

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 62 (2020)
Heft: 389

Artikel: There Goes the Neighborhood : das amerikanische Ghetto im Horrorfilm
Autor: Munt, Karsten
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905892>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

There Goes the Neighborhood ...

Karsten Munt

Das amerikanische
Ghetto im Horrorfilm

Parallel zum Mainstream-Horror verbirgt sich in Genrenischen der Horror Schwarzer Communities. Wie im Hood-Horror gängige Stereotype unterwandert und der Horror des Rassismus seit den Siebziger Jahren vergegenwärtigt werden.

Der moderne Horrorfilm liebt die Isolation. Das archaische Hinterland der Vereinigten Staaten ist seit den Siebzigerjahren, seit John Boormans *Deliverance* (1972) und vor allem seit Tobe Hoopers *The Texas Chainsaw Massacre* (1974), ein Hauptschauplatz amerikanischer Schreckensvisionen. Während Collegestudent_innen, Abenteurer_innen und die Weisse Kernfamilie in den Siebziger Jahren das Privileg haben, im sogenannten Backwood-Horror ihr Leben in der Abgeschiedenheit des ländlichen Idylls zu verlieren und so das Mainstreamkino eroberten, wird die Schwarze Minderheit in Nischenfilmen zur gleichen Zeit in ihrer eigenen, abgesonderten Lebensrealität von den Schrecken des Genres heimgesucht. Mit *Blacula*, der gemeinhin als erster Blaxploitation-Horrorfilm gilt (und den ersten Schwarzen Vampir der Kinogeschichte zeigt), rücken 1972 die Gräuel und Traumata des urbanen Horrors aber erstmals auch mit der Lebensrealität des amerikanischen Ghettos zusammen. Und während Waldhütte, Dschungel und das Hinterland besonders im zeitgenössischen Backwood-Horror (*It Comes at Night*, *Green Room*, *The Witch*, etc.), der immer wieder die Abkehr von der modernen und digitalisierten Welt sucht, noch immer auch Sehnsuchtsorte sind (die dann zum Albtraum werden), taugt der Problembezirk für derartige Begehrlichkeiten nicht: Niemand träumt vom Ghetto.

Auch Prince Mamuwalde (*William Marshall*) wird erst zu *Blacula*, nachdem ihn Dracula, ein Verteidiger der Sklaverei, mit seinem Biss verseucht und in einen bis in die Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts

andauernden Schlaf versetzt. Im Schwarzen Los Angeles dieser Zeit wird die zentrale Metapher von Bram Stokers Roman – die Aristokratie, die das gewöhnliche Volk aussaugt – auf die Machtverhältnisse in den rauen Strassen nach Sonnenuntergang übertragen. Von prominenten Figuren der Schwarzen Bürgerrechtsbewegung wurden die negativ konnotierten Stereotype (Zuhälter, Drogenschieber etc.) und die regelmässig sexueller Gewalt ausgesetzten Frauenfiguren im Blaxploitation damals kritisch gesehen. Doch gerade im Horror greift das Genre die zu dieser Zeit im Fernsehen dauerpräsenten Bilder und Themen des Black-Power-Aktivismus erstmals prominent auf. Das Ghetto selbst aber bleibt im Blaxploitation-Horror abseits der Stereotype – ein abstrakter, ahistorischer Raum, der nie wirklich zum ästhetischen Zentrum taugt.

Der Abfall der Gesellschaft

Michael Wadleighs Wolfen (1981) macht dann als einer der ersten Horrorfilme das Ghetto auch zum visuellen und symbolischen Zentrum. Die auf Whitley Striebers Roman «The Wolfen» basierende Geschichte spielt in einem Brooklyner Viertel, das zur Wüstenlandschaft zerfallen ist. Vereinzelte Ruinen und eine ausgebrannte Kirche stechen in der Verfilmung wie Grabsteine aus einem schuttbeladenen Friedhof hervor. Die bildliche Anspielung ist kein Zufall: Die Ureinwohner_innen, an die sich der von Albert Finney gespielte Detective Wilson auf der Suche nach Hilfe in der Auflösung einer bizarren Mordreihe wendet, bezeichnen das Ghetto als «graveyard of your fucking species», als Friedhof des Weissen Mannes. Nur noch von den Menschen bevölkert, die die Gesellschaft als Abfall wahrnimmt, wird dieses zerfallene Brooklyn zum Symbol für den ökologischen und moralischen Verfall, der das Grauen auf den Plan ruft, das zuvor in der Wildnis lauerte und sich nun von den «Abfällen» der Gesellschaft, den Minoritäten der Stadt, ernährt. Bezeichnenderweise rufen die bestialischen Morde die Polizei erst auf den Plan, als auch ein Milliardär, der die Gentrifizierung des Viertels plant, zum Opfer wird.

Das Ghetto wird in *Wolfen* zur Manifestation des ethnischen Gefälls der USA. Kaum ist dieses deutlicher zu spüren als im zeitgenössischen New York von 1981: Im Erscheinungsjahr des Films erlebt die Metropole den traurigen Höhepunkt der Kriminalitätswelle, die, zusätzlich angefeuert von Richard Nixons brutal forciertem *war on drugs* und einer Crack-Epidemie, die Stadt heimsucht. Zwar sind es im Film die amerikanischen Ureinwohner_innen und nicht die Schwarze Bevölkerung, die aus ihrem urbanen Lebensraum verdrängt werden. Die Methode aber bleibt die gleiche. Die Eigentümer_innen geben die Häuser so lange dem Verfall preis, bis sie abgerissen und für eine andere, meist wohlhabende und Weisse Klientel neu aufgezogen werden können. Der französische Soziologe Loïc Wacquant beobachtet die gleiche Tendenz auf staatlicher Ebene: Mit Beginn der Reagan-Ära beschleunigte sich der Rückzug staatlicher Regulierung aus den Metropolen drastisch. Zwischen 1980 und 1988 werden die

Mittel für Stadtplanung um 68 Prozent gekürzt, die für Sozialwohnungen um 70 Prozent. Die Erosion des öffentlichen Raums schreitet in den Achtzigern, Hand in Hand mit dem immer härter forcierten *policing*, so in ungeahnter Geschwindigkeit voran. Mit der Automatisierung der Lohnarbeit, dem vollständigen Abbau der lokalen Sozialstrukturen und der Kriminalisierung der Schwarzen Minderheit werden ganze Viertel wie South Central, Compton oder Watts in Los Angeles, Brooklyn, die Bronx und Harlem in New York, oder Cabrini-Green in Chicago de facto von der Gesellschaft abgeschnitten.

Im Dungeon der Slumlords

Wes Cravens *The People Under the Stairs* bringt diese, dem Kinopublikum weitgehend unbekannten Teile von Los Angeles, 1991 auf die grosse Leinwand – zeitgleich mit Hood-Filmen wie *Boyz n the Hood*, *New Jack City* und *Straight Out of Brooklyn*. Auch in ihnen werden die sauberen, wohlhabenden und vor allem Weissen Viertel wie Bel Air, Beverly Hills und Malibu von sozialen Brennpunkten wie South Central, Compton oder Watts, in denen sich Armut und Elend festgefressen haben, ersetzt. Allesamt von Schwarzen Regisseuren gedreht, erzählen die Hood-Filme Coming-of-Age-Geschichten, die die bittere Lebensrealität des Ghettos aus seinem Inneren abbilden. Craven verfolgt als Weisser ohne eigene Lebenserfahrung im Ghetto in *The People Under the Stairs* einen anderen Ansatz: Er verortet *The People Under the Stairs* in der gleichen sozialen Realität, lässt dabei aber das Sozialdrama weit hinter sich. Die verheerenden Folgen der sozialen Erosion im Armenviertel erzählt Craven als Horrorsatire, die eine direkte Verbindung zur Reagan-Ära herstellt. Protagonist Poindexter, genannt Fool (*Brandon Quintin Adams*), lebt mit seiner Familie in einem der Sozialbauten, die von ihren Eigentümer_innen so lange der Verrottung ausgesetzt werden, bis sie neu aufgebaut und an «saubere Menschen» vermietet werden können. Der Flur des Hauses gleicht einem Kerker.

Auch vom Hausflur und den Strassen zeichnet der Film ein tristes Bild: Eine Frau übergibt sich, die jüngeren Männer rauchen, die älteren stehen dicht gedrängt und regungslos an der Wand, zwei Hunde kämpfen um ein Stück Fleisch. Um wenigstens diesen erbärmlichen Status quo für seine Familie zu erhalten, schliesst sich Fool dem Kriminellen Leroy (*Ving Rhames*) an. Der will das Vorstadthaus der reichen Robesons ausrauben, die Fool und seiner Familie mit der Zwangsräumung drohen. Das von *Wendy Robie* und *Everett McGill* gespielte Slumlord-Ehepaar wurde schon von der zeitgenössischen Kritik als ins Groteske übersteigerte Version von Nancy und Ronald Reagan erkannt. Doch die Robesons führen den Pfad der Reaganomics weit über die gewöhnliche Gier hinaus. Hinter der puritanisch-bürgerlichen Fassade wird der Kapitalismus hier nämlich zum Kannibalismus: Im Keller ihres Hauses werden die Armen, schon zu Monstern degeneriert, buchstäblich aneinander verfüttert. Für die Hausherr_innen ist diese zur Entmenschlichung gewordene Verehelichung nicht allein grausamer

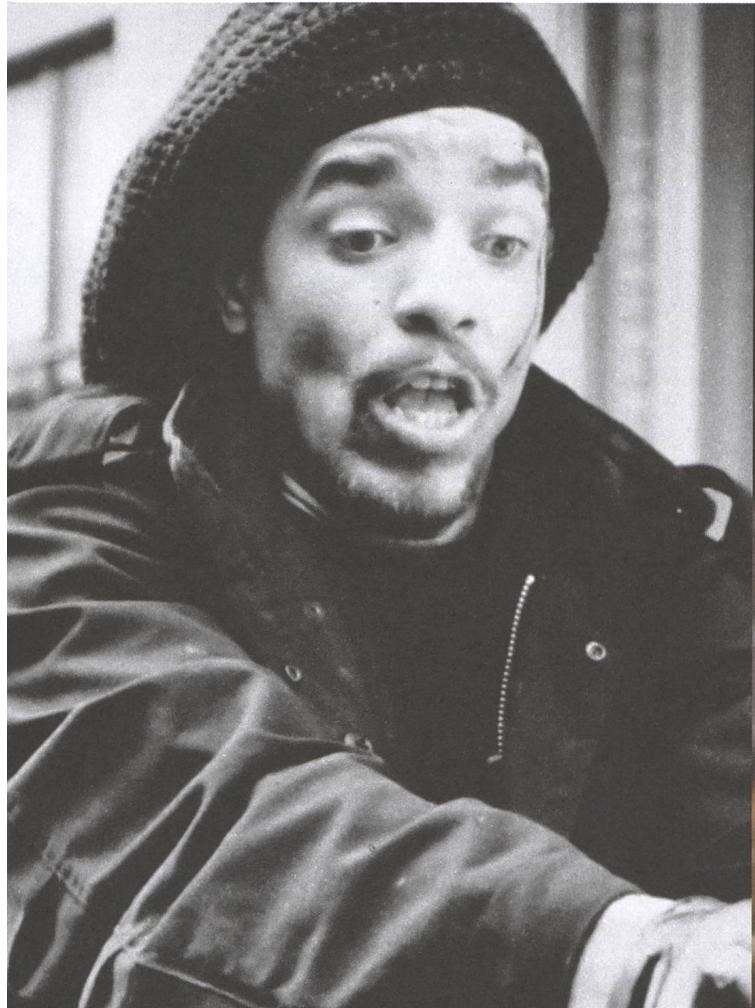
Selbstzweck, sondern auch enorm lukrativ. Fool und seine räuberische Zweckgemeinschaft entdecken auf der Suche nach Gold die Gefangenen im Keller und verstehen sofort, dass diese deformierten Monster, die dort hausen, auch nur Menschen sind, die aus sadistischer Gier im Keller zugrunde gerichtet werden. Die örtliche Polizei hingegen lässt sich vom Teeservice und selbst gebackenen Keksen der Reagan-Doubles blenden. Aufgrund ihres Versagens verhallen Fools Hilferufe zunächst im Nichts, bis sich seine Familie und das versammelte Personal des Ghettos hinter den Jungen stellen: Gemeinsam begegnet diese ausgeraubte Community im Finale dem rassistischen Stigma. Ein Kraftakt, mit dem *The People Under the Stairs* die gesellschaftlichen Verhältnisse der Reagan-Ära – wenn auch nur im Fiktionalen – kippen mag. Denn nicht Fools Familie ist am Ende isoliert, sondern die Robesons.

Lynchmord, Segregation und der Boogeyman

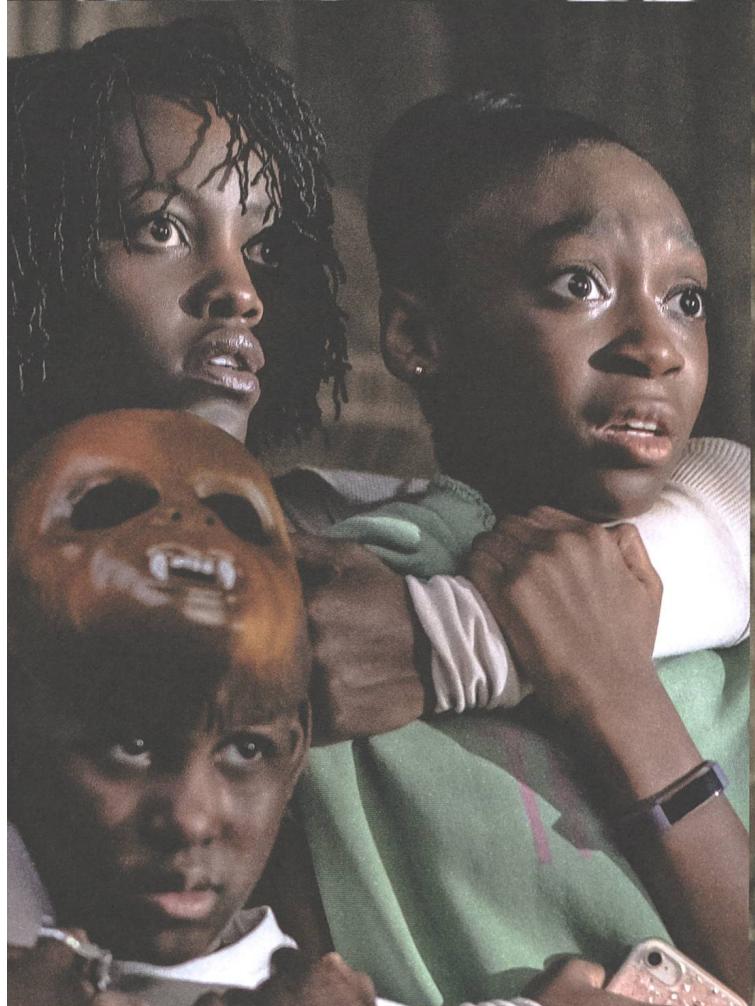
Mit einer Kamerafahrt über einen Highway in Chicago greift *Bernard Roses Candyman* (1992) ein Jahr später das Thema Segregation wieder auf. Gleichförmig zieht die Kamera, begleitet von *Philip Glass'* Filmmusik, über die achtspurige Fahrbahn hinweg. Der Sinngehalt dieser Sequenz erklärt sich erst später im Film: Der riesige Asphaltstreifen verläuft zwischen dem Sozialbauviertel Cabrini-Green und den nach gleichem Muster gebauten, aber gut sanierten Lincoln-Towers. Die gespenstischen Orgeltöne und der dazu pulsierende Choral suggerieren im Vorspann bereits das, was Protagonistin Helen (*Virginia Madsen*) bald am eigenen Leib erfahren wird: Der Highway trennt nicht einfach Arm und Reich, er trennt die Gesellschaft von der Hölle, die direkt in ihrer Mitte geschaffen wurde. Cabrini-Green war als Metonym für eine gescheiterte Sozialbaupolitik derart verrufen, dass es in *Candyman* geradezu als transgressiver Akt erscheint, dass Helen vor Ort für ihr Uniprojekt zu *urban legends* forscht.

Ihre erste Begegnung mit dem Viertel illustriert das territoriale Stigma, das Problemvierteln wie Cabrini-Green anlastet und entsprechend auf die Bewohner_innen übertragen wird. Die erste Frau, die Helen dort trifft, ist eine junge Mutter. Sie lebt mit ihrem Baby, einem Wachhund und ihrer Angst hinter verschlossener Tür. Die segregierten Nachbarschaften werden nicht nur von Außenstehenden, sondern von den Anwohner_innen selbst als urbane Höllenkreise gefürchtet. Das Gemeinschaftsgefüge wird mit der öffentlichen Stigmatisierung zerstört. Mit ihm fällt die letzte Schutzbastion, die es etwa in den armen, aber funktionierenden Arbeitervierteln noch gibt. Das territoriale Stigma ist in *Candyman* direkt verbunden mit dem Rassismus. Der teilweise tatsächlich in Cabrini-Green gedrehte Film injiziert diesen in die *Clive-Barker-Kurzgeschichte «The Forbidden»*. Aus dem Liverpool der Vorlage wird im Film Chicago, aus der Kritik der britischen Sozialstrukturen wird eine Reflexion über das amerikanische Ghetto, aus einem Weissen Candyman wird Daniel Robitaille, Sohn eines ehemaligen Sklaven. Seine *urban legend* erzählt von

New Jack City (1991) Regie: Mario Van Peebles



Us (2019) Buch: Jordan Peele



Us (2019) mit Lupita Nyong'o



Get Out (2017) mit LaKeith Stanfield

seiner Beziehung mit einer Weissen Frau, für die er gefoltert und getötet wurde. Der rassistische Lynchmord bringt die tragische Figur des Candyman in die Welt. Der von *Tony Todd* gespielte dämonische Mörder, der Bienen ausatmet und einen Haken statt einer Hand trägt, ermordet allerdings nicht die Nachfahren seiner Peiniger_innen, sondern die Bevölkerung von Cabrini-Green und eben jene, die ihn durch das fünffache Aufsagen seines Namens heraufbeschwören. Tatsächlich ist der erste Mörder mit Haken, dem Helen begegnet, nicht der legendäre Dämon, sondern ein lokaler Gangleader, der sich die Legende von Robitaille aneignet. Die Polizei bietet Helen die Hilfe, die anderen Bewohner_innen von Cabrini-Green versagt wird.

Mit einem Schwarzen, durch einen Lynchmord geborenen, Frankenstein-artigen Boogeyman, der eine Weisse Frau begehrt und ein Armenviertel heimsucht, das aus der Aussenperspektive betrachtet wird, ist Candyman eines der ambivalentesten und faszinierendsten Abbilder des amerikanischen Ghettos. Wie Blacula seinerzeit gerät auch Candyman für seine Darstellung Schwarzer Stereotype und der Protagonistin als Weisse Heilsfigur ins Fadenkreuz der Kritik. Die Kritik erscheint verständlich: Der Topos des Schwarzen Monsters, das eine Weisse Frau korrumptiert, geht bis zu den Anfängen der amerikanischen Geschichte zurück. Doch ist Candyman, ähnlich wie King Kong oder Frankenstein, mehr als Identifikationsfigur denn als Monster angelegt. Der wahre Horror ist auch in Cabrini-Green nicht der Dämon, der seine Opfer mit dem Haken vom Unterleib bis zum Schlund aufschlitzt, sondern die von Rassismus und Verwahrlosung zerfressene Realität, die ihn ins Leben ruft.

Die Unterkasse als Humanexperiment

Der insgesamt vierte Film der Purge-Reihe zeigt diese Lebensrealität im fünften, vergessenen Bezirk von New York. Das Prequel überführt das Konzept des Films (eine Nacht im Jahr werden alle Gesetze ausser Kraft gesetzt und jede Straftat plötzlich legal) in eine White-Supremacy-Fantasie. Die rechtsradikale Regierung, die das Land in *The First Purge* (2018) im Griff hat, verfolgt mit dem ersten Probefurchlauf des Purge-Konzepts ein einfaches Ziel: Amerika von der «Unterkasse» befreien – von denen, die arm und nicht Weiss sind. Der Begriff der Unterkasse (engl. *underclass*) geht bis ins 19. Jahrhundert zurück, wo er von Rassentheoretikern und Eugenikern verwendet wurde. 1977 taucht der Begriff in einem «Time Magazine»-Artikel auf, der die Plündereungen nach einem Stromausfall in New York auf die «Asozialen, Feindseligen und Unerreichbaren» abwälzt. Gemeint sind die, die das zum Artikel gehörige Foto zeigt: junge, Schwarze Amerikaner_innen, die durch diese Bezeichnung von der (auch Weissen) *lower class* getrennt werden. Seither tritt der Begriff seinen Siegeszug an und aktualisiert eine tradierte Vorstellung, dass die Bewohner_innen des Ghettos und deren «selbstzerstörerische Kultur» für die soziale Verwahrlosung verantwortlich sind. Dass mit «Unterkasse» immer die

«Schwarze Unterkasse» gemeint ist, verschleiert der Begriff ebenso effektiv wie den politischen Willen, sozial benachteiligte Stadtteile und ihre Bewohner_innen vertreten zu lassen – oder sie in einer langen, gesetzlosen Nacht einander zum Frass vorzuwerfen.

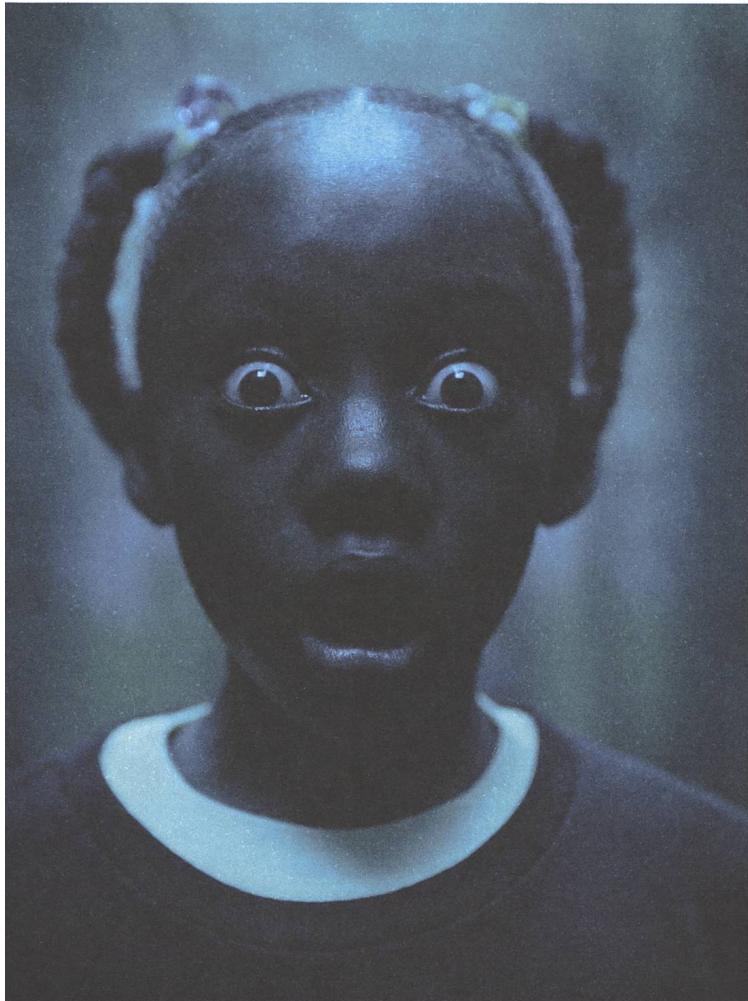
Tatsächlich verhält sich die «Unterkasse» von Staten Island, das als Testgelände für die erste «Säuberung» in *The First Purge* auserkoren wird, nicht so, wie es der pseudowissenschaftliche Begriff suggeriert. Als die erste Purge-Nacht nicht wirklich in Gang kommen will – die Locals feiern lieber, als sich gegenseitig umzubringen – hilft die Regierung nach, indem sie ihre White-Power-Stosstruppen nach Staten Island schickt. Die mit faschistischen Devotionalien gespickten Söldner bringen den *body count* bald in die Höhe.

Neben den sehr offenkundigen Bezügen zur Politik der Trump-Regierung bezieht *The First Purge* einen in der Filmgeschichte weitgehend unbeachteten Zweig der Rassismusgeschichte von Amerika mit ein: die vom Staat an der Schwarzen Bevölkerung verübten Menschenversuche. So reiht sich der Purge-Versuch an der Schwarzen Bevölkerung von Staten Island als Experiment nahtlos in eine lange Liste ein: Die Tuskegee-Syphilis-Studie, die Radioaktivitätsversuche der medizinischen Hochschule Virginia und des Verteidigungsministeriums etc. Den letzten Schutzschild gegen die staatliche Willkür muss auch hier die Community – angeführt von Aktivistin Nya, Drogenboss Dmitri und der lokalen Kirchengemeinde – selbst organisieren.

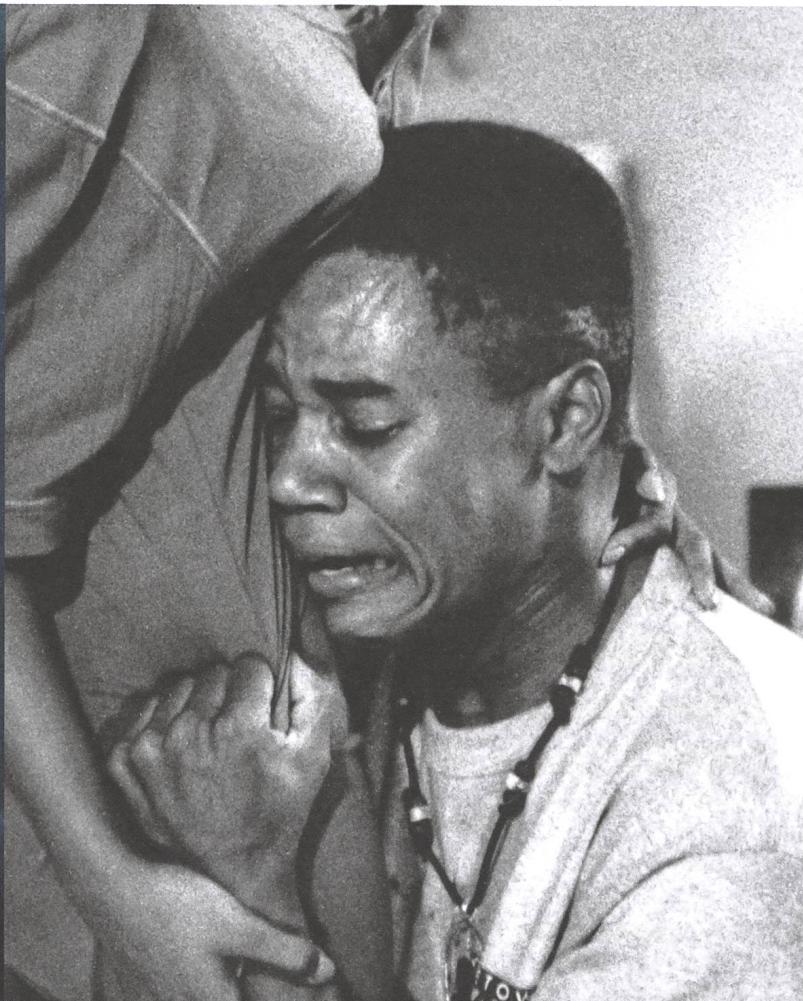
Panorama des Widerstands

In *Rusty Cundieff's Tales from the Hood* (1995) steht das Überirdische selbst für den Widerstand gegen staatliche Willkür und Strassenkriminalität. Der vom Fatalismus geprägte, düstere Grundton, den die Sozialdramen und Horrorfilme aus der Hood gemeinsam anschlagen, kehrt hier wieder in Richtung Unbeschwertheit zurück. Um die schier endlos austreibenden Spielarten von Gewalt und Elend in einem Film zu fassen, bedient sich der von *Spike Lee* produzierte Film der Erzählstruktur des britischen Anthologiehorrorfilms, dessen wohl berühmtester Vertreter der Namensvetter *Tales from the Crypt* (1972) ist. Cundieffs Film ist nicht das erste Beispiel für diesen Ansatz. Der geistige Vorläufer ist der späte, extrem niedrig budgetierte Blaxploitation-Film *Tales from the Quadead Zone*, der 1987 auf VHS erscheint. Aus zwei in eine Rahmenhandlung gewickelten Episoden, die in satirischer Überzeichnung von Armut und Familienkonflikten erzählen, wird in *Tales from the Hood* ein satirisches Panorama, das in vier Episoden Polizeigewalt, häuslicher Gewalt, Rassismus und Bandenkriminalität fasst. *Tales from the Hood* vermengt klassische Horrorsemantiken mit ikonischen Bildern aus dem reichhaltigen Fundus der Geschichte Schwarzer Oppression, wie den Polizeiübergriff auf Rodney King. Die satirischen Episoden bringen die moralischen und sozialkritischen Untertöne aus dem Subtext an die von Subtilität befreite, blutige Oberfläche. Ähnlich wie der zu dieser Zeit fest etablierte Gangsterrap sind

Us (2019) Musik: Michael Abels



Boyz n the Hood (1991) Regie: John Singleton



The People Under the Stairs (1991) Regie: Wes Craven



Get Out (2017) mit Daniel Kaluuya

Cundieffs Episoden immer offen lesbar und finden im Gangsterlifestyle weniger den Glamour als vielmehr seine tödlichen Konsequenzen. Mit Spice 1, The Click, Domino und MC Eiht sind auch auf dem Soundtrack diverse Größen des Gangsterrap vertreten.

«This Film will definitely offend you»

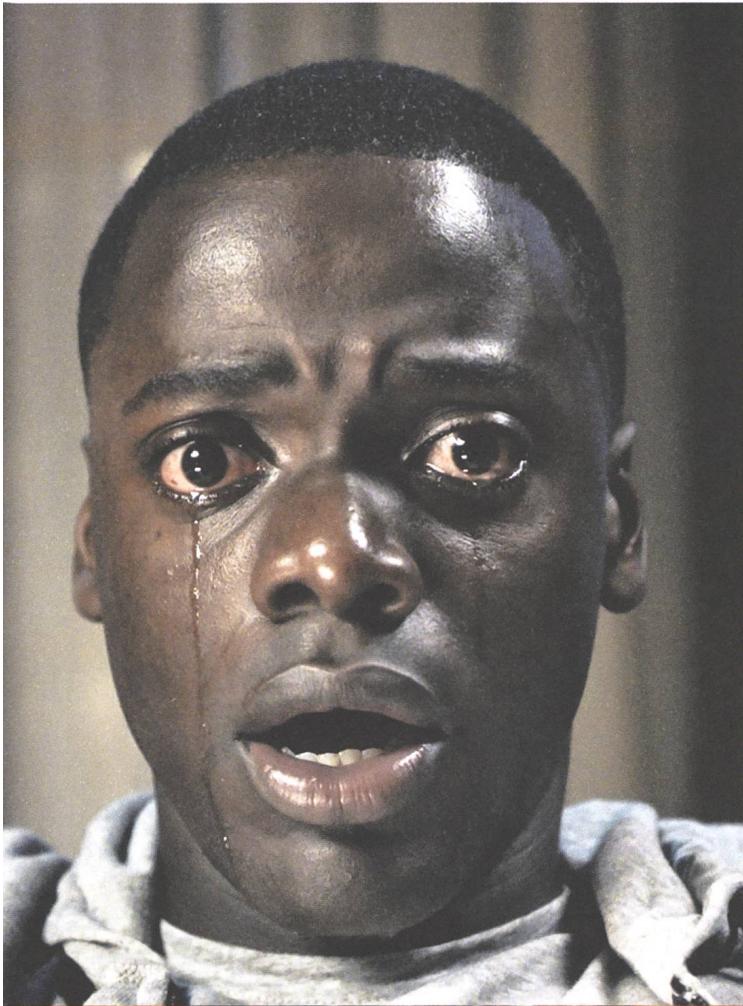
Die offenkundigen Überschneidungen zwischen den etwa zur gleichen Zeit aufblühenden Film- und Musikgenres bringt nach Cundieffs *Tales from the Hood* ein ganz eigenes Horror-Subgenre hervor. Hip-Hop-Größen wie *Ice-T*, *Snoop Dogg*, *Fat Joe*, *Big Pun* treten nun vor die Kamera. Besonders Snoop Dogg, der mit Snoopadelic Films auch eine eigene Filmproduktion gründet, wird mit Filmen wie *Urban Menace* (1999), *Bones* (2001) und *Hood of Horror* (2006, von Snoopadelic produziert) zum Gesicht der neuen, Marihuana-verhangenen Perspektive auf das Ghetto. Mit den Auftritten der Hip-Hop-Stars nimmt der Blutzoll gewaltig zu, während die Verbitterung zu weiten Teilen aus den Filmen weicht. Filme wie *Hood of the Living Dead* (2005) oder die zwei Ableger der Leprechaun-Reihe, die sich in die Hood verirren (*Leprechaun 5: In the Hood* von 2000 mit Ice-T in der Hauptrolle und *Leprechaun 6: Back 2 Tha Hood* von 2003), überführen den Hood-Horror ins *direct-to-video*-Format: billiger, respektloser, blutiger und alberner – aber seitens der Produktion zugleich wieder fest in Schwarzen Händen. Zumeist sind es Rachegeschichten, die den abstrusen mit Kunstblut, Joints, Bandanas und anderen Hood-Devotionalien gespickten Filmen als Motor dienen. «This film will definitely offend you», heißt es im von Ice-T gesprochenen Intro von *Urban Menace* – ein Versprechen, das den Kreis zur Blaxploitation-Ära mit schöner Respektlosigkeit schließt.

«Respect the sacrifices
that were made to you»

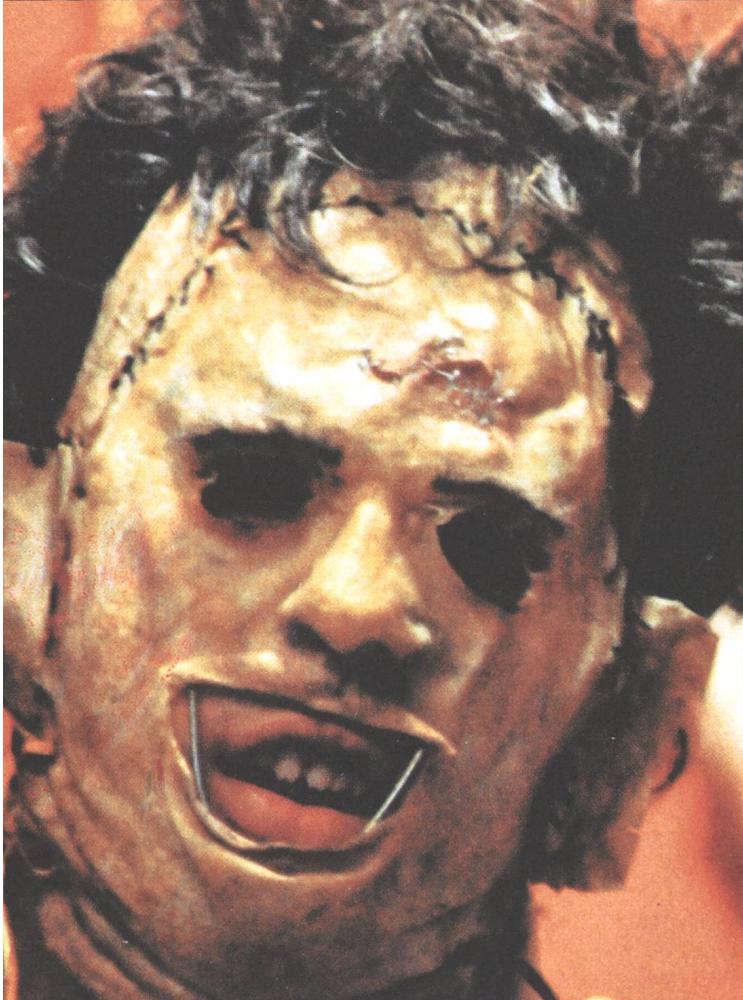
Der Horrorfilm findet im Ghetto zu einem über politische, ästhetische und Bedeutungsebenen zersplitterten Abbilds der Schwarzen Geschichte Amerikas: etwa als konkretes Setting – ein brutaler Gegenentwurf zum amerikanischen Hinterland –, in dessen Häuserschluchten Geisterwölfe, lebendig gewordene *urban legends* und White-Supremacy-Soldaten die Minderheiten der Gesellschaft jagen. Oder als Metapher für eine Gesellschaft, in der Kapitalismus zum Kannibalismus geworden ist und die Dimension der sozialen Erosion nur noch in Form einer oder mehrerer Anthologien erfasst werden kann. Und als eine Abbildung einer über 400 Jahre währende Kontinuität des Rassismus, die von Verschleppung und Versklavung, Lynchmorden und Menschenversuchen, über Segregation und Stigmatisierung reicht und so tief in die gesellschaftlichen Strukturen eingesickert ist, dass sie sich dort als ewiger Horror festsetzt. Cundieffs späte Direct-to-Video-Fortsetzung *Tales from the Hood 2* (2018) führt die Reihe weitgehend aus dem Ghetto hinaus, ohne dabei dessen immerwährendem Horror des strukturellen Rassismus zu entkommen.

Von dem ist nämlich auch das liberale, gentrifizierte Amerika durchdrungen. Das zeigt *Jordan Peeles Get Out* (2017) und *Us* (2019), und der Trend setzt sich in *Nia Costas Candyman*-Neuverfilmung (2020, ebenfalls von Peele produziert) fort. Cundieffs zweiter Anthologiefilm mag deutlich stärker auf Punchlines getrimmt und deutlich schwächer inszeniert sein, bringt aber zumindest in seiner letzten Episode einen schlagenden Beitrag zur sozio-politischen Gegenwart im Fahrwasser von BlackLivesMatter: Ein wohlhabender, Schwarzer Republikaner mit politischer Ambition, der bei jeder Gelegenheit bekundet, Amerika habe das Thema «race» hinter sich gelassen, wird hier von den Geistern der Bürgerrechtsbewegung heimgesucht. Je weiter er sich von den ihm erscheinenden Phantomen von Emmett Till, Medgar Evers und Martin Luther King abwendet, desto rassistischer wird sein Umfeld, bis er schliesslich von einer KKK-Miliz verschleppt wird. Nur durch sein eigenes Opfer, seinen Beitrag zur Bürgerrechtsbewegung, kann er den Spuk beenden. Zurück bleibt die bittere, aber vielleicht auch hoffnungsvolle Wahrheit der Schwarzen Geschichte der USA, die wohl kein Genre besser auf die Leinwand bringen könnte als der Horrorfilm: Fortschritt gibt es nur, wenn jemand bereit ist, dafür zu bluten.

Get Out (2017) Musik: Michael Abels



Us (2019) mit Elisabeth Moss



The Texas Chainsaw Massacre (1974) Regie: Tobe Hooper



Get Out (2017) Kamera: Toby Oliver