

---

# **South Park im Fokus der Critical Whiteness Studies**

Politische Unkorrektheit zwischen Aufklärung und Affirmation

---

Hausarbeit

Verfasser: Michael Lange

Studiengang: Angewandte Kulturwissenschaften (Magister)

Fach: Sprache und Kommunikation

Bereich: B1

Veranstaltung: Critical Whiteness Studies: Weißsein zwischen Allgegenwart und diskursiver Abwesenheit (Nr. 63520)

Dozentin: Dr. Steffi Hobuß

Universität Lüneburg

SS 2006

© Michael Lange. Alle Rechte vorbehalten.

---

## Inhalt

<b>Einleitung .....</b>	<b>4</b>
<b>1 Zur Theorie der Critical Whiteness Studies .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 Grundannahmen der Critical Whiteness Studies.....</b>	<b>6</b>
1.1.1 Definitive Versuche zum Begriff Weißsein.....	6
1.1.2 „Weißsein als Fiktion und gewaltvolle Realität“ .....	7
1.1.3 Color-Blindness & Normativität .....	9
<b>1.2 Strategien der Weißen Rassialisierung.....</b>	<b>10</b>
1.2.1 Mediale Konstruktion von Whiteness .....	11
1.2.2 Film und Fernsehen .....	13
<b>1.3 Kritik der politischen Korrektheit .....</b>	<b>16</b>
<b>2 South Park und Whiteness .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 Ankunft in South Park.....</b>	<b>18</b>
<b>2.2 Weiße (De-)Mythisierung .....</b>	<b>20</b>
2.2.1 Am Ursprung der Weißen „Rasse“ .....	20
2.2.2 Weißer Sex.....	21
2.2.3 Defäkation – “To be white is to be well potty-trained.” .....	22
2.2.4 Gründungsmythen am Ende der Geschichte.....	23
2.2.5 Weiße Universalität Konsum von blackness.....	24
2.2.6 Episode “Flaggenkrieg”: Nonparticipation, Color-Blindness und Reverse Racism.....	25
<b>3 Das aufklärerische Potential South Parks.....</b>	<b>29</b>
<b>3.1 Animationsfilm als aufklärerisches Anti-Kino.....</b>	<b>29</b>
<b>3.2 Stereotype Stereotype .....</b>	<b>31</b>
<b>3.3 Politische Unkorrektheit und Erkenntnis.....</b>	<b>32</b>
<b>3.4 Grenzen: „I don’t get it!“ .....</b>	<b>33</b>
<b>4 Fazit .....</b>	<b>35</b>
<b>Literaturverzeichnis .....</b>	<b>36</b>
<b>Bildnachweis.....</b>	<b>37</b>

## Lesehinweise

Bei Personenbezeichnungen (z. B. „Rezipient“) wurde zur besseren Lesbarkeit die männliche Form gewählt, das weibliche Geschlecht ist ausdrücklich mit einbezogen.

Eske Wollrad folgend werden die rassifizierenden Adjektive weiß und schwarz großgeschrieben, um ihren Konstruktcharakter zu signalisieren.

Bei den drei- bis vierstelligen Zahlenangaben der South-Park-Folgen bezeichnen die letzten beiden Ziffern die Folge und die Ziffer(n) davor die Staffel.

Den Namen der Schriftstellerin Bell Hooks schreibe ich groß als Ausdruck meiner Ablehnung gegenüber ihrer Begründung für die ihrerseits favorisierte Kleinschreibung, sie wolle ihre Person nicht in den Vordergrund ihres akademischen Schaffens stellen – was ihr freilich erst dadurch umso besser gelingt. Dies belegen vor allem Nachfragen meiner Korrekturleserinnen, da ich den Namen anfangs kleingeschrieben habe. Ferner beginnen einige Sätze in dieser Arbeit mit ihrem Namen, so dass ich gezwungen gewesen wäre, Sätze mit einem Kleinbuchstaben zu beginnen, was ich ebenfalls ablehne. Damit will ich genauso wenig disziplinieren wie diszipliniert werden.

## Einleitung

Auf die Frage nach einem Schlüsselerlebnis, das die Beschäftigung mit Critical Whiteness Studies anstieß, antwortet die Forscherin Eske Wollrad in einem Interview:

„Ja, das waren Begegnungen mit schwarzen deutschen Frauen, z. B. mit meiner damaligen Mitbewohnerin. Ohne zu zögern hat sie die Gewaltförmigkeit meiner Ansätze, also das Ausblenden bzw. das offene Fortschreiben von rassistischen Strukturen, benannt. Das hat mich natürlich schockiert. Ich hatte mich immer als progressiv verstanden...“ (Motakef 2005)

Dieses sicherlich gut gemeinte Ausblenden rassistischer Strukturen, das Wollrad nunmehr mit dessen Folge, nämlich einer unwillentlichen Affirmation von tatsächlich existierendem Rassismus, gleichsetzt, bildet auch den Gegenstand einer wiederkehrenden Kritik an jenen ebenfalls zum Ausblenden neigenden Formen politischer Korrektheit. Was passiert aber, wenn nicht *ausgeblendet*, sondern stattdessen unter programmatischer Außerachtlassung aller politischen Korrektheit dezidiert *eingebendet* wird? Dies soll im Folgenden an der US-amerikanischen Fernsehserie South Park<sup>1</sup>, die seit ihrem Sendebeginn stets für Kontroversen sorgte und auch in Deutschland populär wurde, untersucht werden. Obgleich South Park ein Panoptikum politischer Unkorrektheiten darstellt, angefangen bei der extensiv genutzten Fäkalsprache der Hauptfiguren im Kindesalter über die völlige Verantwortungslosigkeit im Handeln der Eltern sowie die Ridikülisierung politisch korrekt Handelnder bis hin zur allgegenwärtigen Degradation aufgrund von Geschlecht, Ethnie, Religion, Sexualpräferenzen, Behinderung etc., beschränkt sich diese Untersuchung auf Aspekte von Rassismus und Weißsein aus der Perspektive der Critical Whiteness Studies.

Die Tatsache allein, dass South Park auch in diesem Feld dem ausblendenden Mainstream politischer Korrektheit zuwiderläuft, ist auch bei nur flüchtiger Betrachtung mehr als offensichtlich. In dieser Arbeit soll deshalb neben einer eingehenden Untersuchung, ob und wie Weißsein in South Park repräsentiert und destruiert wird, der Frage nachgegangen werden, ob die offensive, politisch unkorrekte Thematisierung von Hautfarbe und „Rasse“ in South Park rassistische Strukturen fortschreibt oder ob sie eben diese Strukturen erst sichtbar macht und zugleich als unter einer politisch korrekten, aber brüchigen Oberfläche verortet entlarvt, wobei diese Oberfläche die Fortschreibung üblicherweise begünstigt. Von Interesse ist also nicht nur, ob

---

<sup>1</sup> Parker; Stone 1997-?

das Unsichtbare sichtbar gemacht wird, sondern auch ob dessen Unsichtbarkeit selbst ersichtlich und dadurch bekämpfbar wird.

Das erste Kapitel liefert eine Zusammenfassung der theoretischen Grundannahmen der Critical Whiteness Studies, eine Übersicht über die medialen Inszenierungsstrategien Weißer Identität und über die seitens der Critical Whiteness Studies geäußerte Kritik an politischer Korrektheit im Kontext von Rassismus. Auf dieser Grundlage aufbauend beginnt das zweite Kapitel mit einer Analyse des gesellschaftlichen Gesamtzustands der überwiegend Weißen Gemeinde South Park und damit auch des Zustands, in welchem sich Weißsein dort befindet, bevor im Anschluss aufgezeigt wird, wie dort diverse Weiße Mythen konsequent destruiert werden. Das Kapitel endet mit einer näheren Betrachtung der Folge „Flaggenkrieg“, um zu prüfen, ob es darin gelingt, die strukturelle Unsichtbarkeit der Weißen Norm aufklärend zu visualisieren. Das letzte Kapitel widmet sich schließlich der Frage nach Nutzen und Grenzen dezidiert politisch unkorrekter Repräsentationen im Rahmen der Aufklärung über rassistische Strukturen.

# 1 Zur Theorie der Critical Whiteness Studies

Im ersten Kapitel werden zunächst die theoretischen Grundannahmen der Critical Whiteness Studies skizziert und danach auf allgemeine sowie für die Medien Film und Fernsehen spezifische Inszenierungsprinzipien von whiteness eingegangen. Zuletzt seien Kernpunkte der innerhalb der Critical Whiteness Studies geäußerten Kritik an politischer Korrektheit referiert, um South Park im zweiten Kapitel mit diesem theoretischen Instrumentarium zu untersuchen.

## 1.1 Grundannahmen der Critical Whiteness Studies

### 1.1.1 Definitive Versuche zum Begriff Weißsein

In den meisten Definitionsversuchen wird Weißsein bzw. whiteness anhand der Kategorien Herrschaft, Privilegierung, Normierung, Universalisierung, Relationalität, Historizität sowie Fiktionalität nebst Farbenblindheit und Markiertheit zu bestimmen versucht. Die folgende Definition von Eske Wollrad enthält bereits viele dieser Merkmale:

„Weißsein bezeichnet ein System rassistischer Hegemonie, eine Position strukturell verankerter Privilegien, einen Modus von Erfahrung, eine spezifische und wandelbare Identität, die zugesprochen, erkämpft und verloren werden kann. Schließlich ist Weißsein nicht nur Bestandteil von Rassifizierungsprozessen, sondern gleichzeitig Initiator und Motor dieser Prozesse.“ (Wollrad 2005, S. 21)

Im Mittelpunkt dieser Definition steht die Weiße Identität, die sich selbst in einer von ihr begründeten, auf Rassismus basierten Vorherrschaft erfunden hat und die sie seitdem systematisch reproduziert. Weiße Identität und die ihrerseits beanspruchte Privilegierung werden erstaunlicherweise nicht an der Hautfarbe und damit direkt am Körper festgemacht, sondern nach Ruth Frankenberg an der ethnischen Herkunft (Schulze, S. 1), weshalb sie, je nachdem wie die Zugehörigkeit bestimmter Menschen zu bestimmten Ethnien gefasst ist, gemäß obigem Zitat zugeschrieben und auch wieder aberkannt werden könne. Ihre Vormachtstellung begründet die Weiße Identität, indem sie sich selbst als Norm des Menschseins schlechthin setzt, so dass nach Richard Dyer *„Weißsein bedeute, der menschlichen Norm anzugehören, nichts besonderes zu sein [...], für die Menschheit ‚an sich‘ zu stehen.“* (Dyer zit. n. Schulze, S. 1) Der letzte Satz des obigen Zitats von Wollrad betont den Umstand, dass whiteness sich selbst zunächst äußerst willkürlich als Norm gesetzt hat, um später jedoch die Eigenmächtigkeit dieser normativen Setzung zugunsten ihrer Essentiali-

sierung zu verbergen versucht. Wollrad resümiert: „*Somit ist Whiteness beides: Bezeichnendes und Bezeichnetes, Rassifizierendes und Rassifiziertes.*“ (Wollrad 2005, S. 41) Von dieser Normierung und zugleich Universalisierung Weißer als „eigentliche“ Menschen ausgehend „*bedeutet Weißsein die Phantasie des exklusiven Rechts darauf, die Welt zu erzählen*“ (Wollrad 2005, S. 72) Mit seiner selbstinitiierten historischen Werdung versucht whiteness zugleich, seinen fiktionalen Charakter auszulöschen, indem es ungeteilte historische (und sonstige) Definitionsmacht beansprucht.

Weitgehende Einigkeit herrscht weiterhin darüber, dass whiteness eine relationale Kategorie ist, die sich vom Nicht-Weißen ableitet und erst in der Gegenüberstellung sichtbar, analysierbar und vor allem konstruierbar wird.<sup>2</sup> Das heißt natürlich nicht, dass das Nicht-Weiße nicht auch schon eine Konstruktion ist. Es sei historisch vielmehr zuerst das Nicht-Weißsein erfunden worden, bevor über das „*Weißer Selbst*“ nachgedacht worden sei. (Wollrad 2005, S. 53) Dementsprechend konstituiere Weißsein sich in relationaler Weise

„über das, was es nicht ist: nicht tierhaft, sondern wahrhaft menschlich, nicht degeneriert, sondern generierend, nicht geschichtslos, sondern geschichtsmächtig, nicht tatenlos, sondern tatkräftig, die Natur (und ihre „Naturvölker“) bezwingend und ermächtigt, eine Welt zu bauen.“ (Wollrad 2005, S. 72)

Diese Attribute haben massiv Eingang gefunden in stereotype Repräsentationen Weißer und Schwarzer Menschen und werden in Abschnitt 1.2 wieder aufgenommen und weiter erläutert. Zwei weitere, ebenfalls zum Kern der Definitionen von Whiteness gehörigen Kategorien sollen in den beiden nachfolgenden Abschnitten eingehender erläutert werden.

### 1.1.2 „Weißsein als Fiktion und gewaltvolle Realität“<sup>3</sup>

Ein wesentliches Dilemma im verantwortungsvollen Umgang mit Rassismus und im Sprechen über ihn besteht darin, dass einerseits, ignoriert man ihn aufgrund von Gleichheitsidealen, man seine realen Auswirkungen verkennt und andererseits dass, wenn man seine realen Auswirkungen und Differenzbildungen berücksichtigt, man Gefahr läuft, in von Rassismus geprägten, rassifizierenden Begriffen zu sprechen, zu denken und zu handeln. Beide Alternativen bergen jedoch das Risiko seiner ungewollten Fortschreibung. Dieses Dilemma wurzelt darin, dass Rassismus, von der fik-

<sup>2</sup> Wollrad 2005, S. 51,173; Dyer 2006, S. 13 und Morrison 1992, S. 31–33 gelangen zu ähnlichen Erkenntnissen.

<sup>3</sup> Wollrad 2005, S. 43.

tionalen Basis des Rassebegriffs ausgehend, reale Effekte zeitigt. Bezüglich whiteness konstatiert Wollrad entsprechend: „[Z]um einen handelt es sich um ein veränderliches, historisch gewordenes Konstrukt, zum anderen um eine gesellschaftliche Realität.“ (Wollrad 2005, S. 37) Dass es sich bei whiteness und entsprechend bei blackness um Konstrukte und nicht etwa um biologische Rassen handelt, macht Gwendolyn Audrey Foster klar: „Whiteness does not exist at a biological level. It is a cultural construct, yet whiteness defines us and limits us.“ (Foster 2003, S. 2) Zugleich verweist auch sie schon auf die realen Effekte sowie auf den Umstand, dass es das Konzept von Menschenrassen nicht vor der Renaissance und whiteness nicht vor dem 17. Jahrhundert gab. (Foster 2003, S. 5) Unter Bezugnahme auf Baudrillards Simulakrum-Konzept sei whiteness laut Foster gar wie eine Kopie ohne Original:

„Whiteness lacks an original, yet it is performed and reperformed in myriad ways, so much that it seems 'natural' to most. It is taken for granted – the norm that is unmarked. [...] White performances are simulacra, falsely stabilized by master narratives that themselves are suspect, and whiteness itself is a construct that needs constant upkeep.“ (Foster 2003, S. 2)

Dass es trotz naturalisierender white performances keine natürlicherweise weißen Menschen gibt, erweise sich laut Wollrad am kontingenten Charakter der Kategorie whiteness: Weißsein und Weißwerden seien abhängig von „historischen, ideologischen und sozio-ökonomischen Bedingungen“. (Wollrad 2005, S. 14) Demnach galten deutsche, irische und italienische Einwanderer in die USA im neunzehnten Jahrhundert nicht als Weiß, wodurch Weißsein erschiene als ein „bewegliche[r] Ein- und Ausschlussmechanismus, der Menschen und Menschengruppen zusammenfasst, die rein gar nichts miteinander gemein haben – auch nicht das Aussehen“. (Wollrad 2005, S. 81, 37) Vielmehr bliebe Weißsein bewahrt durch ein in zahllosen performances definiertes Verhalten im Sinne eines „doing race“, dessen grundlegende Inszenierungsprinzipien in Abschnitt 1.2 ausgearbeitet werden. (Wollrad 2005, S. 78) Erst durch dieses definierte Handeln wird der „constant upkeep“ gewährleistet sowohl der Weißen Identität des Einzelnen als auch der „master narratives“ über whiteness. Doch solle man laut Richard Dyer von dieser strukturellen Instabilität keinesfalls auf eine reale Schwäche oder gar einen bevorstehenden Kollaps schließen. Vielmehr seien die internen Hierarchien und die variablen Außengrenzen von Weißsein eine Stärke dieser Kategorie aufgrund der dynamisierenden, lockenden Effekte, die die identifizierende Teilhabe an ihr auslösen und versprechen. (Dyer 2006, S. 19f.)



Um dem eingangs erläuterten Dilemma zu entgehen, schlägt Wollrad eine Kritik an whiteness vor, die die zwei komplementären Dimensionen von whiteness als Fiktion und Realität gleichermaßen berücksichtigt. Einerseits sei dies eine Erkenntniskritik, die den Konstruktcharakter von Weißsein und „Rasse“ überhaupt freilegt und stattdessen den Nutzen dieses Konstrukts für seine Weißen Erfinder als Legitimationsprinzip für die Weiße Herrschaft und einhergehender Privilegien sichtbar machen soll. Dabei plädiert Wollrad auch für eine Distanzierung vom Rassebegriff, denn es halte sich selbst *„in der heutigen Rassismusforschung beharrlich die Vorstellung, das Denken in ‚Rasse‘kategorien sei harmlos, nur die Wertung sei unstatthaft.“* (Wollrad 2005, S. 71) Zugleich sei andererseits eine Gesellschaftskritik zu formulieren, die sich mit den realen Effekten dieses Konstrukts befasst. Schließlich sei einerseits *„Weißsein als Norm [...] real“* (Wollrad 2005, S. 14f.) und andererseits würde nach Hooks eine völlige Dekonstruktion von Rassismus, die seiner diskursiven Löschung gleichkäme, die Betroffenen jeglicher Artikulationsmöglichkeiten berauben, über den Schrecken zu sprechen, den sie immer noch fühlten angesichts von whiteness. (Hooks 1992, S. 345) Wollrad sieht diese Effekte auch auf institutioneller Ebene wirksam:

„Dieser Terror geht nicht nur von einzelnen Weißen Individuen aus, sondern er ist vielmehr in allen zentralen gesellschaftlichen Institutionen und in der Kultur- und Wissensproduktion verankert. Diese bilden ein umfassendes Kontrollsystem, vermittels dessen die Normativität von Weißsein und Weißer Terror durchgesetzt und aufrecht erhalten werden.“ (Wollrad 2005, S. 15)

Gerade aufgrund dieses Erkenntnis, dass Weißer Terror und Weiße Norm überindividuell auch in der Kulturproduktion reproduziert werden, gilt es, die von Wollrad geforderte Gesellschaftskritik auch als eine auf einzelne Artefakte heruntergebrochene Kulturkritik zu betreiben und hier, am Beispiel von South Park, auch jene innerhalb der Populärkultur betriebene Kulturkritik zu analysieren hinsichtlich der Inszenierung von whiteness.

### 1.1.3 Color-Blindness & Normativität

Von größter Bedeutung für die Bestimmung von Weißsein sind Blickstrukturen und Sichtbarkeitsverhältnisse. Denn obgleich Weißsein sich selbst aus seiner eigenen Sicht zur Norm des Menschseins erklärt, bleibt Letztere ihnen als Weiß und damit als *„normal, durchschnittlich, alltäglich“* konstruierten Trägern meist unsichtbar. Mit dieser Unsichtbarkeit gehe eine Unmarkiertheit einher, so dass *„Whiteness [...] immer dann vorausgesetzt werden [kann], wenn es nicht benannt wird“* und somit eine

Leerstelle bilde, (Wollrad 2005, S. 31) was auch mit dem relationalen Charakter von whiteness zusammenhängt, insofern whiteness sich ex negativo über das definiert, was es nicht ist bzw. sein möchte. Doch sind Weiße Menschen nicht nur blind gegenüber ihrem Weißsein, sondern auch gegenüber ihren Privilegien und der damit verbundenen Macht, da sie sich als Stellvertreter aller Menschen konzipierten und ihre Privilegien als normal oder als auf ihrer Individualität – nicht auf ihrem Weißsein – gründend erachteten. (Dyer 2006, S. 9) Markiert seien hingegen die Anderen, denn „*Macht hat sich immer das Recht angemaßt, ihre anderen zu markieren, während sie selbst ohne Markierung auskommt.*“ (Minh-Ha zit. n. Wollrad 2005, S. 46) Nach Richard Dyer kann whiteness als Norm nur überwunden werden, indem sie bewusst und sichtbar wird:

“As long as race is something only applied to non-white peoples, as long as white people are not racially seen and named, They/we function as a human norm. Other people are raced, we are just people. [...] The claim to power is the claim to speak for the commonality of humanity. Raced people can't do that – they can only speak for their race.” (Dyer 2006, S. 1f.)

Sichtbar wird Weißsein als Norm erst dann, sobald es markiert und dadurch seine beanspruchte Universalität erschüttert wird und Weiße Menschen nur noch für Weiße Menschen sprechen können, sie also nicht mehr für *das* Subjekt schlechthin stehen. Erschwert werde laut Susan Arndt dieses Ziel jedoch mitunter von jenen sich selbst für liberal und aufgeklärt haltenden Menschen, von denen Color-Blindness bewusst betrieben und verteidigt wird im Namen der Emanzipation von Rassismen im Kontext von Kolonialismus, Apartheid und Rechtsextremismus. (Arndt 2002)

Diese Arbeit soll untersuchen, ob es den Weißen South Park-Machern gelingt, whiteness zu markieren oder gar ihre Unsichtbarkeit per se sichtbar zu machen.

## **1.2 Strategien der Weißen Rassialisierung**

Bell Hooks konstatiert ein Vorherrschen offenkundig rassistischer oder herablassender Darstellungen des Anderen in der Populärkultur, angefangen bei Publikumszeitschriften wie der „Vogue“ bis hin zum vielfach ausgezeichneten, erfolgreich verfilmten, aber dennoch klischeebeladenen Roman „Driving Miss Daisy“. (Hooks 1996, S. 80–82) Die beiden folgenden Abschnitte zeigen zunächst grundsätzliche Strategien der medialen Konstruktion von whiteness, bevor auf die spezifischen Medien Film und Fernsehen eingegangen wird, die im Rahmen von Critical-Whiteness-Studies-Arbeiten, die sich mit Film und Fernsehen befassen, entstanden. Eine absolut schar-

fe theoretische Trennung allgemeiner und spezifischer Inszenierungsprinzipien ist allerdings nicht durchgängig erreichbar. Die nachfolgenden, in diesem Abschnitt der Arbeit versammelten Erkenntnisse zu Inszenierungsstrategien werden in Kapitel 2 den analytischen Blick auf South Park prägen.

### 1.2.1 Mediale Konstruktion von Whiteness

Vor dem Hintergrund der Feststellung, dass zuerst das Nicht-Weiße erfunden wurde, bevor Weißsein als Konstrukt an Kontur gewann, erscheint es logisch, dass mediale Repräsentationen von whiteness nicht ohne blackness als Folie auskommen. In der amerikanischen Literatur etwa sieht Toni Morrison die Schwarze Präsenz als unabdingbar für die Konstruktion von whiteness an. (Morrison 1992) Dem stimmt Dyer zu, insofern nur in Repräsentationen, die die Kopräsenz Weißer und Nicht-Weißer beinhalten, Strukturen, Tropen und Rezeptionsgewohnheiten von whiteness als solcher sichtbar würden. Dennoch sei whiteness nicht nur dann "racial" bzw. in actu, wenn sie durch die Kopräsenz von Schwarzen markiert wird. (Dyer 2006, S. 13f.) Aber, so lässt sich mit Lippert sagen, „[e]rst die Präsenz Schwarzer erlaubt, [...] Weißsein als Weißsein zu sehen“ (Lippert zit. n. Wollrad 2005, S. 173), was auch für die hier zu untersuchende Serie South Park gelten dürfte, in der Rassismus zwar omnipräsent ist, die Unsichtbarkeit von Weißsein jedoch immer nur dann sichtbar wird, wenn Schwarze Figuren ins Zentrum gerückt werden und Rassismus explizites Thema einer Folge ist.

Das Standard-Repertoire zur Aufrechterhaltung der Weißen Norm umfasse das Thematisieren, Exotisieren und Dämonisieren von Nicht-Weißen bis hin zu ihrer Herabsetzung zu Tieren oder Unmenschen. (Wollrad 2005, S. 17, 61) Dabei werden laut Eva Warth der Weißen Identität oftmals Attribute wie Ordnung, Rationalität, Rigidität und Körperfeindlichkeit zugeschrieben und der nicht-Weißen Identität Chaos, Irrationalität, sexuelle Freizügigkeit, Vitalität und Sensualität. (Warth 1997, S. 127) Es mag zunächst erstaunen, dass letztere Attribute, die je nach Standpunkt durchaus positiv konnotiert sind, der nicht-Weißen Identität angehängt werden. Es handelt sich dabei jedoch um normativ durchaus umstrittene, mit reinem Weißsein konfligierende Eigenschaften, die deshalb auf das Nicht-Weiße projiziert werden. So resümiert Bärbel Tischleder unter Bezugnahme auf Tony Morrison:

„Morrison zufolge stellen die Konstruktionen von blackness in der weißen Imagination nicht einen Versuch dar, die Geschichte der Rassenbeziehungen zu reflektieren; viel-

mehr dienen sie der Selbstvergewisserung weißer Autoren, sind Ausdruck ihrer Wünsche, Ängste, Träume“ (Tischleder 2001, S. 111)

Oder wie Eva Warth konstatiert:

Mit anderen Worten: „Die Überlegenheit des weißen, männlichen Subjekts gründet sich dabei immer auf die Unterdrückung der eigenen, aufs Schwarze projizierten Irrationalität und Gewalt.“ (Warth 1997, S. 127)

Somit scheint es plausibel, dass eine Schwarze Kopräsenz nötig ist, um eine von Irrationalität, Sexualität etc. befreite Repräsentation von whiteness zu konstruieren, ohne auf die Darstellung des insgeheim Gewünschten, Gefürchteten und Geträumten verzichten zu müssen.

Sowohl Schwarze als auch Weiße Figuren werden dabei oft stereotyp dargestellt. Nach Bell Hooks' Definition ist ein Stereotyp eine wie immer auch unzutreffende Repräsentationsform, die, wie Fiktionales, dennoch ersatzweise für etwas Echtes stehe. Sie luden und beförderten ferner Vortäuschungen, lassen das Andere weniger bedrohlich erscheinen und tauchten immer dann auf, wenn eine gewisse Distanz zu ihrem Gegenstand herrscht. Sie seien eine Erfindung und Täuschung, die man erlernt, wenn es am Zugang zu wirklicher Kenntnis mangelt, oder er gar verboten ist. (Hooks 1992, S. 341) In seinen Filmstudien hat Dyer nun herausgefunden, dass Weiße und Nicht-Weiße unterschiedlich stereotypisiert werden. Weiße werden in Weißer Kultur nicht in ihrer Eigenschaft als Weiße stereotyp dargestellt, sondern bzgl. ihrer Unterschiedlichkeit hinsichtlich der Kategorien Gender, Nationalität, Klasse, Sexualität, Befähigung etc. (Dyer 2006, S. 3, 11) Ulrike Schulze gelangt zur selben Feststellung und fügt hinzu, dass „*Nicht-Weiße dagegen durch ihre Hautfarbe und ‚Andersheit‘ im Verhältnis zur ‚Norm‘.*“ (Schulze, S. 1) stereotypisiert werden. Dies lässt auch den Aspekt der Distanz und Unkenntnis, den Bell Hooks in ihrer Definition von Stereotypen betont, als prominent insbesondere für rassifizierte Stereotype erscheinen, zielen diese in der Weißen Kultur nach Schulze doch gerade auf Othering, das keiner weiteren Differenzierung seines Objekts bedarf, ganz im Gegensatz zum Weißen Eigenen, dessen stereotype Repräsentation deshalb eine höhere Binnendifferenziertheit aufweisen, weil die Distanz trotz Klassen-, Gender- und selbst Nationalitätsunterschieden stets geringer scheint als die zum geänderten Nicht-Weißen.

Spezifischer als Stereotype für die Repräsentation von Weißen Identitäten sind laut Dyer aber deren strukturelle Positionierung in der Narration, die verwendeten rhetori-

schen Tropen und die Wahrnehmungsgewohnheiten. (Dyer 2006, S. 12) Schulze teilt diese Sicht:

„Zur Bestimmung von Whiteness in visuellen Medienprodukten ist es daher wichtig, die verwendeten ästhetischen und narrativen Muster zu betrachten, anstatt lediglich die jeweils einzelne visuelle Darstellung. Es geht also um die Konnotation und Funktion der Hautfarbe.“ (Schulze, S. 1)

Dies ist insbesondere für die Analyse von South Park bedeutsam, als dort Stereotype en masse auftreten, deren alleinige Feststellung kaum noch einen Aussagewert besitzt. Schließlich zeigt South Park Stereotype, gerade um den Blick auf deren gesellschaftliche Omnipräsenz und Eindimensionalität zu lenken. Daher muss die Analyse sich auf die narrativen Funktionen und Positionen Weißer wie Schwarzer Figuren konzentrieren. Des Weiteren ist eine Untersuchung der visuellen Inszenierung von whiteness, wie Dyer sie an Realfilmen u. a. bzgl. Film- und Beleuchtungstechniken durchgeführt hat, bei einer Cartoon-Serie weit weniger sinnvoll und anwendbar, wenngleich auch die Besonderheiten des Trickfilms noch dezidiert zu besprechen sind.

### 1.2.2 Film und Fernsehen

Nicht nur sind Weiße Menschen im Fernsehen stets überrepräsentiert, (Dyer 2006, S. 3) vielmehr dürfen Film und Fernsehen als Normenfabrik auch der Weißen Norm angesehen werden:

„[W]hether that be whiteness, class or compulsory heterosexuality, the cinema is a factory of identity performances. It is the garment center of white fabrication. The cinema has been remarkably successful at imposing whiteness as a cultural norm, even as it exposes the inherent instability of such arguably artificial binaries as male/female, white/black, heterosexual/homosexual, classes/not classed. It is as though the cinema has sought to hold up these binaries with an almost unrelenting fervor that insists on the definition of the body through performance.“ (Foster 2003, S. 2)

Wenn auch laut Foster zeitweilig durchaus der Konstruktcharakter dichotomer Identitätskategorien aufblitze, fordere das Kino umso unverhohlener, aber erfolgreich, zur Mimesis an die gezeigten performances auf. Und bereits seit Anbeginn des Hollywood-Films werde in ihm *„alles Unzivilisierte, Sexuelle, Anarchische und betont Körperliche mit einem blackface versehen, [...] während das Bild der Nation in Weiß gemalt wird“*. (Tischleder 2001, S. 111) Laut Dyer wurde im frühen Hollywood-Kino auch eine Art whiteface aufgeführt unter Zuhilfenahme bestimmter Schminke, die zwar heute nicht mehr verwendet werde, aber die Praxis, weißer als weiß zu erscheinen, bestehe bis heute im Fernsehen und im Theater fort. (Foster 2003, S. 4)

Bei der folgenden Zusammenstellung der typischen, aber nicht exklusiv film- und fernsehspezifischen Strategien zur Herstellung Weißer Identität halte ich mich überwiegend an Eske Wollrads Erkenntnisse, die größtenteils mit denen anderer Autoren übereinstimmen.

Subjektstatus: Nicht nur ist die Kopräsenz Schwarzer und Weißer Menschen Bedingung für die Analyse von whiteness. Bei der Konstruktion des Weißen Subjekts dienen Schwarze oft bloß als grobe Folie, zumeist ohne dabei Subjektstatus zu erhalten. (Wollrad 2005, S. 164) Individualität und Beweglichkeit stellen ein Privileg Weißer Charaktere dar, „während *blackness* in erster Linie der Akzentuierung und Konturierung weißer Lebenswelten dient. Dunkle, grob geschnitzte Figuren eignen sich im besonderen Maße als Hintergrund für individuell ausgefeilte, weiße Charaktere“. (Tischleder 2001, S. 138) Dass Schwarze eine Art notwendiges Beiwerk darstellen, wird auch auf der visuellen Ebene deutlich, insofern üblicherweise weder deren Standpunkte, deren Lebenswelt noch deren Vorstellungswelt visualisiert werden, was Koch zu der Aussage bringt: „Die Einstellung ist die Einstellung.“ (Koch zit. n. Wollrad 2005, S. 163) Und diese zeigt das Weiße Subjekt. Ebenfalls auf der visuellen Ebene suggeriere die schlechte Ausleuchtung vereinzelter Schwarzer in einer sonst Weißen Diegese, „dass es nicht im Besonderen um [einen Schwarzen] als Individuum geht – vielmehr um die ‚Gruppe‘ der Afroamerikaner“. (Schulze, S. 4)

Erasures: Bestimmte Handlungen und Situationen wie z. B. materieller Wohlstand erschienen bei Weißen nicht als erklärungsbedürftig, bei Schwarzen hingegen schon. (Wollrad 2005, S. 164) Dies bestätigt erneut die Unmarkiertheit von Weißsein sowie bzgl. des Themas Wohlstand den Reichtum Weißer und die Armut Schwarzer als einen vermeintlichen Naturzustand.

Denarration: Sofern keine explizite Zuschreibung oder Erwähnung einer „Rasse“ innerhalb einer Charakterisierung vorkommt, könne Weiße Hautfarbe vermutet werden bzw. werde von ihr ausgegangen. (Foster 2003, S. 19, 21)

Ethik der Weißen Lügen: Weiße benutzten Notlügen (im Englischen: „white lies“), um Schwarze trickreich zu bestechen und zu motivieren und ihnen damit (vermeintliche) Vorteile und Einsichten zu verschaffen, die ihnen ansonsten vorenthalten geblieben wären. (Wollrad 2005, S. 166)

Weiße Leitkultur: Nur Quellen der Weißen Kultur eigneten sich als Unterrichtsmaterialien und seien somit der Tradierung würdig, wohingegen Schwarze eine geschichts- und kulturlose, vorzivilisatorische Stufe repräsentierten, deren Vermittlung nicht lohnt. (Wollrad 2005, S. 167)

Weiße Definitionsmacht der Handlungsmöglichkeiten: Weiße Menschen definierten das Feld der Handlungsalternativen auch für Schwarze als gleichermaßen weit wie das eigene, ohne dabei die Weiße Privilegierung zu berücksichtigen, was aus Schwarzer Perspektive mitunter zynisch wirke eingedenk des real weitaus schmaleren Handlungsfeldes. (Wollrad 2005, S. 168) Diese Fehleinschätzung korrespondiert mit der grundsätzlichen Feststellung, dass Weiße ihre Privilegien nicht als solche wahrnehmen, sondern als Normalität. (Wollrad 2005, S. 15)

Weiße Führung: Weiße Figuren wähten sich in der Position, Schwarze Interessen besser wahrnehmen zu können als jene selbst, insofern „*die ,dummen Schwarzen‘ [...] nicht wissen, was gut für sie ist.*“ (Wollrad 2005, S. 168f.)

Christliche Symbolik: Oftmals erfolgten seitens Weißer Figuren Rückgriffe auf den religiösen Licht-Finsternis-Dualismus zur Erlangung einer „*erhellenden Legitimation*“, das Dunkle zum Licht zu führen und Weiß zu werden mittels der „*Bejahung kapitalistischer Konsumorientierung und der Internalisierung Weißer Werte*“. (Wollrad 2005, S. 170)

Weiße Kontrolle: Die Darstellung Weißer Figuren als selbstkontrolliert und selbstdiszipliniert vor dem Hintergrund lebendiger, körperlicher, emotionaler Schwarzer Figuren diene als Legitimation für den Anspruch, Nicht-Weiße zu kontrollieren. (Wollrad 2005, S. 172)

Flexibilität: Die von whiteness beanspruchte Universalität drückt sich auch in der flexiblen, forschenden und ungebundenen „*Ökonomie der Bewegung*“ Weißer Figuren aus, denen orts- und traditionsgebundene, farbig markierte Figuren gegenüberstehen. (Minh-Ha zit. n. Wollrad 2005, S. 46) Dies ermögliche nach Tischleder zudem die Aufwertung Weißer Figuren durch „*symbolic blackface*“ mit traditionell als Schwarz geltenden Eigenschaften wie „*Spontaneität, Natürlichkeit, Sinnlichkeit und Sinn für Rhythmus*“, was immerhin eine „*Kritik und Subversion weißer Kultur*“ impliziere, aber nicht selten auch auf eine Kritik an Weißer Zivilisationsgeschädigung vor

der klischierten Folie edler Wilder hinausliefe. (Tischleder 2001, S. 114, 138) Die auch räumlich-geographisch größere Flexibilität des Weißen Subjekts wirft für die Filmanalyse ferner die Fragen auf, ob es 1. eine räumliche Segregation Schwarzer und Weißer filmischer Räume<sup>4</sup> gäbe, die nur von Weißen Figuren zeitweise durchbrochen wird, und 2. welche Konnotationen diese segregierten Räume aufweisen.

Black buddies: Weiße Helden werden oft von Schwarzen buddies begleitet. (Foster 2003, S. 7) Daneben gäbe es auch white buddies, wie Chaney für die Zeichentrickserie „Static“ herausgefunden hat. Dieser steht dem Schwarzen Superhelden mit zusätzlichen Fähigkeiten zur Seite und markiere zugleich den Weißen Zuschauer, dessen whiteness affirmiert wird als Konsument von blackness. (Chaney 2004)

### 1.3 Kritik der politischen Korrektheit

„[P]eople of goodwill everywhere struggle to overcome the prejudices and barriers of race, but it is never not a factor, never not in play.“ (Dyer 2006, S. 1) Die mangelnde Einsicht darin, dass „Rasse“ nach wie vor eine soziale Relevanz besitzt, lässt Bell Hooks eine harsche Kritik an der political correctness vor allem Weißer Intellektueller formulieren. Sie sieht in der heutigen Welt keinen Ort für die Klarheit und Offenheit von Darstellungen, die die Schwarze Vorstellungswelt und deren kritischen Blick auf Weiße thematisieren. Im Gegenteil verschleierte Rufe nach Pluralismus und Vielfalt jene Differenzen, die seitens Weißer rassistischer Herrschaft weiterhin ausgeübt werde. Weiße, sich selbst als antirassistisch verstehende Liberale reagieren laut Bell Hooks äußerst erstaunt und verärgert, wenn sie von Nichtweißen als Weiß gesehen werden, da somit ihr Glaube an eine universelle Subjektivität, der ein Verschwinden von Rassismus bewirken soll, durch die Betonung von Differenzen unterlaufen wird. Zugleich belege ihr Handeln die Vormacht von Weißsein. (Hooks 1992, S. 339) Hooks sieht den heutigen Terror, den Weißsein in der Schwarzen Vorstellungswelt auslöst, insbesondere in der Blindheit selbst progressiver Intellektueller gegenüber der Fortschreibung rassistischer Strukturen, welche Letztere zudem befördere und

<sup>4</sup> Hierunter ist die räumliche Komponente der Diegese zu verstehen. Die Diegese wiederum ist der räumlich und zeitlich bestimmte Handlungsraum der „dargestellten Welt, wie der Film sie in seiner Gesamtheit konstruiert“. (Borstnar et al. 2002, S. 106) Unter Rückgriff auf ein Modell von Jurij M. Lotman bringen Borstnar et al. die Unterscheidung von Raum in u. a. topografischen und semantisierten Raum in Anschlag. (S. 156) Der topografische Raum ist „der naturräumliche oder zivilisatorische virtuelle Raum der Diegese [...] mit seinen genuin raumzugehörigen Merkmalen“, während dem semantisierten Raum „zusätzliche, nicht-räumliche Merkmale“ zugeschrieben werden, um auch „abstrakte Begriffe und Daten/Bedeutungen“ (155f.) darstellen zu können. Der filmische Raum ist dabei nicht als ein einzelnes Zeichen zu betrachten, sondern als aus mannigfaltigen Zeichen zusammengesetzt.



fordert mit Spivak zu lernen, die Subjektposition des Anderen einzunehmen. (Hooks 1992, S. 345f.) Auch Eske Wollrad wendet sich gegen das Diktum eines „Rassismus ohne Rassen“, der Rassevorstellungen in Abrede stellt und als Kriterien für Zusammenstöße stattdessen Kultur und Sprache in Anschlag bringt. Diese Tabuisierung würde die Normativität des Weißseins sogar verbergen und damit befördern. (Wollrad 2005, S. 13) Zugleich solle anstelle des Begriffs „Rasse“ nicht auf das verharmlosende, nettere „race“ ausgewichen werden, welches die gewaltvollen Effekte von Rassekonstrukten unterschlägt und nach Mecheril nicht das Leiden zum Ausdruck bringt, ganz im Gegenteil zu „Rasse“: *„Das Wort ist böse, es sticht, es tut weh – kein anderes Zeichen, das besser passte.“* (Mecheril zit. n. Wollrad 2005, S. 18)

Für den Hollywood-Film hält Tischleder fest, dass dort eine politisch korrekte Darstellungspolitik Einzug gehalten habe:

„Eine ‚normale‘, unauffällige Körperlichkeit, Mittelschichts-Merkmale, suburban homes und family values bilden immer häufiger Charakteristika und Setting von nicht-weißen Protagonisten, und die legt die Vermutung nahe, daß die kontrastive Signifikanz von Hautfarben im amerikanischen Film zunehmend aufweicht.“ (Tischleder 2001, S. 114)

Diese „*integrationistische*“ Loslösung der Hautfarben auch von den Charaktereigenschaften der Figuren und die Übernahme von entgegengesetzt rassifizierten Qualitäten (Tischleder 2001, S. 116) berge die Gefahr, *„historische und aktuelle Spannungen zwischen ethnischen Gruppen im Film zu negieren“* und, ähnlich multikulturellen Filmbildern, zu idealisieren. (Tischleder 2001, S. 140) Das würde schließlich darüber hinwegtäuschen, dass, so Tischleder, die neue politische Korrektheit ohnedies ökonomisch motiviert sei. (Tischleder 2001, S. 118)

## 2 South Park und Whiteness

In diesem Kapitel gilt es Antworten zu finden auf die Frage, wie whiteness in der Cartoon-Serie South Park von Trey Parker und Matt Stone, die auch hierzulande sowohl populär als auch umstritten ist, repräsentiert wird. Vor allem soll dabei untersucht werden, wie weit das aufklärerische Potential der Serie reicht und wo seine Grenzen verlaufen. Nach einer Beschreibung der allgemeinen Verfassung der Gesellschaft South Parks sollen einzelne, fest zu South Park gehörende oder zumindest stets wiederkehrende Themen auch auf der in Kapitel 1 aufgezeigten theoretischen und strategischen Grundlagen der Konstruktion und Inszenierung von whiteness untersucht werden.

### 2.1 *Ankunft in South Park*

Die Macher von South Park scheinen äußerst bemüht zu sein, eine Welt zu zeichnen, die weder eine heile ist noch bloß eine kaputte und schlechte, noch eine der heilen Fassaden, die eine kaputte Welt verdecken, sondern, wenn man David Larsen zustimmt, eine Welt, die an ihrem absoluten Ende längst angelangt ist: *„In South Park, the now-dominant consumptive perception of history is narrated in the thematics of eschatological games, endless stagings of an endlessly delayed end of history [...]”* (Larsen 2001, S. 73) Dagegen nimmt sich Thomas Blums Beschreibung beinahe milde aus, wonach South Park von einer Welt erzähle,

„in der es zugeht wie in der Wirklichkeit: In einem autoritären Gesellschaftssystem vegetieren bigotte und prüde Kleinbürgerwürstchen, die sich mit den eitlen, korrupten Politikern, die sie gewählt haben, bestens vertragen, weil allesamt an dieselbe schmierige Ideologie glauben. Allerorten gibt es Rassismus, Repression, Krieg, Mord, Totschlag und schlechte Popmusik.“ (Blum 17.03.2000)

Diese Beschreibung Blums suggeriert – nicht nur durch den Verweis auf ihre Ähnlichkeit zur Wirklichkeit –, dass sich South Park in einer Art Normalzustand bürgerlicher Grausamkeiten befände – und nicht am (hinausgezögerten) Ende der Geschichte. Abgesehen von der schlechten Popmusik sind die aufgezählten Merkmale von Rassismus bis zum Totschlag jedoch keine historisch neuen und somit Alleinstellungsmerkmale, wenn sie auch durchaus auf South Park zutreffen. Aber South Park geht viel weiter, es haben nach Larsen größere gesellschaftliche Änderungen stattgefunden: South Park zeige eine Gesellschaft, die der für die Produktionsgesellschaft charakteristischen protestantisch-asketischen Ethik von Genügsamkeit und Selbstverleugnung abgeschworen und sich stattdessen dem exzessivem Konsum

von Materiellem wie auch Informationen, der Überschreitung und dem Überfluss generell verschrieben habe. (Larsen 2001, S. 65f.) Ferner bringt Larsen für die Bewohner South Parks ein Subjekt in Anschlag, das sich nicht mehr dem Utilitarismus verpflichtet, sondern nach Baudrillard vielmehr charakterisiert sei durch

„an ‚ironic power of nonparticipation‘, ‚an expulsion of the obligation of being responsible‘, of enduring philosophical, moral and political categories‘, a grotesque ‚philosophy of lack of will, a sort of radical anti-metaphysics whose secret is that the masses are deeply aware that they do not have to make a decision about themselves and the world; that they do not have to wish; that they do not have to know, that they do not have to desire.“ (Larsen 2001, S. 65)

Dieses von den Fesseln der Disziplin und Selbstgenügsamkeit befreite, karnevaleske Subjekt rebelliere durchaus gegen diesen Zustand, und zwar im Sinne Baudrillards durch „*Infantilismus, Überkonformismus, totale Abhängigkeit, Passivität [und] Idiotie*“. (Baudrillard zit. n. Larsen 2001, S. 67) Die kindlichen Helden in South Park stünden stellvertretend für die kopflose Masse, deren Überschreitung in einer Kombination der Topoi der feiernden Menge, der Halluzination und des Exkremments kulminiert, als sämtliche Einwohner South Parks auf einer Massenveranstaltung der Illusion der Sprechenden und Singenden, an Mickey Maus gemahnenden Kackwurst namens Mr Hankey erliegen. (Larsen 2001, S. 68)

Zusammengenommen ergibt dies ein zutiefst pessimistisches Bild einer hoffnungslosen Gesellschaft voller Menschen, die ihr Sein als eine einzige, unabänderliche, endlose Krise erleben. Von dieser Feststellung ausgehend ist der Hinweis von Eva Warth interessant, dass in den von Richard Dyer untersuchten Filmen „*weiße Identität im Moment der Krise thematisiert wird*“. (Warth 1997, S. 128) Dies trifft auch in äußerstem Maße auf South Park zu, insofern sich die Einwohnerschaft South Parks beinahe ausschließlich aus Weißen Figuren zusammensetzt und South Park sich in einer immerwährenden Krise befindet. Dies allein bedeutet zwar noch nicht, dass eine Kritik an Whiteness thematisiert wird, jedoch gibt es in Abständen immer wieder Folgen, in denen dies explizit geschieht und die hier auch zur Betrachtung herangezogen werden.

## 2.2 Weiße (De-)Mythisierung

### 2.2.1 Am Ursprung der Weißen „Rasse“

Für Rassekonstruktionen ist mitunter die geografische und klimatische Beschaffenheit des Herkunftsortes einer Gruppe von Menschen von zentraler Bedeutung, insofern sie deren Charakter und Körper prägen. Und aus der genealogischen Fundierung des Konzepts „Rasse“ stammt laut Dyer die Vorstellung einer weißen, kaukasischen „Rasse“, deren Ursprung in den Bergen liegt. Nach Bernal hätten Romantiker die Vorstellung von kleinen, tugendhaften und reinen Gemeinden an entlegenen, kalten Orten in der Schweiz, Norddeutschland und Schottland vermittelt:

„Such places had a number of virtues: the clarity and cleanliness of the air, the vigour demanded by the cold, the enterprise required by the harshness and of the terrain and climate, the sublime soul-elevating beauty of mountain vistas, even the greater nearness to God above and the presence of the whitest thing on earth, snow.“ (Dyer 2006, S. 21)

Diese Eigenheiten des Ortes werden laut Dyer mitunter als prägend für die Typizität sowohl des Weißen Körpers als auch des Weißen Charakters in Anschlag gebracht. Ersterer sei gekennzeichnet durch im Kampf mit den Elementen gewonnene Härte, durch Geradheit und durch die Nähe zur Weißheit des Schnees; Letzterer durch Energie, Disziplin und geistige Erhebung. Zum Konzept von Weißsein gehöre ferner die Fähigkeit, Konflikte zu lösen (Warth 1997, S. 127) sowie Unternehmungsgeist und effizientes Handeln, dessen Effektivität auf Selbstkontrolle, Willenskraft und zugleich der Kontrolle anderer, meist rassistisch Minderwertigerer, die die Arbeit ausführen, basiere. (Dyer 2006, S. 31) Dyer zitiert hierzu Eldridge Cleaver:

„The ideal white man was one who knew how to use his head, who knew how to manage and control things and get things done. Those whites who were not in a position to perform these functions nevertheless aspired to them.“ (Cleaver zit. n. Dyer 2006, S. 30)

Die Übereinstimmung der oben genannten Ortseigenschaften mit denen South Parks ist ebenso markant wie der Gegensatz des typischen Weißen Charakters und Körpers zu denen der Figuren in South Park. Colorado, in dem die ebenfalls kleine Gemeinde South Park liegt, ist schließlich der am höchsten gelegene Bundesstaat der USA. Dass es dort kalt sein muss, zeigen die durchgehend von Kyle, Kenny und Cartman getragenen Mützen an sowie Kenny, der ständig einen Anorak mit Kapuze trägt. Ferner liegt ständig Schnee am Straßenrand und auf den Rocky Mountains im Bildhintergrund. Doch wird die romantische Erhabenheit des obigen Zitats bereits durch South Parks grobschlächtige Legetrick-Ästhetik destruiert. Und das bereits im

letzten Abschnitt charakterisierte karnevaleske Subjekt South Parks spottet der obigen Charakterisierung ursprünglicher Weißer Identität aufs Äußerste. So wird der Ursprungsort der Weißen „Rasse“ in South Park zum Ort ihrer Degeneration.

### 2.2.2 Weißer Sex

Auch die ambivalente Konstruktion des Weißen Sex spiegelt sich in South Park wider. Diese besteht im Anspruch des Weißen Geistes, der nach den höchsten intellektuellen und ästhetischen Formen greift, den Körper zugleich beherrschen und transzendieren zu können, während die nicht-Weiße Seele der Fehlbarkeit des Körpers unterliege. (Dyer 2006, S. 23) Dazu gehört die Problematisierung des Sex: Einerseits sei er zur Erhaltung von reiner whiteness unumgänglich, zugleich entspräche er als Mittel zur Reproduktion von whiteness nicht der Vorstellung Weißer Reinheit, nach der Sex und Begehren typischerweise dunkel seien, weshalb das Drama Weißer Männer stets darin bestünde, den Trieben nicht widerstehen zu können bzw. um ihre Kontrolle zu kämpfen. Abermals steht das Weiße männliche Subjekt für die ganze Menschheit, da es sowohl das Dunkle, was seine Männlichkeit bezeichnet, als auch das Helle, das seine Fähigkeit zu Selbstkontrolle signifiziert, umspannt. (Dyer 2006, S. 26–28) Mit anderen Worten: *„Die Überlegenheit des weißen, männlichen Subjekts gründet sich dabei immer auf die Unterdrückung der eigenen, aufs Schwarze projizierten Irrationalität und Gewalt.“* (Warth 1997, S. 127)

Vergleicht man das Sexleben der Schwarzen Figuren mit dem der Weißen in South Park, zeichnet sich eine Grundtendenz ab: Dasjenige der Weißen wird zumeist problematisiert, dasjenige der Schwarzen wird als erfreulich, lustbetont aber auch übertrieben dargestellt. Chefkoch, die einzige Schwarze Figur, die eine wichtige Rolle in der Serie spielt, ist eine promiskuitive Sexmaschine und singt oft sexuell konnotierte Lieder wie z. B. über seine „Chocolate Salty Balls“<sup>5</sup>, dessen Text einzig aus sexuellen Aufforderungen besteht, während er vorgeblich Schokoladenpralinen bezeichnet, die Chefkoch hergestellt hat. Überdeutlich sind stets die Anklänge an das *„Klischee vom ‚großen schwarzen Schwanz‘“*. (Schulze, S. 4) Weiße Sexualität enthalte nach Dyer das paradoxe Bekenntnis zur Heterosexualität zwecks Reproduktion von white-

<sup>5</sup> Folge 209 „Mr. Hankey gegen den Mist aus Hollywood“ („Chef's Chocolate Salty Balls“). Der Text, der auch das gesungene Rezept für die Pralinen beinhaltet, lautet des Weiteren wie folgt: „Say everybody, have you seen my balls?/They're big and salty and brown./If you ever need a quick pick-me-up/Just stick my balls in your mouth./Oooh, suck on my chocolate, salty balls./(Put 'em in your mouth!)/Put 'em in your mouth and suck 'em and suck 'em...“

ness, wobei Weißsein Männer gegen ihr Begehren kämpfen lässt und Frauen jegliches abspricht. (Dyer 2006, S. 39) Die Sexualität Weißer Figuren in South Park wird vor allem hinsichtlich (unterdrückter) Homosexualität, Transsexualität, Weiblicher Promiskuität, SM-Sex und Kindesmissbrauch zumeist negativ thematisiert.<sup>6</sup> Niemals geht es jedoch um reproduktiven Sex, weshalb auch keine Kinder in South Park zur Welt kommen. Was das obige Paradoxon anbelangt, werden sowohl Zwangsheterosexualität als auch Reproduktion als der einzige legitime Grund, die Weiße Reinheit zu beflecken, desavouiert und stehen auch nicht immer im Konflikt zum Begehren. Letztlich werden im Sinne des von Larsen beschriebenen andauernden karnevallesken Gesamtzustands South Parks alle sexuellen Spielarten und Identitäten relativ offen ausgelebt, im Zweifelsfall Lippenbekenntnisse für mehr Toleranz abgegeben und damit das sexualitätsbezogene Weiße Reinheitsideal komplett destruiert.

### 2.2.3 Defäkation – “To be white is to be well potty-trained.”<sup>7</sup>

Der Symbolcharakter von Weißsein wird insbesondere deutlich anhand ihrer Definition nicht als eine Qualität, sondern relational durch Negation und Abwesenheit: So konnotiere sie z. B. *Unschuld*, *Makellosigkeit* und *Unfehlbarkeit*. Diese Abwesenheit von Eigenschaften bei vollkommener Reinheit enthebe sie der materiellen Realität und allem Schmutz. (Dyer 2006, S. 74f.) Joel Kovel weist auf den Einfluss der Bilder von Schmutz in Martin Luthers Werk hin, die das Entsetzen gegenüber dem Körper und allem Körperlichem geprägt hätten. Am schmutzigsten sei demnach das, was aus dem Körper kommt, zugleich für die materielle Welt stünde und somit besonders schmutzig sei. Kovel argumentiert weiter, dass Nicht-Weiße auf verschiedene Art und Weise mit Schmutz, der aus dem Körper kommt, assoziiert werden, insbesondere Körpergeruch. (Dyer 2006, S. 75f.)

Letztere Regelmäßigkeit hat sich in South Park ins Gegenteil verkehrt: Es gibt eine stete Prominenz des Pupsens, die immer mit Weißen Figuren assoziiert ist. Am eindrucklichsten stellt sich dies anhand der kanadischen Zwillinge Terence und Phillip dar, die einander in ihrer Fernsehshow unablässig zum Späße anfurzen, was sie zur

<sup>6</sup> Beispielhafte Folgen für sexuelle Problematisierungen: Unterdrückte Homosexualität: Folge 308 „Wenn der Vater mit dem Vater... (Teil 2)“ („Two Guys Naked in a Hot Tub“), Folge 514 „Butters: Das bin ich!“ („Butters' Very Own Episode“); Transsexualität: „Folge Mr. Garrisons schicke neue Vagina“ („Mr. Garrison's Fancy New Vagina“); Weibliche Promiskuität: Folge 113 „Cartmans Mama ist eine Schlampe“ („Cartman's Mom Is a Dirty Slut“); SM-Praktiken: Folge 614 „Todescamp der Toleranz“ („The Death Camp of Tolerance“); Kindesmissbrauch: Folge 306 „Ich fühl' mich voll belästigt“ („Sexual Harassment Panda“)

<sup>7</sup> Dyer 2006, S. 76.

absoluten Lieblingssendung der South-Park-Kids macht. Und als die Erwachsenen erfahren, dass aus Pietät unterdrückte Blähungen spontane Selbstentzündungen verursachen, wird dies voller Erleichterung als willkommener Anlass für ständiges, ungehaltenes Furzen genommen, was selbst die Kinder äußerst eklig, peinlich und unangemessen finden, nun da es die Grenzen des in fiktionaler Form noch Erheiterten überschritten hat.<sup>8</sup> Auch in dieser Hinsicht wird in South Park der Weiße Reinheitsmythos zerstört.

#### 2.2.4 Gründungsmythen am Ende der Geschichte

Hooks sagt, dass der heutige Pluralismus mit seiner Vision einer „*racial harmony*“ ermöglicht werde durch eine Geschichtsschreibung und -neuerfindung voller Lücken und Abstreiten, die keinen Platz für den Terror Weißer Repräsentationen in der Schwarzen Vorstellungswelt hat, was in institutionalisierter Unwissenheit von Geschichte, Kultur und Alltag resultiert und daher eine Spurensuche an den Tatorten erfordere. (Hooks 1992, S. 342) Ohne zunächst speziell die beklagte Außerachtlassung Weißen Terrors in der Schwarzen Vorstellungswelt mit einzubeziehen, gilt für South Park grundsätzlich, dass Geschichte im institutionellen Rahmen der Schule nicht mehr nur Lücken und Bestreitungen aufweist, sondern dass sie zu einem gänzlich unsinnigen Flickenteppich verwoben wird. Laut Larsen finde sich in South Park der von Jameson diagnostizierte Bruch zwischen amerikanischer Schulbuchgeschichte, massenmedialem (Des)informations-Overkill und der eigenen Alltagserfahrung, die einen kindlich-regressiven Geschichtslehrer wie Mr. Garrison hervorbringe, der vor lauter Müdig- und Lustlosigkeit Unsinn und Lügen produziert, indem er Fragen stellt wie „*Engelbert Humperdinck war der erste Mann auf dem Mond, wer war der zweite?*“ oder erklärt, dass Christoph Kolumbus der beste Freund der Indianer war, ihnen zum Sieg gegen (den Schwarzen Bürgerrechtler) Fredrick Douglas verhalf und im Jahre 1492 schließlich ein Restaurant eröffnete. Larsen bezichtigt dabei die Medien als mitschuldig an der Auslöschung linear organisierter Lehrbuchgeschichte, deren mittlerweile de- und re-kontextualisierten Ereignisse sich zuvor noch in einer Lyotardschen Metaerzählung situieren ließen. (Larsen 2001, S. 69ff.) Zugleich zeigt

<sup>8</sup> Folge 302 „Spontane Selbstentzündung“ („Spontaneous Combustion“). Damit wird den Kindern implizit eine viel größere Medienkompetenz als ihren Eltern zugeschrieben. Während die Eltern künstlich entrüstet gegen die Sendung „Terrence und Phillip“ Sturm laufen, die den Kindern ein harmloses Vergnügen bereitet, zeigt die Ablehnung der Kinder gegenüber ihren im realen Leben befreit furzenden Eltern, dass sie sich zwar an Fäkalwitzen erheitern können, jedoch im Gegensatz zu den Eltern nicht auf die Idee kämen, ständiges Furzen in ihren realen Alltag zu integrieren aufgrund der dubiosen Empfehlung eines Geologen, die von den leichtgläubigen Eltern umgehend befolgt wird.

sich, dass die wie immer auch widrige schulische Geschichtsvermittlung in South Park sich aus Quellen der Weißen Kultur speist, was sich mit den erwähnten Beobachtungen Eske Wollrads deckt.

Ferner ist für den Terror Weißer Repräsentationen in der Schwarzen Vorstellungswelt kein Platz vorgesehen, selbst wenn in der Episode „Flaggenkrieg“ der Rassismus zur Zeit der Gründung South Parks thematisiert wird, ausgelöst durch den Streit um die Flagge South Parks, die eine Gruppe Weißer Strichmännchen darstellt, die sich um ein am Galgen baumelndes Schwarzes Strichmännchen scharrt und deshalb zur Geschichte des Ortes gehöre und nicht im Sinne Chefkochs geändert werden dürfe trotz ihres offensichtlich rassistischen Gehalts. Nie geht es jedoch um das auf dieser Flagge gezeigte Leiden aus der Perspektive der Schwarzen Vorstellungswelt und schon gar nicht um eine visualisierte Rückkehr an die Tatorte von einst. Zwar wird die Idiotie einerseits willensschwacher und unbeteiligter Kleinbürger und des Ku-Klux-Klans andererseits ins Lächerliche gezogen, darüber aber nie der Standpunkt und die Lebenswelt von blackness eingenommen bzw. visualisiert.

### **2.2.5 Weiße Universalität Konsum von blackness**

Auch in South Park zeigt sich die Flexibilität des Weißen Subjekts, das sich mittels blackness aufwertet. Dies diene laut Chaney (Chaney 2004) Weißen Figuren paradoxer Weise zur Stärkung und Steigerung angeblich bereits vorhandener, aber bislang implizit und verborgen gebliebener innerer Qualitäten. So könne blackness angeeignet werden, ohne den Reinheitsmythos des Weißseins zu verletzen. Außerdem eigne sich die Aneignung von blackness zur Konstruktion eines Weißen widerständischen Klassenbewusstseins unter weniger Privilegierten. Diese Aneignung markiere zugleich Grenzverletzung und Grenzziehung jener konstruierten Grenzen, die die Überlegenheit Weißer Subjekte signifizieren und für Schwarze unpassierbar bleiben. Chaney hebt für South Park vor allem den Warencharakter von blackness im Zuge dieser Aneignung hervor, womit er zum einen vermutlich auf die insbesondere bei Markenware ausgeprägte Eigenschaft anspielt, deren Träger mit Bedeutungen auszustatten, die der Marke zugeschrieben werden, und des Weiteren anspielt auf die Beziehungslosigkeit von Ware und Konsument in arbeitsteiligen Gesellschaften. Daraus ergibt sich eine Kritik an dem eklatanten Mangel *an* und an der fehlenden Bereitschaft *zur* Erfahrung und Einsicht in die Schwarze Vorstellungswelt seitens des Weißen Konsumenten. Die Figur Eric Cartman verfällt zuweilen in Schwarz konno-



tiertes Englisch, wenn er Slogans wie „*aorthi-TAH*“, „*reco'nize*“ und „*West Si-EED*“ in seine Sprache übernimmt. (Chaney 2004) Auf der Suche nach seinem leiblichen Vater wiederum eignet sich Cartman nacheinander eine Reihe „*faked, ethnic identities*“ (Larsen 2001, S. 72) an, im verzweiferten Bemühen, eine logische Geschichte seiner väterlichen Abstammung zu konstruieren, da mehrere Kandidaten unterschiedlicher Ethnizität in Frage kämen.<sup>9</sup> Freilich ist dies auch in South Park eher als eine Kritik an der Praxis der Aneignung nicht-Weißer Identitäten durch Weiße zu lesen denn als ihre Affirmation.

Chaney kritisiert ferner den Umstand, dass die Weißen Macher der Serie, Trey Parker und Matt Stone, die die Stimmen fast aller Figuren sprechen, eine „*black voice minstrelsy*“<sup>10</sup> aufführten, wenn sie auch die Stimmen Schwarzer Figuren sprechen und dabei „*vocal mastery over subaltern subjects*“ ausübten. Niemals jedoch spreche Isaac Hayes, der einzige Schwarze Sprecher und Stimme Chefkochs, Weiße Stimmen. Dies sei erneut als Beleg der höheren Mobilität Weißer im Gegensatz zu Nicht-Weißen bei der Aneignung von Identitäten zu werten. Die von Chaney immerhin zugestandene Selbstreflexivität der Sendung, die durch Trey Parkers schlechte Imitation Schwarzer Stimmen angedeutet wird, diene jedoch nur als Alibi, wenn sich scheinbar leichtfertig und oberflächlich vor allem auf Kosten nicht-Weißer Identitäten lustig gemacht werde. (Chaney 2004) Diese Kritik kann jedoch nicht unumschränkt gelten, wenn die Figur Eric Cartman versucht, sich durch „West Si-EED“-Rufe blackness anzueignen, was einzig und allein diese vollkommen unberechtigte Aneignungspraxis ins Lächerliche zieht und obendrein die subjektiv empfundene Weiße Wurzellosigkeit zeigt, die auf den Weißen Universalitätsanspruch zurückzuführen ist: Wenn Weißsein wesentlich bedeutet, alles umfassen und alle Positionen einnehmen zu können, letztlich alles sein zu können, ist man nichts Bestimmbares mehr.

### 2.2.6 Episode „Flaggenkrieg“: Nonparticipation, Color-Blindness und Reverse Racism

Auch in South Park herrscht whiteness als unsichtbare Norm und wird erst sichtbar, wenn es zu Konflikten zwischen Weißen und nicht-Weißen Figuren kommt; die bloße

<sup>9</sup> Folge 113 „Cartmans Mama ist eine Schlampe“ („Cartman's Mom Is a Dirty Slut“)

<sup>10</sup> „*Minstrel Show, oder auch blackface minstrelsy, ist ein Unterhaltungsspiel bei der (!) Weiße in Form von Stereotypen Schwarze darstellen. Die zentrale Figur war in der Regel ein Clown mit schwarz gefärbtem Gesicht, wollenem Haar und einem Banjo. Die blackface minstrelsy war im Norden der Vereinigten Staaten zwischen 1840 und 1870 vor allem unter Industriearbeitern sehr populär.*“ (o. V. 25.03.2007)

Anwesenheit Schwarzer Einwohner reicht allein nicht aus. Die interessanteste Folge in diesem Kontext ist die Nr. 407 „Flaggenkrieg“ („Chef Goes Nanners“), in der um die Beibehaltung der Gemeinde-Flagge (Abb. 1) gestritten wird.



**Abb. 1 South Park-Flagge**



**Abb. 2 Chefkoch als Sklavenhalter**

Chefkoch hält die Flagge für rassistisch („How can a black man not be bothered by it?“) und fordert deren Abschaffung, während der als Patriot, Waffennarr und Hinterwäldler charakterisierte Jimbo Kern auf Beibehaltung der Flagge besteht, da sie seit Gründung der Gemeinde existiere und Teil der Geschichte sei. Beide versuchen, Unterstützung in der Bevölkerung für ihren jeweiligen Standpunkt zu gewinnen, wobei die Einwohner gelangweilt und unentschlossen reagieren, aber vor Fernsehjournalisten immerhin äußern, dass die Flagge sowohl rassistisch als auch Teil der Geschichte South Parks sei – ohne jedoch diese beiden Aussagen zu verbinden und damit zu erkennen und explizit zu bekennen, dass South Parks Geschichte auch die Verfolgung und Ermordung Schwarzer beinhaltet. Dennoch beschwert sich Chefkoch über das mangelnde Engagement der Einwohner: „Nobody wants to get involved!“ Dies darf als weiterer Beleg gelten für die bereits erwähnte von Larsen in Anschlag gebrachte „ironic power of nonparticipation“. Chefkoch legt aus Protest seinen, wie er sagt, Sklavennamen ab, konvertiert zum Islam und heißt anschließend Abdul Mohammed Jabar-Rauf Kareem Ali und lässt sich, da der Name nicht auf seine Schürze passt, den Rest des Namens von einem nicht-Weißen Mann als Schild neben seiner Schürze halten (Abb. 2). Chefkoch wird selbst zum Rassisten und Sklavenhalter und eignet sich dadurch ein Stück Weißer Identität an.

Schließlich findet ein schulischer, öffentlich vor der Bevölkerung ausgetragener Debatte-Wettbewerb statt, in dem die Kinder in zwei Gruppen gegen und für die Bei-

behaltung der Flagge argumentieren. Die Befürworter argumentieren, es habe schon immer Mord gegeben und man solle sich darüber nicht so aufregen, woraufhin Chefkoch einwirft, dass diese Argumentation das Hauptproblem verfehle, dass Weiße einen Schwarzen aufhängen und die Flagge daher rassistisch sei, was die befürwortenden Kinder in Erstaunen ob dieser neuen Erkenntnis versetzt. Sie erklären, es auf diese Art noch gar nicht betrachtet zu haben, woraufhin sich folgender Dialog entwickelt:

- Chefkoch: „But that’s a black man up there!“  
 Kyle: „Yeah, but the color of someone’s skin doesn’t matter!“  
 Chefkoch: “Well of course it matters when... Oh my god! Wait a minute. You children didn’t even see the flag as a black man being hanged by white people, did you?”  
 Kinder: “No!”  
 Chefkoch: “That is... that is the most beautiful thing I’ve ever heard!”

Dann erklärt er dem Publikum, das nicht so schnell folgen konnte: „Actually they were so non-racist that they didn’t even make a separation of black and white to begin with. All they saw when they looked at the flag was... people.“ Zum Schluss erschrickt Chefkoch über seinen reverse racism gegenüber der mehrheitlich Weißen Bevölkerung und entschuldigt sich dafür.

Dieser Dialog zeigt, dass ein Teil der Kinder zwar durchaus die unterschiedlichen Hautfarben wahrnimmt, ihnen jedoch absolut keinerlei Bedeutung beimisst. Auch wenn diese Form von Color-Blindness ebenso wenig wie jene oben erläuterte das reale Leiden nicht-Weißer Menschen registriert, so basiert diese nicht auf liberalem, pluralistischem, politisch korrektem und damit nivellierendem Gedankengut, sondern auf Naivität, die nicht nur den Konstruktcharakter aller Rassifizierungen deutlich darlegt – man muss den Blick für rassische Differenz nämlich erst erlernen –, sondern auch eine Utopie entwirft: Es gäbe die Möglichkeit, überhaupt nicht in rassifizierenden Kategorien zu denken und handeln. Wenn aus der Perspektive von Whiteness gemeinhin gilt, *“Other people are raced, we are just people.”* (Dyer 2006, S. 1f.), dann bringt Chefkochs Aussage *“All they saw when they looked at the flag was... people.”* auf den Punkt, dass Whiteness im Blick der Pro-Flaggen-Kinder als Norm suspendiert ist.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Dies bestätigt sich im Übrigen in der früheren Folge 303 „Chefkoch liebt 'nen Sukkubus!“ („The Succubus“). Auf der Suche nach Chefkoch, der seine Stellung in der Schulkantine gekündigt hat, versuchen die Kinder, ihn der Frau am Rezeptionstresen des Büros, wo Chefkoch nun arbeitet, zu be-

In dieser South Park-Folge wird nicht nur der längst gewohnte und dadurch unbewusst gewordene, aber dennoch nicht minder rassifizierende Blick auf andere Menschen sichtbar gemacht, sondern vor allem auch seine Unsichtbarkeit sichtbar, die dadurch entsteht, dass man sich an ihn gewöhnt hat und schließlich zu staunen beginnt, wenn jemand einmal *nicht* diesen Blick hat. So ergeht es den staunenden Erwachsenen, denen ihr eigener rassifizierender Blick zur Natur und damit unbewusst geworden ist, und die nun zugleich seiner Anwesenheit und der Utopie seiner Abwesenheit als einer noch fernen Option gewahr werden. Auch wird hier Weißsein erst durch den Konflikt mit Nicht-Weißsein als Weißsein markiert und erkennbar, und zwar als ein im Umgang mit seinen Geanderten und der eigenen schuldvollen Vergangenheit zutiefst verunsichertes und gespaltenes.



Abb. 3 Flagge



Abb. 4 UNAC

Am Ende wird als Kompromiss zwischen dem Anspruch, weder die (rassistische) Geschichte South Parks auszulöschen, noch ein rassistisches Motiv zu führen, eine neue Flagge vorgestellt, in der das schwarze Strichmännchen weiterhin am Galgenbaumel, es aber zusammen mit je einem weißen, gelben, roten und einem weiteren schwarzen Strichmännchen den Mittelpunkt einer Menschenkette bildet (Abb. 3). Einerseits wiederholt sich hierdurch die in South Park übliche, grob unsinnige und faktenwidrige Geschichtsschreibung aus Mr. Garrisons Unterricht. Andererseits kann die neue Flagge als Parodie auf klischierten Multikulti-Symbolismus (Abb. 4) gelesen werden, die Letzterem das entscheidende Stück leidvoller Erfahrung beifügt, die er demonstrativ zum guten Zweck zu ignorieren und auszulöschen geneigt ist.

---

schreiben: „He’s a big guy with a beard and a chef’s hat.“ – „Ah, the black guy“ – „Eh?“ Die Klassifizierung von Chefkoch als black guy wird von den Kindern überhaupt nicht verstanden.

### 3 Das aufklärerische Potential South Parks

In diesem Kapitel gilt es zu bestimmen, inwieweit South Park über dekonstruktive Repräsentationen Erkenntnis vermittelt, den Blick weitet und auf die strukturelle Unsichtbarkeit der Weißen Norm lenkt, oder aber rassifizierende Konstruktionen teilweise fortschreibt.

#### 3.1 Animationsfilm als aufklärerisches Anti-Kino

Warum, so ließe sich fragen, wäre der popkulturelle Film überhaupt in den Dienst der Aufklärung zu stellen? Da er in großem Maße kulturelle Normen zu etablieren vermag, unter anderem auch Rassenkonzepte (Foster 2003, S. 2), kann er ebenso als Vehikel ihrer verantwortungsvollen, gesellschaftskritischen Dekonstruktion dienen und seine kulturelle Wirkungsmacht und Strahlkraft zum Guten nutzen. South Park, so meine These, kann dies effektiver bewerkstelligen, da Zeichentrick dem Zuschauer eine größere Distanz zum Gesehenen einräumt als Realfilm und speziell bei South Park aufgrund seiner extremen visuellen Realitätsferne den Blick auf die narrativen Strukturen und die Positionen der Akteure freigibt, was im Ergebnis zu einem größeren gesellschaftlichen Realismus führt. Durch die Abstraktion in der Darstellung und die damit geschaffene Distanz zur Lebenswelt des Zuschauers werden die Parallelen um so deutlicher sichtbar, da ein analytischer Blick begünstigt wird.

Für den Hollywood-Film bringt Eske Wollrad den Suture-Effekt in Anschlag, der das „*Verschweißen der Wahrnehmung der Zuschauenden mit der Bilddramaturgie der Kamera, das Hineinsaugen des Publikums in die Dynamik der Filmhandlung*“ bezeichnet. (Wollrad 2005, S. 160) Damit habe Hollywood nach Schlüpmann „*eine Ästhetik des narrativen Kinos entwickelt, die die Form des distanziierten Blicks ausschließt.*“ (Schlüpmann zit. n. Wollrad 2005, S. 160) Wollrad folgert, dass die Hollywoodfilm-Ästhetik auch bezüglich Weißseins „*ein Verschweißen der Zuschauenden mit Konstruktionen von ‚Normalitäten‘ und Normativitäten*“ impliziere. (Wollrad 2005, S. ebd.) Auch Eva Warth macht eine technisch bedingte Zuschauer-Medium-Konstellation für normierende Effekte verantwortlich: So werde die seit dem 19. Jh. zunehmend an Kategorien des Visuellen gebundenen Vorstellungen des Anderen ermöglicht durch Fotografie und Film, die den Blick eines sehenden Subjekts auf ein sichtbares, selbst jedoch nicht reziprok sehendes Objekt richten, was eine spezifische Form und Praktik der Ausgrenzung u. a. des „rassisch“ Anderen darstelle. Letz-

teres werde zum „*Fabrikat des mechanischen Auges, das Erzeugnis eines Blicks, dessen Subjekt selbst das Privileg der Universalität und Unsichtbarkeit beansprucht.*“ Film Fotografie werden zu Medien der „*Institutionalisierung des normativen Blicks*“, der Normabweichungen, also das Andere, erneut festschreibe. (Warth 1997, S. 125)

Auch wenn die von Warth beschriebene, keine Reziprozität zulassende Blickstruktur bei der Rezeption von Zeichentrickfilmen grundsätzlich dieselbe bleibt, sind Zeichentrickfiguren nun einmal keine Menschen, auf die diese ausgrenzende Praktik des Sehens angewendet werden kann. Weißsein als relationale Kategorie lässt sich konstruieren in Abgrenzung zu vorher als nicht-Weiß deklarierten Menschen, aber schwerlich in Abgrenzung zu Cartoon-Figuren.

Auch Adorno und Horkheimer schreiben dem Trickfilm grundsätzlich ein Potential der Transzendenz zu:

„Die Trickfilme waren einmal Exponenten der Phantasie gegen den Rationalismus. Sie ließen den durch ihre Technik elektrisierten Tieren und Dingen zugleich Gerechtigkeit widerfahren, indem sie den Verstümmelten ein zweites Leben liehen. Heute bestätigen sie bloß noch den Sieg der technologischen Vernunft über die Wahrheit.“ (Horkheimer, Adorno 1990, S. 146)

Insofern also der Trickfilm einst ein Medium der Utopie war, bestätigt auch South Park den Sieg der technologischen (Un-)Vernunft, allerdings nicht in Gestalt jener der Kulturindustrie immer wieder vorgeworfenen Verdopplung des Bestehenden, sondern als politisch unkorrekte Dystopie, deren übertriebene Absurdität keinen Sieg über die Wahrheit zulässt, sondern Letztere im Gegenteil befördert: „*Aber nur die Übertreibung ist wahr.*“ (Horkheimer, Adorno 1990, S. 126) Des Weiteren lässt der Trickfilm einen distanzierten Blick zu, da er sich nicht der Realwahrnehmung angleicht, insbesondere bei SP, das sich durch extreme Flachheit auszeichnet, die von Chaney stark kritisiert wird: So lasse sie, im Gegensatz zu „The Simpsons“ keine Zooms aufs Obszöne zu und hielte so den Zuschauer auf Distanz, präsentiere ihm nur eine simplizistische, vordergründige Welt voller verflachter, profilloser Identitäten und positioniere ihn fest vor einer strikt zweidimensionalen Mise en Scène, von der man sich nicht lösen könne, um eine dritte Position einzunehmen. Chaney's Beobachtungen sind, was die visuelle Grobschlächtigkeit und die der Charaktere angeht, durchaus nicht völlig unzutreffend, aber er zieht die falschen Schlüsse. Ich schließe mich diesbezüglich Thomas Blum an, der South Park eine stärkere Destruktion kaum noch heiler Fassaden als den „Simpsons“ zubilligt:

„Bei den ‚Simpsons‘ mag es psychologisch ausgeprägtere Charaktere geben, sie sind aber deshalb auch unwahrer. Allein durch ihre eher der menschlichen Physiognomie nachempfundenen Gesichter gaukeln sie uns vor, dass wir so harmlos seien wie sie. Sie geben vor, Gefühle und Gedanken zu haben, wo tatsächlich nur Hormone und entfremdetes Bewusstsein sind. Das in seiner Gestalt ungleich stärker stilisierte und typisierte kugelförmige ‚South Park‘-Personal hingegen ist gerade deshalb realistischer, weil es konturloser ist und seine nackte Gemeinheit offen ausgestellt wird. Weit umfassender und radikaler als in Springfield wird in South Park die Fassade einer verlogenen heilen Welt destruiert, die in ihrem Innersten verrottet ist und in der Hass und Gewalt normaler Alltag sind.“ (Blum 17.03.2000)

Der dystopische Charakter South Parks transportiert mehr Wahrheit als das zumeist heimeligere Springfield.

### 3.2 *Stereotype Stereotype*

Dass man in der Serie South Park laufend auf stereotype Figuren stößt, steht ihrem aufklärerischen Potential keineswegs entgegen. Wie mit Bell Hooks bereits dargelegt stehen Stereotype ersatzweise für etwas Echtes. Und im Falle von South Park stehen sie ganz einfach für Stereotype, wie sie realweltlich ständig diskursiv reproduziert werden. Die stereotypen Figuren in SP sind also keine verzerrten Repräsentation realer Charaktere, sondern eine verzerrte Repräsentation realer Stereotypen. Somit greift Blums Erklärung zu kurz: Blum schreibt, die Figuren in SP seien „*simpel und eindimensional. So wie die reale Welt und ihre Menschen.*“ (Blum 17.03.2000) Unzureichend wäre auch: „So wie die Stereotype, die von Menschen in Umlauf gebracht werden.“ Zu trifft hingegen: „*So ähnlich wie die Stereotype, die von Menschen in Umlauf gebracht werden.*“ Denn diejenigen in South Park sind verzerrender und übertriebener als ihre realweltlich kursierenden Pendants, wodurch die eigentliche Kritik South Parks – erkennbar an der Parodierung und Verzerrung des Verzerrten – nicht sogleich an den Menschen per se ansetzt, sondern an ihrer Bereitschaft, sich mit stereotypen Repräsentation des Anderen zu begnügen, an sie zu glauben und sie (teils wider besseren Wissens) aufrechtzuerhalten.

Bestes Beispiel für diese Darstellungspraxis in South Park ist die Figur Chefkoch. Er ist nicht einfach ein stereotyper Abzug eines realweltlichen Schwarzen Mannes, sondern er vereint eine umfangreiche Reihe teils widerstreitender Stereotype auf sich. Da wäre zum einen das black buddy-Stereotyp (Klischee Nr. 1):

„It places black maleness safely to the side. The nonthreatening, nonsexual, black other performs not only as a buddy, servant, and helpmate but also as a necessary ingredient in the film’s racial makeup to fully mark the whiteness of the nuclear family in the film and, by extension, the white audience.“ (Foster 2003, S. 7)

Bis zu einem gewissen Grade wird Chefkoch dem auch gerecht, nur ist er eben zugleich auch ganz und gar durchsexualisierte Sexmaschine (Klischee Nr. 2) und Musiker (Klischee Nr. 3):

„He is both avuncular moralist and sexual soulster, alternately exhorting the children to stay out of trouble and serenading them about ‘sex down by the fire’ and ‘making sweet love all night long’. He is Uncle Tom on TV, a walking radio with a prohibitively finite number of stations.“ (Chaney 2004)

Zählt man nun die drei Klischees zusammen, die in dieser Kombination und gegenseitigen Durchwirkung bereits eine eigene Komik entfalten, erhält man das vierte, nämlich den bei Weißen beliebten Schwarzen Komiker (Klischee Nr. 4):

„White Americans have always been comfortable with African Americans as comics, who are routinely used as cultural and social stereotypes in the service of Hollywood’s hegemonic white cinematic discourse.“ (Foster 2003, S. 10)

Diese in sich brüchige Ballung bekannter Stereotype dient der Referenzierung weniger des Klischee-Schwarzen, sondern vielmehr der Schwarzen-Klischees.

Des Weiteren kritisiert Chaney, dass nur scheinbar alle Stereotype veralbert würden. Dabei würden potentiell mannigfaltige Positionen tatsächlich bloß binarisiert und polarisiert, was einem hegemonialen System von Differenz entspräche, das in SP nur scheinbar zur Gänze, in Wahrheit aber nur teilweise kritisiert werde. (Chaney 2004) Wieder zieht Chaney die falschen Schlüsse aus einer richtigen Beobachtung. Wenn in South Park das durch Zwangsbinarismus gekennzeichnete hegemoniale System kritisiert wird, muss es in seiner ganzen unangemessenen Simplifizierung des Mannigfaltigen gezeigt werden oder am besten noch schlimmer. Etwas wird aber nicht dadurch sichtbar, dass man zeigt, wie es *nicht* ist, sondern indem man umso deutlicher zeigt, wie es *in Wahrheit* ist.

### **3.3 Politische Unkorrektheit und Erkenntnis**

Bar jeder ernst gemeinten, fahl romantisierenden, integrationistischen „racial harmony“ wird in South Park die Rissigkeit der Oberfläche politischer Korrektheit parodiert und destruiert. Anders als bei „Sex and the City“, wo in einer von Ulrike Schulze analysierten Episode der Versuch einer politisch korrekten Ausdrucksweise einer der vier Freundinnen umgehend ins Lächerliche gezogen wird aufgrund des zwanghaften Charakters (Schulze, S. 4), geschieht dasselbe in South Park nicht nur wegen der Zwanghaftigkeit solcher Versuche, sondern wegen ihrer Unaufrichtigkeit und ihrer Verdeckung schmerzvoller Wahrheit, nämlich der des real fortexistierenden Rassis-



mus. Wie wenig auch manche Einwohner South Parks hinter politisch korrekter Sprache stehen, wird in Folge 1101 „With Apologies to Jesse Jackson“ deutlich: Der Geologe Randy Marsh muss als Kandidat in einer Glücksrad-Fernsehsendung einen Begriff aus der Kategorie „people who annoy you“ erraten. Es fehlt nur ein Buchstabe, um die Lücke in dem Wort „N \_ G G E R S“ zu schließen. Randy zögert: „I know it! But I don’t think I should say it.“ Schließlich antwortet er „Niggers“, während „Naggers“ – Nörgler gesucht waren. Die Live-Übertragung wird mit einem Testbild abgebrochen und auf der Heimfahrt klagt seine Frau: „I can’t believe you said the n-word on national television.“ Er begründet sein Handeln mit der Aussicht auf den Gewinn von dreißigtausend Dollars. Sowohl Randys Handeln und seine dahinter stehende Motivation als auch das Entsetzen seiner Frau vor allem darüber, dass es im Fernsehen passierte, belegen die Unaufrichtigkeit und Vergeblichkeit einer oktroyierten politisch korrekten Sprache bzw. entsprechender Sprachverbote, die ohne jegliches Bewusstsein für das eigentliche Problem einer rassistischen Sprache konformistisch nachgeplappert werden – spätestens dann, wenn „ausnahmsweise“ von diesen Regelungen abgewichen wird.

### **3.4 Grenzen: „I don’t get it!“**

Doch hat auch das aufklärerische Potential der Serie South Park seine Grenzen. Zum einen mag bemängelt werden, dass es hier, wie so oft, keinen Platz für den Standpunkt der Schwarzen Frau gibt. (Wollrad 2005, S. 161) Das liegt aber nicht nur daran, dass es keine derartige Hauptfigur gibt, sondern allgemein daran, dass in South Park grundsätzlich nicht versucht wird, die Schwarze Lebenswelt oder Vorstellungswelt zu visualisieren, was Eske Wollrad unter Rückgriff auf Richard Dyer als Vorwurf gegen den von ihr untersuchten Film „Dangerous Minds“ richtet. (Wollrad 2005, S. 163) Dass so ein Vorhaben nicht unbedingt von Erfolg gekrönt sein muss, belegt exemplarisch Bell Hooks’ Kritik an einem Buch des Weißen Autors Mark Crispin Miller, in dem er *„über die Darstellung von Schwarzen spricht und das gewissermaßen als aufgeklärte Kritik präsentiert, so, als habe er ein ganz besonderes Verständnis davon, wie ‚schwarze Andere‘ sich selbst sehen.“* (Hooks 1996, S. 81) Diesen Fehler begehen die ebenfalls Weißen South Park-Macher nicht, womöglich im Bewusstsein, dass sie scheitern müssten.

Nach mehreren vergeblichen Versuchen von Stan Marsh, seinen Schwarzen Mitschüler Token davon zu überzeugen, dass sein Vater kein Rassist und die Angele-

genheit nunmehr geklärt sei, sieht er ein, dass er niemals verstehen werde, wie ein Schwarzer sich fühle, wenn er „Nigger“ genannt wird:

Stan: "I will never understand. I will never really get how it feels for a black person to have someone use the n-word. I don't get it!"

Token: "Now you get it, Stan!"

Dies ist nicht nur das Eingeständnis der Begrenztheit der Repräsentationsmöglichkeiten Weißer Popkultur-Produzenten, wenn es um die Schwarze Vorstellungswelt geht, sondern zugleich die Negation des irrigen Exklusiv-Anspruchs von whiteness auf Universalität.

## 4 Fazit

Die Betrachtung der Serie South Park unter Rückgriff auf die Erkenntnisse der Critical Whiteness Studies offenbart, dass dort Weißsein samt seiner Mythen sorgfältig reflektiert und ohne verlogene racial harmony dekonstruiert wird, also im Sinne Wollrads sowohl eine Erkenntnis- als auch eine Gesellschaftskritik stattfinden. Als Mittel dienen politisch unkorrekte Darstellungen grausamer Wahrheiten, so dass auch der vornehmlich von Bell Hooks formulierten Kritik an der Unwahrheit politischer Korrektheit entsprochen wird. In South Park erwächst Erkenntnis aus der Übertreibung, so z. B. die Erkenntnis über die Akzeptanz und Unwahrheit von Stereotypen aus der nochmals gesteigerten Über-Stereotypisierung. Wenn es der Serie vereinzelt tatsächlich gelingt, so wie in der Episode „Flaggenkrieg“ die strukturelle Unsichtbarkeit und das verschüttete Selbst-Bewusstsein von Weißsein zu markieren, außerdem dessen Universalitätsanspruch zu erschüttern und auch noch eine Utopie des nicht-rassifizierenden Blicks aufzuzeigen, bestätigt dies Katherine Richardson Brunas Annahme, dass in South Park Themen auf eine Weise verhandelt werden, die die kritische Lesefähigkeit als Fähigkeit zur De- und Rekonstruktion sozialer Texte zu fördern geeignet ist. (Richardson Bruna 2004)

Dennoch oder auch deshalb muss kritisch gefragt werden, ob eine wie auch immer notwendige Kritik mit weiterem Schmerz erkaufte werden darf, den der politisch unkorrekte Duktus der Serie bei manchen Menschen auslösen könnte, in deren Dienst die Kritik sich eigentlich stellen sollte. Und hiermit sind sicherlich nicht jene sich liberal und progressiv dünkenden Color-Blindness-Verfechter gemeint, sondern: Was bedeutet es in der Schwarzen Vorstellungswelt an neuerlichem Schrecken, wenn die Weißen Macher von South Park ihre Figuren unablässig „Nigger“ sagen lassen?

Die womöglich bedeutsamste Einsicht, die South Park bislang hierzu vermitteln konnte, ist die der Begrenztheit der sich heute immer noch als universell konzipierenden Weißen Vorstellungswelt in Stans Worten: „I don't get it!“

## Literaturverzeichnis

- Arndt, Susan (2002): Weiß-Sein als Konstruktion des Rassismus und Kategorie. Berlin. Online verfügbar unter [http://www.zfl.gwz-berlin.de/mitarbeiter/no\\_cache/mitarbeiter/ehemalige/69/](http://www.zfl.gwz-berlin.de/mitarbeiter/no_cache/mitarbeiter/ehemalige/69/), zuletzt geprüft am 04.03.2007.
- Blum, Thomas (17.03.2000): Einsicht in die Wirklichkeit. Angela Marquardt hat Recht: »South Park« ist besser als die »Simpsons«. Online verfügbar unter [http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_2000/05/05a.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/05/05a.htm), zuletzt aktualisiert am 17.03.2000, zuletzt geprüft am 25.02.2007.
- Borstnar, Nils; Pabst, Eckhard; Wulff, Hans Jürgen (2002): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Chaney, Michael A. (2004): Coloring Whiteness and Blackvoice Minstrelsy. Representations of Race and Place in *Static Shock*, *King of the Hill* and *South Park*. In: *Journal of Popular Film and Television*, H. 4, S. 167–176. Online verfügbar unter <http://www.highbeam.com/doc/1G1-113056573.html>, zuletzt geprüft am 28.11.2006.
- Dyer, Richard (2006): *White*. London: Routledge.
- Foster, Gwendolyn Audrey (2003): *Performing whiteness. Postmodern reconstructions in the cinema*. Albany: State Univ. of New York Press.
- Hooks, Bell (1992): Representing Whiteness in the Black Imagination. In: Grossberg, Lawrence (Hg.): *Cultural Studies*. New York, London: Routledge, S. 338–346.
- Hooks, Bell (1996): *Sehnsucht und Widerstand. Kultur, Ethnie, Geschlecht*. Berlin: Orlanda-Frauenverl.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W. (1990): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Larsen, David (2001): South Park's solar anus, or, rabelais returns. *Cultures of consumption and the contemporary aesthetic of obscenity*. In: *theory, culture & society*, H. 4, S. 65–83.
- Morrison, Toni (1992): *Playing in the dark. Whiteness and the literary imagination*. Cambridge Mass.: Harvard Univ. Press.
- Motakef, Mona (2005): Critical Whiteness Studies. Die Unsichtbaren. Interview mit Eske Wollrad. In: *Spex - Das Magazin für Popkultur*, H. 11. Online verfügbar unter <http://www.spex.de/web/texte.php?id=280&ex=1>, zuletzt geprüft am 16.12.2006.
- o. V. (25.03.2007): Minstrel show. Herausgegeben von Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Online verfügbar unter [http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Minstrel\\_show&oldid=29652515](http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Minstrel_show&oldid=29652515), zuletzt aktualisiert am 25.03.2007, zuletzt geprüft am 28.03.2007.
- Parker, Trey; Stone, Matt: *South Park*. Ausgestrahlt 1997-? Comedy Central.
- Richardson Bruna, Katherine (2004): Addicted to democracy: South Park and the salutary effects of agitation (reflections of a ranting and raving South Park junkie). In: *Journal of adolescent & adult literacy*, Jg. 47, H. 8, S. 692–697. Online verfügbar unter [http://www.readingonline.org/newliteracies/jaal/5-04\\_column\\_med/](http://www.readingonline.org/newliteracies/jaal/5-04_column_med/), zuletzt geprüft am 06.12.2006.

Schulze, Ulrike: New York, Sex und vier weiße Frauen. Whiteness in Sex and the City. Online verfügbar unter <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/331/>, zuletzt geprüft am 02.03.2007.

Tischleder, Bärbel (2001): Body Trouble. Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino. Frankfurt am Main: Stroemfeld (Nexus, 58).

Warth, Eva (1997): Die Inszenierung von Unsichtbarkeit: Zur Konstruktion weißer Identität im Film. In: Friedrich, Annegret; Haehnel, Birgit; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria; Threuter, Christina (Hg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur. Marburg: Jonas Verl., S. 125–130.

Wollrad, Eske (2005): Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion. Königstein/Taunus: Helmer.

## **Bildnachweis**

Abb. 1, 2, 3: © 2012 South Park Digital Studios LLC. Alle Rechte vorbehalten. © 2012 Comedy Partners. Alle Rechte vorbehalten.

Abb. 4: United Nations Association in Canada.