), „Introduction“, *Make America hate again. Trump-era horror and the politics of fear*, Abingdon/New York: Routledge 2019, S. 1-15.

McInnes, Elspeth/Schaub, Danielle (Hg.), *What Happened? Re-presenting Traumas, Uncovering Recoveries. Processing Individual and Collective Trauma*, Leiden: Brill | Rodopi 2019.

Mee, Sharon Jane, *The Pulse in Cinema. The Aesthetics of Horror*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2022.

Mishra, Vijay, „Postcolonialism 2010–2014“, *Journal of Commonwealth Literature* 50/3, 2015, S. 369–390, hier S. 376f.

Morrison, Toni, „The Site of Memory“, *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, hg. v. William Zinsser, New York: Houghton Mifflin² 1995, S. 83-102.

Neher, Erick, „Interpreting Horror. Jordan Peele’s *Us*“, *The Hudson Review* 72/1, 2019, S. 111-113.

Olafsen, Harry, „‘It’s Us’: Mimicry in Jordan Peele’s *Us*“, *Iowa Journal of cultural Studies* 20/1, 2020, S. 20-32.

Parr, Adrian, *Deleuze and Memorial Culture: Desire Singular Memory and the Politics of Trauma*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.

Powell, Anna, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2005.

Royer, Carl/Royer, Diana, *The Spectacle of Isolation in Horror Films. Dark Parades*, Florence: Routledge 2005.

Schneider, Gerhard, „Tetralogie mit Vorabend“, *Die Ästhetik affektiver Grenzerfahrungen. Psychoanalytische, kunst- und medienwissenschaftliche Zugänge*, hg. v. Gehring, Gerlinde/Pfarr, Ulrich, Gießen: Psychosozial-Verlag 2017, S. 117-147.

Scott Parrish, Susan, „Jordan Peele’s *Get Out* and the Mediation of History“, *Representations* 155/1, 2021, S.110-138.

Towlson, Jon, *Subversive horror cinema. Countercultural messages of films from Frankenstein to the present*, Jefferson: McFarland 2014.

Tyler, Kenneth M./Stevens-Watkins, Danelle/Burris, Jennifer L./Fisher, Sycarah D./Hargons, Candice N., „Black Psychology and Whiteness. Toward a Conceptual Model of Black Trauma through the Prism of Whiteness“, *Journal of Black Psychology* 48/1, 2022, S. 5-42.

Voss, Christiane, „Affect is the Medium“, *How to do things with affects. Affective triggers in aesthetic forms and cultural practices*, hg. v. Ernst van,Alphen/Tomáš Jirsa, Leiden/Boston: Brill, S. 200-215.

Whittaker, Nicholas, „Towards a Definition of Black Cinematic Horror“, *Film and Philosophy* 26/1, 2022, S.23-40.

Zechner, Anke, „Das Affektbild als Stillstand der Narration. Überlegungen zur Schlusszene von *Vive l'amour - Es lebe die Liebe*“, *Affekte. Analysen ästhetisch-medialer Prozesse*, hg. v. Antje Krause-Wahl/Heike Oehlschlägel/Serjoscha Wiemer, Bielefeld: Transcript Verlag 2006, S. 155-167.

Online Quellen

„Inside Screenwriting *Get Out* with Jordan Peele & James V. Hart“, *Bulletproof Screenwriting™ Podcast with Alex Ferrari* 105, R.: Alex Ferrari, 21.02.2021, Spotify, 18.03.2023.

„Interview With ‚*Get Out*‘ Director Jordan Peele“, *The Big Picture*, R.: The Ringer, 09.03.2017, Spotify, 18.03.2023.

„Jordan Peele on ‘Us’ | Interview“, *The Big Picture*, R.: The Ringer 19.03.2019, Spotify, 30.05.1023.

„Michael Abels - ‚Sikiliza Kwa Wahenga‘ (from *Get Out*) @ 2018 ASCAP Screen Music Award“, R.: ASCAP, 31.08.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=sMh9BJ26LSg>, 19.03.2023.

Shoaff, Brandon, „How Accurate Is The History Of The Haywoods' Ancestor In Nope?“, *Looper*, 25.07.2022, <https://www.looper.com/939797/how-accurate-is-the-history-of-the-haywoods-ancestor-in-nope/>, 17.09.2023.

Smuts, Tarryn, „Get Out's Opening Song Sneakily Reveals the Jordan Peele Film's Big Twist“, *CBR*, 15.08.2022, <https://www.cbr.com/get-out-opening-swahili-song-foreshadowing/>, 19.03.2023.

Summers, Megan, „10 Movies That Inspired Jordan Peele“, *SCREENRANT*, 03.08.2022, <https://screenrant.com/movies-that-inspired-jordan-peeel-babadook-funny-games/>, 06.09.2023.

Filme

Funny Games, R.: Michael Haneke, AT 1997.

Get Out, R.: Jordan Peele, US 2016.

Hereditary, R.: Ari Aster, US 2018.

His House, R.: Remi Weekes, UK 2020.

mother!, R.: Darren Aronofsky, US 2017.

Night of the Living Dead, R.: George Romero, US 1968.

Nope, R.: Jordan Peele, US 2022.

Rear Window, R.: Alfred Hitchcock, US 1954.

Rosemary's Baby, R.: Roman Polansky, US 1968.

The Shining, R.: Stanley Kubrick, US 1980.

Train to Busan, R.: Sang-ho Yeon, KOR 2016.

Us, R.: Jordan Peele, US 2018.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1		<i>Get Out</i> [00:34:39]
Abbildung 3		<i>Get Out</i> [00:34:41]
Abbildung 3		<i>Get Out</i> [00:35:25]
Abbildung 4		<i>Get Out</i> [00:36:23]

Abstract

Diese Masterarbeit beschäftigt sich unter dem Schirm des Titels „**Allegorischer Horror‘ und die Navigation von Trauma: Zwischen den Zeilen von Jordan Peeles Film-Universum**“, mit einer Annäherung an den Komplex der sich auftut, wenn die narrative und ästhetische Transformation von rassistischem Trauma im Horrorfilm erforscht wird. Tragend sind für die Arbeit Grundstrukturen des Traumas aus einer traditionell psychoanalytischen Sicht auf der einen Seite, sowie kreativen Ansätzen der Behandlung von rassistischem Trauma, entsprechend einer postkolonialen Denkweise, auf der anderen. Um dies praktisch zu beobachten, dienen die Werke des Regisseurs Jordan Peele, *Get Out* (2016) und *Us* (2018), als leitende Beispiele. Diese werden unter Berücksichtigung der Konventionen im Horrorgenre, welche im Laufe der Arbeit auch an weiteren Filmbeispielen beobachtet werden, auf inhaltliche und ästhetische Entscheidungen analysiert. Die Intersektion Trauma und Kino ist relevant durch die potentielle Annäherung an rassistisches Trauma auf den Seiten der Zuseher*innen, oder wie durch Peele veranschaulicht werden kann, auf den Seiten der Filmschaffenden. Diese filmischen Annäherungen unterliegen nicht nur Strukturen persönlicher Erfahrungen, es lassen sich daraus auch allgemeine gesellschaftliche Haltungen herauslesen, Belastungen von generationsübergreifendem Trauma erkennen und Herangehensweisen an geschichtliche Aufarbeitung entwickeln. Eine ganzheitliche Behandlung dieses Themenkomplexes setzt sich aus gesellschaftlichen Spannungsfeldern zusammen, der Film ist eine Art wie diese produktiv in Verbindung gesetzt werden können. Die kreative Aufarbeitung dieser Überschneidungen und deren Analyse ist daher nicht nur eine Momentaufnahme, sondern umfasst anhand der Beobachtung verschiedener Beispiele immer auch einen weiter ausschweifenden Blick, welcher sich sowohl auf die Vergangenheit, sowie auch auf die Zukunft richtet.