

Somewhere in Advance of Nowhere

Schwarze Science Fiction und radikale Vorstellungen von Zukunft in Marvel Studios' BLACK PANTHER

Nicki K. Weber

Who am I? Not your father, not your
brother; Not your reason, not your future;
Not your comfort, not your reverence,
not your glory; Not your heaven, not your
angel, not your spirit; Not your message,
not your freedom; Not your people, not
your neighbor; Not your baby, not your
equal; Not the title y'all want me under;
All hail King Killmonger
Kendrick Lamar, King's Dead,
Black Panther: The Album (2018)

1. Prolog: Krise ohne Zukunft¹

Hinsichtlich der Welterfahrung der *multiplen Krise* (vgl. Bader/Becker/Demirović/Dück, 2011) im Ökonomischen, Ökologischen, Sozialen und Politischen und der damit einhergehenden Notwendigkeit gesellschaftlichen Wandels steigt die Aufmerksamkeit für die widerständigen Wissensbestände subalternen² Gemeinschaften (vgl. Getachew, 2016, S. 839). Was für eine Welt ist möglich, wenn das Empire³

1 Ich bedanke mich bei den Studierenden meines BA-Seminars *Imagining Global Futures: Robin D.G. Kelleys Black Radical Imagination in den Sozialwissenschaften* an der Universität Augsburg im Wintersemester 2023 für die produktive Diskussion und anregende Einsichten.

2 Marginalisierte Gemeinschaften ohne politische Stimme, bzw. die unter den herrschenden Machtverhältnissen nicht gehört werden.

3 Antonio Negri und Michael Hardt (vgl. 2003) definieren *Empire* als eine postmoderne Form der Souveränität, die globale Normen und Regeln dezentral und exterritorial durchsetzen kann. In Abgrenzung zum nationalstaatlichen Imperialismus des 19. Jahrhunderts verwischt das Empire Unterscheidungen zwischen »Erster, Zweiter und Dritter Welt« zugunsten der

gefallen und der Neoliberalismus überwunden ist, und wie können wir von den Praktiken antikolonialer und antirassistischer Bewegungen lernen, wenn es darum geht, sich eine sozial gerechte Zukunft – oder eine Zukunft überhaupt – vorzustellen?

Jayne Cortez' Aphorismus *Somewhere in advance of nowhere*, oder *Irgendwo vor dem Nirgendwo* (vgl. Kelley, 2022, S. 51), fasst zusammen, worum es im Folgenden gehen soll: Wie können Zukunftsvorstellungen ermöglicht werden? In seinem Nachruf auf Cortez beschreibt Robin D.G. Kelley (vgl. 2013) ihr Werk als den Versuch, die gegebene soziale Realität der bürgerlichen Welt, die immer auch eine rassifizierte Welt ist, zu überschreiten und so auf eine andere Welt vorzugreifen. Cortez' Schaffen ist der Versuch, die gegenwärtige Welt lediglich als Vorraum zu begreifen und in diesem Begreifen eine Ahnung zu konstituieren, dass dieser unwirkliche Ort verlassen werden kann. Oder: Es muss eben nicht so sein, wie es ist. Die schiere Möglichkeit, sich Zukunft vorzustellen, bedeutet das Nirgendwo zu vermeiden. Es stellt sich also nicht nur die Frage nach der Ausgestaltung der Zukunft, sondern auch die Frage nach der Möglichkeit, Zukunft zu imaginieren.

Science Fiction vermag es, die Frage nach der Wirklichkeit zu suspendieren und durch die Vorstellungskraft Realitäten zu prägen. Diese Vorstellungskraft ermöglicht es, die Frage danach, wer wir sind, offen zu halten. Für rassifizierte Menschen ertönt die Frage danach, was man *wirklich* ist, jedoch in einem »metaphysischem Klang«, sie vermittelt eine ungleich »breitere historische Resonanz« (Mills, 2015, S. 42, meine Übers.) und eine Abgeschlossenheit. Denn in ihr resoniert die Geschichtlichkeit von Sklaverei und Kolonialismus. Die Frage nach der Wirklichkeit des Seins ruft biologisch-essentialistische Erklärungsmuster hervor, die auch in der Alltagskultur vermittelt werden. Für rassifizierte Menschen bedeuten diese Muster, von einer Festschreibung oder einer stochastischen Fremdbestimmung beherrscht zu werden. Jede Revolte gegen diese Fremdbestimmung ist eine Revolte für eine Freiheit, die unmittelbar mit der Möglichkeit verbunden ist, sich Zukunft vorstellen zu können und sich seiner politischen Subjektivität in der Gegenwart gewahr zu werden. In diesem Bild ist Vorstellungskraft gleichbedeutend damit, was es heißt in seinen Entscheidungen und Handlungen frei zu sein.

Die Herausforderung, sich Zukunft vorzustellen, versteht Kelley (vgl. 2022) als entscheidende Unwägbarkeit für widerständige Theorie und Praxis *Schwarzen Denkens*. Er begegnet dieser Herausforderung mit seinem konzeptuellen Ansatz der *Black Radical Imagination*, in dem die historische Bedeutung schwarzer Schaffenskraft als Mittel radikaler Selbstermächtigung betont wird. Kulturelle Erzeugnisse

»Beziehungen zwischen Kapital, Arbeit und Märkten« (Ashcroft et al., 2013, S. 91–92). Die globalisierten Produktions-, Distributions- und Konsumtionsprozesse bedingen dabei nicht nur die internationale Ordnung, sondern auch die menschlichen Nahbeziehungen.

wie Musik, Kunst, Literatur sind für Kelley widerständige und surreale Ausdrucksformen mit der Macht, für Gegengemeinschaften⁴ neue Realitäten zu schaffen. Dieses widerständige Schaffen und Denken verfolgt den Zweck einer »Politik des Möglichen« (im Sinne Stuart Halls) (Winter, 2006, S. 381). Es geht darum, dominante Narrative der Fremdbestimmung zu umgehen und mit eigenen Narrativen Denk- und Handlungsmöglichkeiten, die an einem umfassenden Begriff sozialer Gerechtigkeit ausgerichtet sind, zu eröffnen.

Dieser Aufsatz wirft einen Blick auf die Bedeutung von Science Fiction für postkoloniale Befreiungskämpfe. Hierfür wird in drei Schritten vorgegangen. Zuerst wird der Modus *Schwarzer Kulturkritik* skizziert, die zur Analyse des Gegenstands herangezogen wird. Anschließend wird in den Gegenstand, das Genre *Schwarze Science Fiction*, eingeführt, wobei Kelleys Begriff radikaler Vorstellungskraft zentral ist. Schwarze Science Fiction konzentriert sich auf die Erfahrungen, die Kultur und die Geschichte der afrikanischen Diaspora. Der letzte Abschnitt behandelt Repräsentations- und Identitätsfragen in einem Werk dieses Genres, Marvel Studios' Film *BLACK PANTHER* (2018). Dabei liegt der Fokus auf der fehlenden Darstellung von Mitbestimmung und Widerstand in den Lebens- und Arbeitsverhältnissen der politischen Ökonomie des fiktiven Staates Wakanda.

2. It's the (stupid) Culture

Die Rolle der Kultur bei der Herstellung und Aufrechterhaltung von Herrschaft und Konsens in modernen Gesellschaften erhielt im Anschluss an Antonio Gramscis Begriff der *kulturellen Hegemonie* Einzug in zahlreiche kritische Ansätze (vgl. Leggewie, 1987/Marchart, 2018). Denn im »Feld der Kultur werden politische und soziale Identitäten produziert und reproduziert« (Marchart, 2018, S. 12). Diesem Verständnis nach ist Kultur durchzogen von Herrschaft und Konflikt. Das magische Dreieck der *Cultural Studies*⁵ markiert eine Gleichursprünglichkeit von *Kultur*, *Macht* und *Identität*, der auch die im Folgenden angewandte *Schwarze Kulturkritik* prägt. Kultur und ihre Güter taugen deshalb zur Analyse gesellschaftspolitischer Verhältnis-

4 Unter Gegengemeinschaften versteht Daniel Loick (vgl. 2024) marginalisierte Gruppen, die aufgrund der Erfahrung, beherrscht zu werden, exklusiven Zugang zu spezifischen Praktiken der Befreiung haben, sofern sie sich kollektivieren können.

5 Die *Cultural Studies* sind ein interdisziplinäres Forschungsfeld, das Kultur in all ihren Formen untersucht und in den 1960er Jahren in Großbritannien entstand. In seiner Erforschung von Kultur in all ihren Formen kombiniert es Methoden aus Literaturwissenschaft, Soziologie und Kommunikationswissenschaft. Hauptthemen sind Machtstrukturen, Alltagskultur, Identitätskonstruktion und Hegemonie. Ziel ist es, die gesellschaftlichen Auswirkungen kultureller Dynamiken zu verstehen. Wichtige Vertreter sind Stuart Hall oder Raymond Williams.

se, denn sie sind »zugleich der Bedeutungshorizont, vor dem Identitäten artikuliert werden, und [Werkzeuge], mithilfe dessen diese Artikulation vonstatten geht« (Marchart, 2018, S. 33). Die kritische Beobachtung der Kultur muss immergleich die Macht- und Gewaltverhältnisse in den Blick nehmen, die Kultur transportiert. Dabei ist auch wichtig zu verstehen, dass ein derartiger Kulturbegriff fluide ist, also nicht festgeschrieben. Eben weil Kultur als umkämpftes Feld begriffen wird, wird sie zentriert, jedoch ohne die ökonomischen und politischen Verstrickungen auszublenken. Kultur ist also nicht von einer isolierten Sphäre des Ökonomischen, der Politik oder des Sozialen her zu betrachten. Vielmehr sagen Form und Inhalt kultureller Güter etwas über die Produktionsbedingungen aus, unter denen sie entstanden sind, ebenso wie über die gesellschaftspolitischen Verhältnisse, die sie prägen. Im Anschluss an Hall (vgl. 1989, S. 88) versucht dieser Ansatz weder hinsichtlich der Ökonomie noch der Politik oder der Kultur theoretisch reduktionistisch zu sein, sondern Kultur als Vermittler hervorzuheben. Diese birgt (in Worten Gramscis) materielle Kräfte, die die unterschiedlichen Sphären der Gesellschaft verknüpfen.

2.1. Eine Skizze Schwarzer Kulturkritik

Schwarze Kulturkritik nimmt bei der Betrachtung kultureller Erzeugnisse neben emanzipatorischen und solidarisierenden Aspekten auch problematische Darstellungen in den Blick. Sie will aufzeigen, an welchen Stellen hegemoniale Positionen fortgeschrieben werden, weil sie an die gesellschaftlichen Kontexte, denen sie entspringen, zurückgebunden sind. Denn Kultur ist keine »exklusive Angelegenheit des Geistigen oder Vergeistigten, wie dies die Hochkultur zu sein vorgibt« – sie ist allgegenwärtig. Als umfassender Begriff bindet sie die »Alltagserfahrungen einer Gemeinschaft« (Marchart, 2018, S. 53). Kultur meint also »Praxen, Repräsentationen, Sprachen und Bräuche in jeder historisch bestimmten Gesellschaft« in ihren »widersprüchlichen Formen des Alltagsbewusstseins, die im alltäglichen Leben verwurzelt sind und dazu [beigetragen] haben, es zu formen« (Hall, 2021a, S. 90). Das Populäre und das Alltägliche werden so zum »legitimen Forschungsgegenstand« (Winter, 2006, S. 382). Dieser Ansatz verfolgt nicht die Offenlegung eines falschen Bewusstseins verschiedener Personen oder Gruppen (auch wenn dieses auch bei Karl Marx die Strukturen der Gesellschaft reflektiert). Es geht also nicht primär um Kritik einer vorherrschenden Ideologie einer Gruppe, sondern darum, was gesamtgesellschaftlich kulturell verhandelt und vermittelt wird, auch wenn das Vermittelte falsche Narrative oder irreführende Fremd- und Selbstbilder transportieren mag, die auch identitätsstiftend sein können.

In (riskanter) Anlehnung an den von Paul Du Gay, Hall, Raymond Williams et al. entwickelten *kulturellen Kreislauf* lassen sich für einen skizzenhaften Begriff Schwarzer Kulturkritik die Wechselwirkungen der Instanzen Repräsentation, Identität, Produktion, Konsums sowie Regulation (vgl. Marchart, 2018, S. 226–227)

hervorheben. Diese Instanzen werfen eine Reihe von Fragen auf, die zur Skizzierung eines Begriffs Schwarzer Kulturkritik, die kulturelle Artefakte wie auch »Prozesse der Produktion, Distribution und Rezeption von Kultur« (Winter, 2006, S. 387) auf ihren emanzipatorischen Wert hin überprüfen möchte, beantwortet werden wollen: Was bedeutet die Bezeichnung »schwarz« für die öffentliche Darstellung von Titeln eines Genres *Schwarzer Science Fiction* oder auch eines Afrofuturismus (Repräsentation) und wie verhalten sich derartige Titel zur Konstruktion schwarzer Subjektivität (Identität)? Was sind die Produktionsverhältnisse, sowohl ökonomisch (Produktion) wie auch strukturell (Regulation), unter denen diese kulturellen Artefakte entstehen und wie werden sie verwendet (Konsum)? Diese Fragen stellen sich für eine Schwarze Kulturkritik.

Der Fokus dieser Analyse liegt auf den Instanzen der Repräsentation und der Identität. Bezüglich der strukturellen Verhältnisse wurde einleitend schon auf die rassifizierte Realität der bürgerlichen Gesellschaft hingewiesen (vgl. Kapitel 1). Kolonialismus, als gewaltsamer Akt ursprünglicher Akkumulation, ist in Form von Rassismus historisch in die Strukturen unserer postkolonialen⁶ Gesellschaften eingeschrieben, auch den hiesigen (vgl. Fanon, 2015, S. 74).⁷ Die emanzipatorische Art, sowohl in der Rezeption wie auch in der Selbstdarstellung, kultureller Artefakte Schwarzer Science Fiction, wie Marvel Studios' *BLACK PANTHER*, setzen das Genre in einen Kontext subversiven Konsums (vgl. Krishnaswamy, 2008). Es wird erwartet, dass sie auch als Konsumprodukte Spuren des Widerstands hinterlassen. Das unterstreicht die Notwendigkeit der kritischen Betrachtung für antirassistische Bemühungen zusätzlich, da die emanzipatorische Eigenschaft von einer kapitalistischen Verwertungslogik unterlaufen werden kann: »Schwarze populäre Kultur ist ihrer Definition nach ein widersprüchlicher Raum. Sie ist der Ort einer strategischen Herausforderung.« (Hall, 2021b, S. 525). Gerade den kulturellen Reproduktionen eines Identitätsverständnisses, das sich als rein, binär, ursprünglich, allzu theologisch oder teleologisch darstellt, ist mit einer immanenten Kritik zu begegnen, die »theoriegeleitet« (Jaeggi, 2014, S. 278) den Ort der Kultur umkreist. Immanent bedeutet, dass die gegebenen Prinzipien und Maßstäbe genutzt werden, um Widersprüche, Unstimmigkeiten oder problematische Aspekte aufzudecken. Dabei setzt sich Schwarze Kulturkritik bewusst als politisches Projekt ein, was sie von klassischer kultursoziologischer Kritik abgrenzt. Sie steht der »Marcuse'schen

6 Postkolonial meint also weniger ein nach-dem-Kolonialismus, als dass es die Kontinuität kolonialer Herrschaftsverhältnisse beschreibt (vgl. Hall, 2013).

7 Vor allem zeigt dies der Begriff des *strukturellen Rassismus*, eine »spezifische Form der Diskriminierung, die sich aus institutionellem Rassismus, internalisiertem Rassismus, interpersonellem Rassismus und Alltagsrassismus speist. Auf diesen Ebenen werden Machtverhältnisse geschaffen, die die gesellschaftlichen Strukturen [...] herstellen« (Kelly, 2021, S. 10).

Variante Kritischer Theorie, die aus ihrer negativen Gesellschaftsanalyse auch praktische politische Dimensionen ableitete, was [Max] Horkheimer und [Theodor W.] Adorno stets verweigerten« (Göttlich, 2010, S. 27), nahe.

2.2. Repräsentation und Identität: Was bedeutet ›schwarz‹?

Eine Schwarze Kulturkritik zielt auch darauf ab, sich der Bedeutungen und Sinnhaftigkeit der Beschreibung ›schwarz‹ zu nähern. Diese wird in der kulturellen Verhandlung der Wirklichkeit konstruiert, dargestellt und bearbeitet. Die Präposition ›schwarz‹ hat zwei maßgebliche Funktionen. Zum einen die der Repräsentation, die aufzeigt wie etwas »auf spezifische Art und Weise gegenwärtig gemacht wird, das weder tatsächlich noch im übertragenen Sinn gegenwärtig ist« (Thumfart 2009). Repräsentation beschreibt einen Moment der Stellvertretung, in dem die repräsentierte Instanz keine Kontrolle darüber hat, wie sie vertreten oder dargestellt wird. Repräsentation suggeriert die genuine Interessensvertretung einer Person oder Gruppe, und dabei gruppiert sie auch Personen zu Gruppen. Dies geschieht in erster Linie von außen, während in diesem Bild die Identität der Versuch ist, im Modus der Selbstbestimmung dem Fremdbild ein eigenes Bild entgegenzusetzen. Wie der kulturelle Kreislauf aussagt, sind beide Funktionen nicht voneinander trennbar, sondern arbeiten wechselwirksam gegen- oder miteinander. Eine politische Selbstbezeichnung (wie ›schwarz‹) kann so identitätsstiftend sein, auch wenn sie zuvor als Bezeichnung verwendet wurde, um jemanden als fremd zu markieren. Diese Wechselwirkung ist stark von gesellschaftspolitischen Momenten abhängig. So konnten die internationalen Proteste um den Mord an George Floyd die soziale Bewegung *Black Lives Matter* in die Position versetzen, bestehende Modi der Repräsentation und Identität zu verändern.

Wofür steht der Signifikant⁸ ›schwarz‹? Er verweist zunächst auf »grundlegende Fragen der kulturellen Vermittlung, des kulturellen Erbes und der komplexen Beziehungen zwischen afrikanischen Ursprüngen und der unumkehrbaren Verstreutheit der Diaspora« (Hall, 2021b, S. 526). Im Anschluss an Cornel West zählt Hall drei historische Bewegungen auf, vor deren Hintergrund diese grundlegenden Fragen ge-

8 Signifikant bezieht sich hier auf die Theorie der Signifikation von Henry Louis Gates Jr., der darüber schreibt: »Signifikation« ist eine Theorie der Interpretation von Bedeutungsprozessen, die aus der afro-amerikanischen Kultur stammt. Ein wichtiger Teil unserer Erziehung und Sozialisation besteht darin, zu lernen, wie man signifiziert, wie man be-deutet« (1993, S. 177). Gates beschreibt einen Ansatz, der auf doppelten Bedeutungen, Wortspielen und indirekter Kommunikation beruht. Diese Art der Kommunikation ermöglicht den Ausdruck und Widerstand gegen dominante Machtstrukturen durch subtile, oft ironische Botschaften. Gates knüpft mit seiner Theorie der Signifikation an schwarze Erzähltraditionen an, in denen vor allem das mündlich vorgetragene den Raum für Bedeutungsverschiebungen ermöglicht (*vernacular tradition*).

stellt werden. Erstens die Verdrängung des hegemonialen »europäischen Modells der Hochkultur«, zweitens den »Aufstieg der Vereinigten Staaten zur Weltmacht und zum Zentrum der globalen Kulturproduktion«⁹ (Hall, 2021b, S. 519) und drittens die Auswirkungen der US-Bürgerrechtsbewegung und der antikolonialen Kämpfe auf die »Dekolonialisierung des Bewusstseins der Völker in der [s]chwarzen Diaspora« (Hall, 2021b, S. 520).

Die Verhandlung über die Bedeutung von »schwarz« erfolgt dabei über Einheit und Differenz gleichermaßen. Die Einheit, also das, was die vielfältigen Erfahrungen rassifizierter Menschen und ihre Verarbeitung in zahlreichen kulturellen Artefakten schwarzer Schaffenskraft bündelt, bildet sich im widerständigen Charakter schwarzer Populärkultur ab. Die Aufwertung der Populärkultur ist zunächst eine Reaktion auf den abwertenden Charakter einer postulierten europäischen Hochkultur. Die Verdrängung dieses Verständnisses von Kultur, das der Kolonialrassismus dem afrikanischen Kontinent größtenteils abspricht, ist der Abwertung kultureller Erzeugnisse wie Jazz, Trashfilme oder Groschenhefte logisch sehr nahe. Es geht darum, dem Eigenen durch Abgrenzung Wert zu verleihen.

In der theoretischen Abwendung von diesem Verständnis (*cultural turn*) ist die Populärkultur »die dominante Form der globalen Kultur« geworden und ist im Kern »der Ort der Warenförmigkeit par excellence, der Ort der Industrie, der Ort, wo Kultur unmittelbar in den Kreislauf der dominanten Technologie eintritt – in den Kreislauf von Macht und Kapital« (Hall, 2021b, S. 524). Auf dem globalen Markt werden die unterschiedlichen Formen der Realitätsverarbeitung angeboten. Dabei werden die Erfahrungen marginalisierter Gruppen, Gruppen ohne entsprechender Marktmacht, zu den Bedingungen anderer, hegemonialer oder dominierender Marktpositionen, verarbeitet. Stereotype und Vorurteile werden produziert und ihre Bedeutung gefestigt. Das Populäre ist hier insofern (wiederum mit Hall gesprochen) als der »Raum der Homogenisierung« (Hall, 2021b, S. 524) zu verstehen, weil er die Bedingungen der Machtverhältnisse zwischen Marktteilnehmenden sowie die Bedingungen einer aussichtsreichen Produktion bestimmt. Diese Bedingungen ermöglichen die dominierende Position. Kultur ist aus dieser Perspektive, also auch in der Aufwertung als Populärkultur verstanden, kein Ort der Aufklärung, der Zivilisation, oder gar der Emanzipation per se, sondern als Gegenstand der Kritik der Ort, in dem sich auch die Produkte der Mechanismen der Repräsentations- und Identitätskonstruktion von *race*, *class*, *gender*, *et cetera* ablagern. So ist »schwarz« nunmehr widerständig, weil es Produkt dieser und Reaktion auf diese Produkte gleichermaßen ist.

9 Diese Globalisierung US-amerikanischer Kultur kann kritisiert werden. Heute sind kulturelle Erzeugnisse anderer Erdteile ebenso global verfügbar. Auch wenn eine Hegemonie US-amerikanischer Kultur im Einzelfall geprüft werden müsste, ist sie doch erstaunlich eindrücklich, wie die Dokumentation *THE MOVIES THAT MADE US* (2019) zeigt.

Was die Einheit des Widerstands zusammenführt und Widerspruch ermöglicht, begründet sich in der Differenz »innerhalb der populären Kultur« (Hall, 2021b, S. 527, Herv. i.O.). Die globale Verarbeitung und Verbreitung mannigfaltiger Erfahrungen eröffnen eine Widersprüchlichkeit in Repräsentationen und Identitäten. So *kann* kulturelle Identität nicht als eine fixe, essenzielle Eigenschaft verstanden werden, sondern *ist* vielmehr ein kontinuierlicher Prozess der Aushandlung und Veränderung, der durch Differenz konstituiert wird. Identitäten entstehen in Abgrenzung zu dem, was sie nicht sind. Sie grenzen sich von dem ab, was als anders verstanden wird. Ebenso arbeitet Repräsentation durch Differenz, weil sie sich durch die Abgrenzung von dem, was sie zu repräsentieren vorgibt, abgrenzt. Differenz ist ein zentraler Bestandteil davon, wie Bedeutungen in der Populärkultur erzeugt werden.

Der Selbstbestimmungsprozess, die Suche nach einer Identität, war bereits in den philosophischen Debatten, die die antikolonialen Kämpfe auf dem afrikanischen Kontinent und den karibischen Inseln begleiteten, präsent. Besonders die Bedeutung einer eigenen Kulturgeschichte für den Weg zur Freiheit auf dem afrikanischen Kontinent und in der schwarzen Diaspora war prägend. Diese Suche lässt sich auch als Reaktion auf europäische Ideen von Hochkultur verstehen, prägt aber letztlich den hier beschriebenen Kulturbegriff, der Fragen der Repräsentation und Identität aufwirft. Frantz Fanon stellt fest, dass es zur kolonialen Logik gehöre, dass sie ihr »Interesse auch auf die Vergangenheit des unterdrückten Volkes [richtet], um sie zu verzerren, zu entstellen und auszulöschen« (1981, S. 178). Dass eine kollektive Identität ohne eigenes Wissen und ohne Geschichten nicht dauerhaft, oder wie Aimé Césaire sagen würde, *wesenhaft*, sein kann, argumentiert auch Jean-Paul Sartre (vgl. 1984). Er nimmt auf die Kraft der Klänge der Geschichten des Orpheus aus der griechischen Mythologie Bezug. Dieser bringt es fertig, auf dem ihm von Apollon geschenkten Saitenspiel Sisyphos für einen Moment seine Qual vergessen zu lassen oder das Herrscherpaar der Unterwelt des Kap Matapan, Hades und Persephone, mit der Macht seiner Geschichten zu überreden, seiner verstorbenen Liebe Eurydike das Leben zurückzugeben. Sartre spricht von einem *schwarzen Orpheus*, der für ihn die existenzielle Erhebung einer afrikanischen Kultur nach dem Ende des Kolonialismus ermöglichen sollte. Doch woher schöpft der schwarze Barde die Kraft seiner Geschichten? Césaire (vgl. 2013) und Léopold Sédar Senghor versuchen sich dieser Frage mit ihrer *Négritude* zu nähern. Dieses Konzept soll der Besonderheit afrikanischer Kultur Rechnung tragen. Dabei sind unterschiedliche Herangehensweisen zu beobachten. Um nur zwei zu nennen (vgl. Rabaka, 2010, S. 113): Senghors *objektive Négritude* will verloren geglaubte Zivilisationen des afrikanischen Kontinents wiederbeleben, während es sich bei der *subjektiven Négritude* des Surrealisten Césaire um »eine Wiederverwurzelung handelt, aber auch um ein Sichentfalten, ein Über-sich-Hinauswachsen und das Vorstoßen zu einer neuen, umfassender verstandenen Brüderlichkeit« (Césaire, 2017, S. 115). Césaire setzt die

Vergangenheit so weit in Szene, dass sie für Fragen sozialer Gerechtigkeit in der Gegenwart dienlich ist. Er ist insofern mit seiner Position Fanon näher, als dass er kein Zurück imaginieren kann oder will, sondern radikal die Zukunft der Menschheit im Blick hat. Fanon ist für die Diskussion um die Négritude interessant, da er die rassifizierten Verhältnisse ausschließlich als soziale Realität begreift und von jeder Form der Essentialisierung, die man bei Césaire und noch mehr bei Sartre und Senghor beobachten kann, ablehnt (vgl. Nielsen, 2013, S. 351; Rabaka, 2010, S. 114).

Diese Unterschiede und Gemeinsamkeiten (Einheit und Widerspruch) schwarzer Befreiungsideologien setzen sich in den kulturellen Artefakten Schwarzer Science Fiction fort, wie die Abhandlung zu BLACK PANTHER (2018) zeigen wird (siehe Kapitel 4).

3. Schwarze Science Fiction

Das Narrativ, fremd in einem fremden Land zu sein, begleitet die schwarze Literatur seit jeher, wie exemplarisch in James Baldwins *Ein anderes Land* (2021) oder in den existenzialistischen Werken von Ralph Ellison in *Ein unsichtbarer Mann* (2020) oder Richard Wrights *Sohn dieses Landes* (2019). Diese Werke bilden keine »gewöhnliche[n] Menschen in gewöhnlichen Situationen« (Dath, 2019, S. 382) ab. Damit grenzen sie sich von den Realismen traditioneller Couleur ab, die im Kern rassistisch konnotiert sind. Denn schwarze Literatur scheitert zwangsläufig am Realismus als hegemonialer Heuristik der Realität, weil diese eine Realität beschreibt, in der das schwarze Subjekt alienisiert – also zum Fremden gemacht – wurde.

Trotz der Erfahrung der Fremdheit lässt sich mit Dery feststellen, dass schwarze Perspektiven in der Science Fiction unterrepräsentiert sind, obwohl beispielsweise »Afroamerikaner in einem sehr realen Sinne die Nachkommen von Entführten sind; sie leben in einem Science-Fiction-Albtraum, in dem unsichtbare, aber nicht minder unüberwindbare Kraftfelder der Intoleranz ihre Bewegungen behindern; offizielle Geschichten machen ungeschehen, was geschehen ist; und Technologie wird zu oft auf schwarze Körper angewandt« (1994, S. 180, meine Übers.). Auch für Greg Tate ist die Erfahrung, in den USA schwarz zu sein, eine Form von Science Fiction, da die *conditio humana* des schwarzen Subjekts vom Fremdsein strukturiert ist (vgl. Dery, 1994, S. 208).

Die Kritik an der Darstellung vermeintlich weißer Figuren durch schwarze Schauspieler*innen in Filmen der letzten Jahre zeigt, dass rassistische Vorstellungen auch vor imaginierten Welten nicht halt machen. Figuren wie Lord Corlys Velaryon, dargestellt von Steve Toussaint in *HOUSE OF THE DRAGON* (2022), oder die Prinzessin von Khazad-dûm Disa in *DER HERR DER RINGE: DIE RINGE DER MACHT* (2022), gespielt von Sophia Nomvete, sollten in den Augen mancher

Rezipierender nicht von schwarzen Schauspieler*innen gespielt werden, weil dies nicht der ›Ethnie‹ der literarischen Vorbilder entspricht (vgl. Collins, 2022; Newby, 2022). Auch wenn ethnische Herkunft nicht in den Buchvorlagen thematisiert wird, wird der Möglichkeitsraum der fiktiven Darstellung durch die rassifizierte Realität geprägt oder dem Autor (!) der fiktiven Welt eine bestimmte ›Rassenvorstellung‹ unterstellt.

Science Fiction und Fantastik zeigen zwar »außergewöhnliche Menschen in gewöhnlichen Situationen, außergewöhnliche Menschen in außergewöhnlichen Situationen oder gewöhnliche Menschen in außergewöhnlichen Situationen« (Dath, 2019, S. 383), jedoch wird hier das Adjektiv ›außergewöhnlich‹ von phänotypischen Voraussetzungen vorbestimmt. Das unterstreicht die Notwendigkeit schwarzer Perspektiven auf spekulative Fiktionen, um diesem Zustand vermeintlicher Normalität zu begegnen. Für eine spekulative Fiktion, die nicht von Wissenssubjekten und ihren »Wissensgegenständen handelt, die den exakten und Natur-Wissenschaften zugänglich sind« (Dath, 2019, S. 14), argumentiert Walidah Imarisha (vgl. 2015, S. 3). Die Vorstellung, dass fiktive Figuren einer bestimmten ›Rasse‹ nachempfunden sind, spiegelt einen Begriff spekulativer Fiktion wider, der einer strengen Wissenschaft sachdienlich ist und bestimmte Gruppen nicht an einer ›westlichen Hochkultur‹ teilhaben lässt. Das offenbart den Glauben »des 19. Jahrhunderts an tiefgreifende physische, soziale und kulturelle Wesensunterschiede zwischen *races*« (Lepold/Mateo, 2021, S. 11) der von einem wissenschaftlichen Rassismus getragen wurde. Der Versuch, sich eine andere oder bessere Welt vorzustellen, muss die Grenzen des vermeintlich wissenschaftlich Begreifbaren überschreiten. Schwarze Science Fiction kann insofern als antipositivistisch bezeichnet werden, weil sie sich auch gegen eine spezifische Form der Rationalität wendet, die meint, die Welt objektiv beschreiben zu können.

Das spiegelt sich in zwei Grundpfeilern Schwarzer Science Fiction (wie sie hier verstanden wird) wider: Zum einen im Afrofuturismus, der allgemein mit Schwarzer Science Fiction assoziiert wird, zum anderen im Schwarzen Surrealismus, der hier für ein breiteres Verständnis der potenziellen Bedeutung des Spekultativen für Zukunftskonzeptionen mit antirassistischen Vorzeichen herangezogen wird. Imarisha geht dabei sogar so weit, dass sie jede Form progressiver Bewegungsorganisation auf Science Fiction bezieht. Dafür prägen die Herausgeberinnen von *Octavia's Brood* (2015) Imarisha und adrienne maree brown den Begriff der *visionären Fiktion*. Diese analysiert das Soziale durch die Linse der Science Fiction und erkennt dabei Identitäten und die Herausforderungen der Intersektionalität, also das Zusammenwirken mehrerer Unterdrückungsmechanismen gegenüber einer Person oder Gruppe, an. Sie beleuchtet ungleiche Machtverhältnisse, bleibt also durchaus realistisch, jedoch nicht nihilistisch, weil sie auf die Möglichkeit kollektiven Wandels von unten nach oben besteht und im Aufzeigen der Möglichkeit aktiv nach sozialer Veränderung und gesellschaftlicher Transformation strebt (vgl. brown, 2015, S. 279).

3.1. Afrofuturismus: Zwischen Gegenwart und Zukunft

Diese visionäre Ebene spiegelt sich im Afrofuturismus wider, der oft in einem Atemzug mit der Schwarzen Science Fiction benannt wird. Dery (2008) führte den Begriff *Afrofuturismus* in seinem Essay *Black to the Future* von 1994 ein. Darin beschreibt er Afrofuturismus als eine kulturelle Ästhetik, die die Verbindung zwischen afrikanischer Diasporakultur und einem angeeigneten Technologieverständnis untersucht. Afrofuturismus wird von Dery als eine Form spekulativer Fiktion definiert, die schwarze kulturelle Kontexte und Erfahrungen mit Science Fiction und einer expliziten Anfrage an die eigene Geschichtlichkeit verknüpft: »Kann sich eine Gemeinschaft, deren Vergangenheit vorsätzlich ausgelöscht wurde und deren Energie sich anschließend in der Suche nach lesbaren Spuren ihrer Geschichte erschöpft hat, mögliche Zukünfte vorstellen?« (Dery, 1994, S. 180)

Afrofuturismus bleibt dabei der Gegenwart verschrieben, was ihn auch für soziale Bewegungen der Gegenwart interessant macht. Es geht nicht zwangsläufig darum, sich auf eine bestimmte Art zu entwickeln – wie im Transhumanismus – sondern vielmehr darum, anders leben zu können. Entscheidend ist dabei, dass der Afrofuturismus ein Portal zur Zukunft darstellt, welches die unmittelbare Gegenwart lebenswert macht. Die Möglichkeit, sich Zukunft vorzustellen, setzt die Kraft frei, in der nicht nur Alternativen für die Gegenwart sichtbar werden, sondern sich auch das Subjekt der eigenen Geschichte konstituieren kann. Anders als die utopischen Entwürfe schwarzer Nationalismen wendet er sich dabei nicht in einer romantischen Geste der Vergangenheit zu, sondern akzeptiert die aus der Vergangenheit resultierende Gegenwart und wirft im Rückgriff auf verbleibende Traditionen einen entschiedenen Blick in die Zukunft. Dabei zeigt er sich offen für technologische Transformationsprozesse (vgl. Kelley, 2022, S. 24). Die Aneignung von Technologie, die in der Realität oftmals gegen schwarze Körper eingesetzt wird (vgl. Benjamin, 2019),¹⁰ wird im Afrofuturismus zum Vehikel der Vorstellung einer Zukunft, das Möglichkeiten beschreibt, die rassifizierten Subjekten der Gegenwart verwehrt bleiben.

10 Ruha Benjamin untersucht in *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code* (2019) die Schnittstelle von Rasse und Technologie und zeigt auf, wie moderne Technologien systemischen Rassismus aufrechterhalten können, ein Phänomen, das sie als *New Jim Code* bezeichnet. Benjamin argumentiert, dass selbst gut gemeinte Technologien oft bestehende rassische Ungleichheiten durch in Algorithmen und datengesteuerten Systemen eingebettete Vorurteile verstärken.

3.2. Surrealismus: Die Brücke zum Unbewussten

Neben der spekulativ-visionären Fiktion und dem Afrofuturismus ist ein weiterer Einfluss entscheidend, um die Bedeutung von Schwarzer Science Fiction für die Vorstellung von Zukunft nachzuvollziehen: der Surrealismus. Lachlan Walter (vgl. 2018) betont die gemeinsame Zielrichtung von Surrealismus und Science Fiction: die Verschmelzung widersprüchlicher Zustände und die Herausforderung traditioneller Wahrnehmungen wie z.B. des Rationalismus. Trotz unterschiedlicher Methoden teilen sie das Ziel, neue und zum Nachdenken und die Fantasie anregende Welten (Science Fiction) und Realitäten (Surrealismus) zu erschaffen.

Das Surreale umfasst alles, was als alternative Realität bezeichnet werden könnte. Es grenzt das Wirkliche vom Unwirklichen ab. Terri Francis (vgl. 2013) beschreibt den Surrealismus als den Versuch, die Grenze des Realen, dessen, was als wahr verstanden wird, und dessen, was nur als (von außen nicht beobachtbarer) Traum beschrieben werden kann, zu überschreiten: »Denn der Surrealismus durchbricht solche Grenzen, indem er oft nahtlos zwischen Belebtem und Unbelebtem, Bewusstem und Unbewusstem übergeht« (Francis, 2013, S. 96, meine Übers.). Der Surrealismus zielt auf eine Anerkennung beider Welten ab. Dem Beobachtbaren soll nicht in rationalistischer Manier Vorrang gewährt werden, es geht aber auch nicht darum, es abzuwerten. Vielmehr ist der Surrealismus der Versuch, es mit dem Unbewussten zu kontern.

Entstanden aus den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs, der aus liberaler Perspektive das Scheitern der Vernunft beweist, ist der Surrealismus mit einem »politischen revolutionären Anspruch verbunden« und »in seinem Selbstverständnis ist Kunst ohne politische Ambition bedeutungslos« (Klotter/Beckenbach, 2012, S. 171). Die konzeptionelle Bedeutung des Surrealismus für Schwarze Science Fiction begründet sich im rassistischen Ausschluss aus der Rationalität. Die rassifizierte Gegenwart als koloniale Konsequenz zeichnet sich durch die Abwesenheit von identitätsstiftenden Geschichten und Narrativen aus. Der europäische Kolonialismus, ähnlich wie der Erste Weltkrieg für den europäischen Surrealismus um André Breton, macht es notwendig, sich dem Unbewussten, dem Verschollenen, dem Verdrängten, dem Vershobenen zuzuwenden.

»Das Unbewusste besteht aus verdrängten Inhalten, denen der Zugang zum Bewusstsein versperrt wird, da sie nicht zum Selbstverständnis von Ich und Über-Ich passen« (Klotter/Beckenbach, 2012, S. 172) – dazu zählen auch die Bewusstseinsinhalte darüber, wie man zu sein hat, welche Fähigkeiten einen zum Menschen machen oder welche Erzählungen Identität stiften. Der Schwarze Surrealismus will hegemoniale Tatsachenbeschreibungen aufbrechen. Dazu soll das kollektive Unbewusste mit Poesie angeregt werden. Er ist der »leidenschaftliche Verfechter des Wunderbaren, der ungebremsten Phantasie, der Poesie als Lebensform, der

verrückten Liebe, der langen Spaziergänge, der Revolution des Geistes – ja, der Weltrevolution« (Rosemont/Kelley, 2009, meine Übers.).

Dabei ist ein Hauch von Romantik nicht zu übersehen und relativiert notwendigerweise das surrealistische Pathos. Obgleich sich die Romantik mit dem Surrealismus die Opposition zum Bürgerlichen teilt, weist sie einen »leidenschaftlichen naturwissenschaftlichen Bezug zur Welt« (Klotter/Beckenbach, 2012, S. 176) auf. Darauf ist auch die nationalsozialistische Verklärung der Romantik zurückzuführen, deren Politik auch durch naturwissenschaftliche »Entartung« legitimiert wurde. Das bedeutet nicht, dass die Romantik protofaschistisch ist, sondern dass der romantischen Verklärung der Natur ebenso kritisch zu begegnen ist wie der surrealistischen Verklärung »primitiver« Wissensformen, die mit dem Versuch, mehr als nur Europa in den Blick zu nehmen, einhergeht.

»Ich habe das Phantastische von den antiken Praktiken der Maroon-Gesellschaften und des Schamanentums zurück in die Zukunft verfolgt, zu den Metropolen Europas, zu den Blues Peoples Nordamerikas, zu der kolonisierten und teilkolonisierten Welt«, so schreibt Kelley (2022, S. 50). Kelley (vgl. 2022, S. 210) verweist darauf, wie surrealistische Ideen der Freiheit die Poesie des Phantastischen (*Marvelous*) transportieren, indem sie sich auf die Freisetzung der Vorstellungskraft konzentrieren. Diese Vorstellungskraft ermöglicht eine Dekonstruktion rassistischer Realitäten, weil sie sich auf das konzentriert, was durch die Geschichte von Sklaverei und Kolonialismus verdrängt wurde. So zeigt sich, dass der Widerstreit zwischen Senghor, Césaire und Fanon (vgl. Kapitel 2.2.) um einen möglichen Anschluss an verlorene schwarze Traditionen unmittelbar mit dem Surrealen zusammenhängt. Es geht in jedem Fall darum, Verlorenes zu bergen. Die surrealistische Idee, so Kelley (vgl. 2022, S. 190f.), beeinflusste weit über seine europäischen Ursprünge globale revolutionäre Bewegungen sowie afrikanische Aktivisten, Künstler und Intellektuelle, die die poetische Kraft des Unbewussten nutzten, um die Vorstellungskraft für antikoloniale Befreiung und den Kampf für sozialer Gerechtigkeit freizusetzen. So wird deutlich, dass Vorstellungskraft immer auch Schaffenskraft ist, weil sie das Arbeiten-auf-ein-Ziel-hin ermöglicht.

Die Vorstellungskraft ist für Kelley ein wesentlicher Bestandteil revolutionärer Praxis, weshalb er die Rolle der kulturellen Produktion als Form des Widerstands und als Raum für neue Möglichkeiten betont. Im Anschluss an Cheikh Tidiane Sylva argumentiert er, dass die surrealistische Methode, das Unbewusste in kulturellen Formen wie Kunst, Musik oder Geschichten zu materialisieren, auf dem afrikanischen Kontinent lange praktiziert wurde, bevor sich ab dem 20. Jahrhundert Gruppen des Surrealismus bildeten. Sie ist Ausdruck des Surrealen, ohne die Grammatik eines Breton oder anderer zu kennen und wird doch von ihr reflektiert (vgl. Kelley, 2022, S. 204). Kelleys Begriff des Schwarzen Surrealismus ist der Versuch, diese Surrealität freizulegen und in der Verknüpfung mit dem europäischen Surrealismus Potenziale für die Vorstellungskraft sozialer Bewegungen der Gegenwart frei-

zulegen. Der Surrealismus war immer schon eine Kritik am Eurozentrismus (vgl. Rosemont/Kelley, 2009, S. 3). Mit ihm der sozialen Realität der bürgerlichen Welt, der rassifizierten Gegenwart, zu begegnen, bedeutet einen Vorstellungsraum zu eröffnen, indem eine Brücke zwischen »Traum und Aktion« (Kelley, 2022, S. 212) – oder auch von Theorie zur Praxis – geschlagen wird. Dabei bindet der Surrealismus schwarze Science Fiction an einen *offenen Realismus* zurück. Dieser »bedeutet mehr Realität und ein erweitertes Bewusstsein der Realität, einschließlich der Aspekte und Elemente der Realität, die normalerweise übersehen, abgetan, ausgeschlossen, versteckt, gemieden, unterdrückt, ignoriert, vergessen oder anderweitig vernachlässigt werden« (Rosemont/Kelley, 2009, S. 3, meine Übers.).

Schwarze Science Fiction ist also eine Verbindung aus spekulativ-visionärer Fiktion, Afrofuturismus und Surrealismus. Gerade beim Surrealismus wird deutlich, dass jede Form der Fiktion Gefahr läuft, die gegebene Realität zu reproduzieren, nicht zuletzt, weil sie diese verhandeln muss. Gerade Schwarze Science Fiction zeichnet sich dadurch aus, dass sie das gemeinsame »Wir« als Ausgangs- und Zielpunkt des politischen Denkens umfassender verstehen will, als es die europäische Moderne mit ihrem Vermächtnis von Weltkriegen, Kolonialismus und Shoa vermochte.

4. Riskante Fiktion: Wakanda und die Normalisierung der Ausnahme

Im Anschluss an diese Skizzierung Schwarzer Kulturkritik lässt sich zusammenfassen, dass sie sich nicht nur mit problematischen und emanzipatorischen Inszenierungen alternativer Realitäten auseinandersetzt. Sie nimmt auch Auslassungen in den Inszenierungen in den Blick. Für das breite Verständnis eines Werks und seiner Rezeptionsgeschichte ist auch das wichtig, was nicht gezeigt wird. Gerade wenn die Analyse die gesamtgesellschaftlichen Dynamiken behandeln will, in die das Werk eingebunden ist.

Ebenso wichtig sind die Bedingungen der Entstehung. Marvel Studios' *BLACK PANTHER* ist ein Industrieprodukt Hollywoods. Auch deswegen konnte er Schwarz-Sein (blackness) eine globale Aufmerksamkeit verschaffen (vgl. Strong/Chaplin 2019), aber eben um einen Preis. Denn als Produkt Hollywoods unterliegt er den Marktregeln und kann nur bedingt mit Seh- und Konsumgewohnheiten brechen, um erfolgreich zu sein. Es geht also im Grunde darum, die Darstellung des Königreichs Wakanda zu problematisieren: einerseits hinsichtlich seiner Darstellung als para-kolonialer Idealstaat, das meint eine naive Vorstellung eines Nationalstaats, die aus der Gleichzeitigkeit *und* absoluten Abgrenzung zum Kolonialschicksal seiner Nachbarn abgeleitet wird; andererseits hinsichtlich der politischen Ökonomie Wakandas und der Nicht-Behandlung von sozialer und politischer Gerechtigkeit in einer fiktiven Gesellschaft mit einem spirituellen Führer als König an der Spitze.

4.1. Wakanda, ein para-kolonialer Idealstaat?

Wakanda wird als ein fiktiver Staat dargestellt, der sich durch seine Isolation und fortschrittliche Technologie von der restlichen Welt abhebt. Wakandas Reichtum basiert auf dem (fast) exklusiven Vorkommen von Vibranium, einem seltenen Metall. Vibranium dient verschiedenen Anwendungen, von der Energiegewinnung bis zur Herstellung und Unterhaltung von Hochtechnologie. Vibranium hat die Eigenschaft, Energie zu absorbieren, zu speichern und wieder freizugeben. Dank des außerirdischen Rohstoffes hat sich in Wakanda eine Gesellschaft entwickelt, die aufgrund von Hochtechnologie weit vor dem Rest der Welt liegt. Das Vibranium, das nach einem Meteorabsturz auf das Territorium Wakandas krachte, ist nicht nur Energieträger. Es beeinflusst die Natur und die Lebewesen. Nach dem Einschlag des Meteoriten suchten ›dämonische Geister‹ die Region heim, worauf der mächtigste Krieger der ansässigen Tribes, Bashenga, zur Panthergottheit Bast betet und durch sie die Kraft erlangt, das Land vom Bösen zu befreien (vgl. Subrick, 2018) und den Staat Wakanda zu gründen, der sich aus verschiedenen Tribes konstituiert. Um Black Panther werden zu können, muss das Herzförmige Kraut, das in Wakanda wächst, in einer Zeremonie getrunken werden. Dieses wurde durch den Kontakt mit dem Vibranium verändert und verleiht fortan Superkräfte (vgl. Jones, 2018).

Von außen betrachtet wahrt Wakanda den Schein eines postkolonialen Entwicklungslands. Dabei handelt es sich jedoch um eine von der Regierung Wakandas aufrechterhaltene Chimäre. Denn der zentralistische Staat verfolgt eine strikte Politik der Isolation. Die Königsfamilie hat sich dazu entschieden, das ›wahre‹ Wakanda vor der Außenwelt zu verstecken. Der technologische Vorsprung des Landes wird vor der globalen Öffentlichkeit verborgen, da man sich vor imperialen Begehrlichkeiten schützen will. Ebenso wird der mögliche Missbrauch des Vibraniums thematisiert. In den falschen Händen könnte es massive Schäden anrichten – oder wie Ben Parker sagen würde: »With great power comes great responsibility!«

Aber für wen gilt es Verantwortung zu übernehmen? Der Protektionismus Wakandas wird aus einer panafrikanischen Perspektive kritisiert. So argumentiert Russell Rickford (vgl. 2018): Die Möglichkeit, sich von der Welt abzuschotten, ersparte Wakanda eine koloniale Vergangenheit, auch blieb es vom Versklavtenhandel verschont. Jede Form der panafrikanischen oder afrodiasporischen Solidarität ist angesichts dieser Politik jedoch undenkbar und klammert Fragen der globalen oder diasporischen Verantwortung umfänglich aus. So wird zwar verhindert, dass das Vibranium in die falschen Hände gerät, es verhindert aber auch, dass Wakanda seinen Fortschritt mit anderen postkolonialen Staaten teilen kann, die unter der neokolonialen Weltordnung benachteiligt sind.

Das macht es als postkoloniale Utopie interessant und ebenso gefährlich. Die Politik der Isolation mag zwar nach innen einen Normalzustand ermöglichen, nach außen erfordert sie jedoch eine Politik des dauerhaften Ausnahmezustands, weil

Wakanda permanent vor der Außenwelt versteckt und verteidigt werden muss. Nichts lässt sich in einer globalisierten Welt komplett verstecken; so verbreiten sich auch Gerüchte über Wakanda, das Eldorado Afrikas. Das weckt Begehrlichkeiten, die die Isolation erschweren. Zwar zeigt der Film Einzelfälle, in denen Personen Wakanda verlassen, dabei handelt es sich aber meist um Sicherheitspersonal oder Mitglieder der Königsfamilie. Inwiefern andere Mitglieder der Gesellschaft reisen können, oder wie gar Migration begegnet wird, bleibt unklar.

Die Darstellung Wakandas folgt einem *methodologischen Nationalismus*. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass er Nationalstaaten als »abgegrenzte, unabhängige und relativ homogene Einheiten [versteht], die sich durch nationale Grenzen, Institutionen und Gesetze konstituierten« (Beck/Grande, 2010, S. 189). In postkolonialen Diskursen ist die Legitimität der westfälischen Ordnung, der Geburtsstunde des Nationalstaats, umstritten, weil sie, so Siba N'Zatioula Grovogui, dem europäischen Kolonialismus entscheidenden Vorschub leistete (vgl. 2002). Um nicht einer kolonialen Logik anheimzufallen, die postkolonialen Staaten mit einer »verzerrten Souveränität, bei der politische, wirtschaftliche und sogar rechtliche Hindernisse ihre Unabhängigkeit einschränken« (Getachew, 2022, S. 202), darstellen,¹¹ findet sich der emanzipatorische Entwurf eines afrikanischen Fortschrittsstaats Wakanda in einem politischen Entwurf des Imperialismus wieder. So gesehen lässt sich von einer Utopie in nationalstaatlichen Grenzen sprechen, weil der Film einen protektionistischen Nationalstaat propagiert und diasporische oder panafrikanische Gegenentwürfe ausblendet. Das überrascht auch deshalb, weil Marvel Studios' *BLACK PANTHER* (2018) als afrofuturistischer Film verstanden wird. Das Genre des Afrofuturismus aber ist eines der Diaspora, wie Sheree R. Thomas argumentiert (vgl. 2000). Es überschreitet Grenzen und lässt sich nicht einhegen.

Die idealisierte Darstellung dieses Nationalstaates lässt kaum eine weitere Kritik an den Herrschaftsverhältnissen in Wakanda zu. Eingebettet in einen abgeschotteten Nationalstaat, erinnert der Black Panther in seiner spirituellen Führungsposition vielmehr an Marcus Garvey, dessen nationalistische Befreiungsvorstellung eine Rückkehr nach Afrika und eine soziale Abschottung von Europa und seinen Ausländern vorsah (vgl. Ware/Linkugel, 1982).

Der Herrscher von Wakanda ist absolut, auch wenn er den Taifa Ngao, einen Rat mit den Köpfen der unterschiedlichen Bevölkerungsgruppen, in seine Regierungskunst einbezieht. Das Fortschrittsnarrativ, der Elitarismus, die Monarchie und auch die Staatsreligion, die letztlich die Deutungshoheit über die Superhelden-Figur und den König von Wakanda, den Black Panther, hat, treten in den

11 1972 stellte Kwame Nkrumah bereits fest, dass »die neuen afrikanischen Staaten trotz der formalen Unabhängigkeit weiterhin in Abhängigkeitsverhältnisse verstrickt sind, die sich maßgeblich im Weltsystem widerspiegeln, das von neuen Hegemonialmächten wie den USA geprägt sei« (Weber, 2022).

Vordergrund, während emanzipatorische Interessen, wie soziale Gerechtigkeit oder internationale Solidarität, in den Hintergrund geraten. Auch die Darstellung des Tribalismus, einer stammesbezogenen Politik, und die mystisch-mythische Verklärung der Erbfolge reflektieren eher ›afrikanische Klischees‹, als dass sie ein ›anderes Afrika‹ imaginieren lassen. Wer König von Wakanda werden will, muss nicht nur in einem engen Verwandtschaftsgrad zur Herrschaftselite stehen,¹² er muss in Ritualkämpfen gegen andere Anspruchsberechtigte antreten. Diese Rituale werden von den Hohepriestern überwacht. Der afrikanische Staat bleibt so per se undemokratisch und archaisch. Demokratische Normen oder Praktiken, die auch im vorkolonialen Afrika zu beobachten sind (vgl. Akuul, 2010), werden kaum bis gar nicht behandelt.

4.2. Wakandanomics

Auch wenn es in den Marvel Comics immer wieder Berichte über streng regulierten Außenhandel gibt (vgl. Hickman/Kessel, 2012), setzt die wakandische Königsfamilie auf wirtschaftlichen Protektionismus und politischen Isolationismus. Wakanda wird als idealer Staat dargestellt, dessen Ökonomie wegen, nicht trotz der Isolation stabil bleibt. Er wird als krasses Gegenteil postkolonialer Staaten des afrikanischen Kontinents dargestellt. Dies wird den komplexen Realitäten dieser Staaten nicht gerecht und führt zu einer vereinfachten Sichtweise, die die ungleichen Machtverhältnisse der globalen neokolonialen Wirtschaftsordnung nicht berücksichtigt.

Wakanda vermittelt das Bild, dass die technologischen Innovationen zu einem hohen Lebensstandard geführt haben und eine starke, autonome Wirtschaft geschaffen werden konnte. Entgegen liberalen Erwartungen, dass erst internationaler Handel zu nationalem Wohlstand führen kann, ist das Königreich in Isolation zum fortschrittlichsten Land der Welt herangewachsen. Begrenzter und zentralisierter Außenhandel ermöglichen ein Wakanda, das in seiner idealisierten Darstellung auch als eine Kritik am Ressourcenmanagement ›realer‹ afrikanischer Regierungen gelesen werden kann, denen von westlichen Institutionen und Staaten oftmals Fehlinvestitionen und Korruption vorgeworfen wird und damit auch eine fahrlässige und selbstverschuldete Vernachlässigung der eigenen Bevölkerung. Das motiviert keine Schaffenskraft, sondern zementiert Stereotypen. Dabei wird beispielsweise außer Acht gelassen, dass Wakanda eine einzigartige, geradezu phantastische, wirtschaftliche Stellung innehat. Es scheint Upstream (Förderung), Midstream (Lagerung und Transport) sowie Downstream (Raffinierung und Verarbeitung) seines Rohstoffs gleichermaßen zu kontrollieren (vgl. Economist, 2018).

Auf den Export eigener Ressourcen konzentrierte Länder, wie 2015 bis zu 90 Prozent Exportraten in Nigeria oder Angola, vernachlässigen oftmals andere Wirt-

12 Das verweist zudem auf einen eingebetteten Ethnonationalismus.

schaftssektoren, was oftmals zu Konflikten um soziale Gerechtigkeit führt (vgl. Sow/Sy, 2018). Das wird als ›Fluch der Ressourcen‹ bezeichnet, bei dem »der natürliche Reichtum ein Land in Armut hält, indem er die Produktion verdrängt oder eine rücksichtslose Regierung einsetzt« (Economist 2018, meine Übers.). Mariama Sow und Amadou Sy (vgl. 2018) vergleichen die Wirtschaftspolitik Wakandas mit Norwegen oder Botswana, die dem Fluch mit Sozialpolitik entgegenwirken. Letzteres hat sich beispielsweise dazu verpflichtet, Gewinne aus seinem Diamantenhandel für zukünftige Generationen anzulegen. Ein ähnliches soziales Netz soll es auch in Wakanda geben, auch wenn der Außenhandel eher eine Ausnahme darstellt (vgl. Jones, 2018). Es bleibt aber unklar, wie Wakanda seine Staatskassen füllt und soziale Absicherung gestaltet. Selbst militärische oder imperialistische Operationen sind nicht ausgeschlossen.

4.3. Soziale und politische Verhältnisse in Wakanda

Der Film zeichnet ein friedliches Wakanda, soziale Konflikte oder anhaltende Probleme an den Grenzen, wie sie in den Comics behandelt werden (vgl. Coates/Stelfreeze, 2016), werden nur randständig thematisiert. Im Vordergrund stehen Konflikte um die Erbfolge, die religiös verklärt in naturwüchsigen Kolossen ausgetragen werden. Aber selbst wenn der Staat Wakanda durch Isolation und Hochtechnologie für befriedete politische Verhältnisse sorgen kann, bleiben dennoch Fragen offen.

Der Film vermittelt beispielsweise keine Armut in Wakanda. Trotz technologischer Errungenschaften zeigt er eine Mischung aus traditionellen, vor allem landwirtschaftlichen, und digitalen Wirtschaftsformen, wobei Gemeinschaft und Familie wichtige soziale und wirtschaftliche Einheiten darstellen. Darstellungen des Great Mound, der Mine, in der Vibranium abgebaut wird, zeigen ausschließlich technische Systeme. Das vermittelt ein Bild, in dem schwere körperliche und potentiell gefährliche Arbeit von Maschinen erledigt wird. Das Labor, in dem der Rohstoff zur Hochtechnologie verarbeitet wird, wird von der Prinzessin Shuri geleitet. Das Wissen um den direkten Umgang mit Vibranium scheint zentral verwaltet zu sein. Der Vorgänger von Shuri war ebenfalls Mitglied der Königsfamilie und mit der Aufgabe betraut, entführte Bürger*innen von Wakanda aufzuspüren. Sowohl Erfolge wie auch Misserfolge scheinen in Wakanda in sehr kleinen Kreisen geteilt zu werden (vgl. Pilgrim, 2017).

Dass Arbeit in *BLACK PANTHER* nicht dargestellt wird, ist für Comic-Verfilmungen nicht ungewöhnlich. Im *Star Wars*-Franchise waren es Droiden, die zumindest von menschlichen Vorstehern bewacht wurden, bevor das Prequel *ANDOR* (2022) die Zwangsarbeit in den imperialen Gefängnissen thematisierte. Gerade für einen Film, der im antikolonialen Geist entstanden ist, ist die Nicht-Behandlung von Arbeit durchaus problematisch. Die Aufstände der *Movimento Popular de Liber-*

tação de Angola (MPLA) gegen Zwangsarbeit in Luanda waren ein Drehpunkt des antikolonialen Widerstands gegen die portugiesische Kolonialherrschaft (vgl. Varela/Louçã 2020, S. 210). Antikolonialer Widerstandskampf ist auch immer Kampf gegen unmenschliche Arbeitsverhältnisse.

4.4. Killmonger als Bruchstelle

Marvel Studios' *BLACK PANTHER* ist auf seine Art ein tragischer Film. Einerseits liefert er viele Anschlüsse für Repräsentationsdebatten. Der Superheld Black Panther wurde von Stan Lee und Jack Kirby während der US-Bürgerrechtsbewegung und der Phase der Dekolonialisierung Afrikas ins Leben gerufen. Auch in jüngerer Vergangenheit, vor allem mit dem 2018 erschienenen Blockbuster, war T'Challa der erste schwarze und afrikanische Superheld im Franchise. Andererseits sind manche dieser Repräsentationsfragen aus der Perspektive Schwarzer Kulturkritik zumindest zweifelhaft. Der Patriarch T'Challa wird zwar als innerlich zerrissen dargestellt, nicht zuletzt aufgrund der Ereignisse um Marvel Studios' *CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR* (2016), die auch eine Bedrohung für Wakanda darstellen und nach globaler Kooperation schreien. T'Challa muss die Notwendigkeit, Wakanda der Welt zu offenbaren, in Erwägung ziehen. Dennoch bleibt die vom (2020 viel zu früh verstorbenen) Chadwick Boseman verkörperte Rolle eine Repräsentation von Wakandas konservativem Nationalismus. Daran ändert auch nicht, dass T'Challa letztlich überzeugt wird und sich am Ende des ersten Films der Welt öffnet. Sein Werkzeug, ein Entwicklungsprogramm, erinnert aber wieder stark an westliche Außenpolitik.

Viel interessanter erscheint der Antagonist, sein Cousin N'Jadaka, genannt Erik Killmonger. Sein Auftreten stellt Wakanda auf den Kopf. Im Exil aufgewachsen, ist N'Jadaka das Produkt beider Welten, Wakanda und – in seinem Fall – der Vereinigten Staaten von Amerika. Er verkörpert, was der postkoloniale Theoretiker Homi Bhabha (vgl. 1995) als *Hybridität* bezeichnet. Bhabha beschreibt so einen dynamischen Prozess, der den Gegensatz von Kolonialherrscher und Kolonisierten (oder von hier und dort, schwarz und weiß etc.) aufbricht. Hybridität ist die unbeabsichtigt produktive Kraft, die dem Kolonialismus entspringt, der auch das Zusammenspiel und die gegenseitige Beeinflussung von Kulturen eröffnet und so neue, hybride Identitäten erschafft.

Der Film stellt Killmonger in einer Szene vor, die für gegenwärtige Debatten der Restitutionsarbeit interessant ist, in dessen Kern immer Selbstbestimmung verhandelt wird. Killmonger (gespielt von Michael B. Jordan) steht im Londoner British Museum vor einer Vitrine mit afrikanischer Kunst. Die Kuratorin des Museums erklärt ihm selbstbewusst die Geschichte der ausgestellten Stücke, aber Killmonger unterbricht sie, indem er auf ein Artefakt zeigt und erklärt, dass dieses nicht aus Benin, sondern aus Wakanda stammt und aus Vibranium ist. Er weist darauf hin, dass es durch koloniale Plünderungen über Benin nach Europa gebracht wurde und

eröffnet der Kuratorin, dass er vorhat, dem Museum das Stück abzunehmen. Dass Killmonger im Anschluss an das Gespräch mit der Kuratorin das Objekt entwendet, kann als Akt des Zurückholens verstanden werden, in dem Handlung ermöglicht wird. Im diasporischen Raum sind diese Artefakte eine Form von Machtobjekten. Während Mikael Assilkinga unter Machtobjekten jene Artefakte versteht, die im »Alltagsleben oder gelegentlich für hochbedeutsame kulturelle Praktiken verwendet werden und die Macht eines Königs bzw. einer Königin in zentralisierten Gesellschaften oder die der führenden Gruppe in nicht zentralisierten Gemeinschaften symbolisieren« (2023, S. 160), sind hier im Anschluss daran unter Machtobjekten jene Artefakte zu verstehen, die durch ihre Dislokation, der Entwendung und des Transfers nach Europa im Zuge des Kolonialismus, den Raum der Hybridität eröffnen.

Diese Szene ist eine der stärksten des Films, weil sie eine Alternative zu Wakandas Isolationismus ist. Killmonger verkörpert die Rolle des Revolutionärs. Eines seiner zentralen Ziele ist es, Wakandas fortschrittliche Technologie und Ressourcen zu nutzen, um bewaffnete Aufstände rassifizierter Gemeinschaften weltweit zu unterstützen. Er problematisiert angesichts globaler Ungleichheitsverhältnisse den Isolationismus Wakandas und das politische System, das er für den Tod seines Vaters N'Jobu verantwortlich macht.¹³ Killmonger glaubt an die Möglichkeit, globale Machtstrukturen verändern zu können.

Dabei läuft er Gefahr, imperiale Muster zu wiederholen. Sollte er die Herrschaft über Wakanda erlangen könnte er selbst zum stereotypischen postkolonialen Machthaber werden, der mit vermeintlich guten Absichten die Macht erlangt und im Laufe der Zeit nur noch nach den eigenen politischen Interessen handeln wird (vgl. Tallapessy/Wahyuningsih/Anjasari, 2020, S. 85). Auch diese Ambivalenzen sind dem dritten Raum zuzurechnen, denn Killmonger ist nicht der bessere Superheld, sondern der notwendige Kontrast, der die kolonialen Stereotypen energisch stört.

5. Statt einer Schlussfolgerung: Wakanda forever?!

Eine Schwarze Kulturkritik problematisiert Repräsentationsangebote dort, wo sie Identitäten stilisiert, die der Komplexität der postkolonialen Gegenwart nicht gerecht werden. Simplifizierung komplexer Verhältnisse drückt sich beispielsweise als Traditionalisierung aus, gegen die der US-Rapper Kendrick Lamar im eingangs zitierten Liedtext anschreibt. Als Simplifizierung kann auch der homogenisierende Charakter des kapitalistischen Marktes verstanden werden. Einfache, also eindeutige und oftmals unterkomplexe Produkte, lassen sich in einer neoliberalen Zeit, in der alles einen Geldwert hat (vgl. Vogl, 2010), besser vermarkten. Das gilt noch

13 N'Jobu wollte wakandische Geheimnisse verkaufen und wurde vom Black Panther getötet.

mehr, wenn Kulturprodukte, die zum Träumen von der Zukunft einladen, den hegemonialen Vorstellungen einer kapitalistischen Weltordnung entsprechen. Als ein solches Produkt kann Wakanda, nebst emanzipatorischer Nebenerzählungen⁷, auch verstanden werden. Noch dazu muss gefragt werden, für wen dieses Angebot emanzipatorisch sein soll. Marvel Studios' *BLACK PANTHER* scheint vorrangig für ein klassisches Hollywood-Publikum geschrieben zu sein, weniger für den Globalen Süden. Auch das ist eine Nebenwirkung der Homogenisierung am Weltmarkt, der nach wie vor eine starke Schieflage gen nördliche Hemisphäre aufweist.

Schwarze Science Fiction bedeutet die Möglichkeit, die Vorstellungskraft zur Befreiung und Ermächtigung marginalisierter Gemeinschaften freizusetzen. Sie eröffnet nicht nur Räume zur Kritik bestehender Machtstrukturen, sondern bietet auch Visionen alternativer Zukünfte, die durch die Praktiken antikolonialer und antirassistischer Bewegungen inspiriert sind. Diese Narrative schaffen es, die oft dystopischen Darstellungen der Gegenwart zu durchbrechen und die radikale Hoffnung auf zukünftige soziale Gerechtigkeit zu ermöglichen.

Wesentlich ist die Erkenntnis, dass die Vorstellungskraft eine fundamentale Rolle in der politischen Subjektivität spielt. Die Fähigkeit, sich eine andere, gerechtere Zukunft vorzustellen, ist eng mit der Möglichkeit verbunden, gegenwärtige Unterdrückung zu überwinden und Handlungsspielräume zu erweitern. Der Schwarze Surrealismus und der Afrofuturismus bieten hier wichtige Ansätze, indem sie traditionelle Wahrnehmungen herausfordern und neue kulturelle und soziale Realitäten schaffen.

Marvel Studios' *BLACK PANTHER* zeigt jedoch auch die Ambivalenzen utopischer Darstellungen alternative Zukünfte auf. Während Wakanda als technologisch fortschrittlich und sozial befriedeter Staat präsentiert wird, bleibt die Kritik an seinem isolationistischen Nationalismus und den monarchisch-patriarchalen Strukturen weitgehend aus. Der Antagonist Erik Killmonger stellt dabei eine notwendige Herausforderung dar, indem er die globalen Ungleichheiten und die politischen Verstrickungen Wakandas problematisiert.

Abschließend lässt sich festhalten, dass Schwarze Science Fiction, durch ihre Verbindung von spekulativer Fiktion, Afrofuturismus und Surrealismus nicht nur als Unterhaltung dient, sondern auch ein kraftvolles Werkzeug für die Reflexion und Transformation der sozialen Realität ist. Subversiv konsumiert, ermöglicht sie es, bestehende Machtstrukturen zu hinterfragen, und bietet visionäre Perspektiven für eine gerechtere Welt, die sich über die engen Grenzen der gegenwärtigen Realität hinausbewegt.

Bibliografie

Filme

- BLACK PANTHER (2018). Regie: Ryan Coogler; Marvel Studios.
 CAPTAIN AMERICA: CIVIL WAR (2016): Regie: Anthony Russo/Joe Russo; Marvel Studios.
 DER HERR DER RINGE. DIE RINGE DER MACHT (2022): Showrunner: Patrick McKay/J. D. Payne; Amazon Studios u.a.
 HOUSE OF THE DRAGON (2022). Showrunner: Ryan Condal; Warner Bros.
 THE MOVIES THAT MADE US (2019). Showrunner: Brian Volk-Weiss; The Nacelle Company.
 STAR WARS: ANDOR (2022). Regie: Tony Gilroy; Lucasfilm.

Literatur

- Akuul, Timbee (2010): »Indigenous Democratic Norms and Values of Pre-colonial Africa: Lessons For Contemporary Nigeria«. In: *Journal of Arts and Contemporary Society* 2(1), S. 37–45.
 Ashcroft, Bill/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (2013): *Postcolonial Studies. The Key Concepts*. London: Routledge.
 Assilkinga, Mikael (2023): »Verkannt, vermisst, begehrt: Machtobjekte aus Kamerun in Deutschland«. In: *Atlas der Abwesenheit: Kameruns Kulturerbe in Deutschland*, S. 157–171. DOI: 10.11588/arthistoricum.1219.c17225.
 Bader, Paulina/Florian Becker/Alex Demirović/Julia Dück (2011): »Die multiple Krise – Krisendynamiken im neoliberalen Kapitalismus«. In: Paulina Bader/Florian Becker/Alex Demirović/Julia Dück (Hrsg.): *VielfachKrise. Im finanzmarktdominierten Kapitalismus*. Hamburg: VSA Verlag, S. 11–28.
 Baldwin, James (2021): *Ein anderes Land*. München: dtv.
 Beck, Ulrich/Edgar Grande (2010): »Jenseits des methodologischen Nationalismus«. In: *SozW Soziale Welt* 61(3-4), S. 187–216. DOI: 10.5771/0038-6073-2010-3-4-187.
 Benjamin, Ruha (2019): *Race after technology. Abolitionist tools for the new Jim code*. Cambridge: Polity Press.
 Bhabha, Homi A. (1995): »Cultural Diversity and Cultural Differences«. In: Bill Ashcroft/Gareth Griffiths/Helen Tiffin (Hrsg.): *The Post-colonial Studies Reader*. London: Routledge, S. 206–209
 brown, adrienne maree (2015): »Outro«. In: adrienne maree brown/Walidah Imari-sha (Hrsg.): *Octavia's Brood: Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. Oakland/Edinburgh: AK Press, S. 279–282.
 Césaire, Aimé (2013): »Nègreries : conscience raciale et révolution sociale«. In: *Les Temps Modernes* 676(5), S. 249–251. DOI: 10.3917/ltn.676.0249.

- Césaire, Aimé (2017): *Über den Kolonialismus*. 2. Auflage. Berlin: Alexander Verlag.
- Coates, Ta-Nehisi/Brian Stelfreeze (2016): *Black Panther: A Nation Under Our Feet #1*. New York: Marvel Comics.
- Collins, Sean T. (2022): »House of the Dragon«. Steve Toussaint on Playing Lord Corlys, Boat Guy«. In: *The New York Times* 29.08.2022, <https://www.nytimes.com/2022/08/29/arts/television/house-of-the-dragon-steve-toussaint-lord-corlys.html> (letzter Zugriff: 03.01.2025).
- Dath, Dietmar (2019): *Niegeschichte. Science Fiction als Kunst- und Denkmachine*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Dery, Mark (1994): »Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose«. In: Dery Mark (Hrsg.): *Flame Wars*. New York: Duke University Press, S. 179–222. DOI: 10.1515/9780822396765-010.
- Dery, Mark (2008): »Black to the Future: Afro-Futurism 1.0«. In: Marleen S. Barr (Hrsg.): *Afro-Future Females: Black Writer's Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*. Columbus, OH: The Ohio State University Press, S. 6–13.
- Economist, The (2018): »Wakandanomics«. In: *The Economist* 426(9085), S. 77.
- Ellison, Ralph (2020): *Der unsichtbare Mann*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Fanon, Frantz (1981): *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fanon, Frantz (2015): *Schwarze Haut, Weiße Masken*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Francis, Terri (2013): »Introduction: The No-Theory Chant of Afrosurrealism«. In: *Black Camera* 5(1), S. 95–112. DOI: 10.2979/blackcamera.5.1.95.
- Gates Jr., Henry Louis (1993): »Das Schwarze der schwarzen Literatur. Über das Zeichen und den ›Signifying Monkey‹«. In: Diedrich Diederichsen (Hrsg.): *Yo! Hermeneutics! Schwarze Kulturkritik. Pop, Medien, Feminismus*. Mannheim: Edition ID-Archiv, S. 177–183.
- Getachew, Adom (2016): »Universalism After the Post-colonial Turn. Interpreting the Haitian Revolution«. In: *Political Theory* 44(6), S. 821–845.
- Getachew, Adom (2022): *Die Welt nach den Imperien. Aufstieg und Niedergang der postkolonialen Selbstbestimmung*. Berlin: Suhrkamp.
- Göttlich, Udo (2010): »Wie Kultur repräsentativ wird. Die Politik der Cultural Studies«. In: Udo Göttlich/Clemens Albrecht/Winfried Gebhardt (Hrsg.): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*. Köln: Ha-lem, S. 18–34.
- Grovogui, Siba N. (2002): »Regimes of Sovereignty: International Morality and the African Condition«. In: *European Journal of International Relations* 8(3), S. 315–338. DOI: 10.1177/1354066102008003001.
- Hall, Stuart (1989): »Rassismus als ideologischer Diskurs«. In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften* 1989(178), S. 913–921.
- Hall, Stuart (2013): »Wann gab es ›das Postkoloniale‹? Denken an der Grenze«. In: Sebastian Conrad/Shalini Randeria/Regina Römhild (Hrsg.): *Jenseits des Eu-*

- rozentrismus. *Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 197–223.
- Hall, Stuart (2021a): »Antonio Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von Race und Ethnizität«. In: ders. (Hrsg.): *Schriften 1*. Berlin: Argument Verlag, S. 58–91.
- Hall, Stuart (2021b): »Was ist ›Schwarz‹ an der populären Schwarzen Kultur?«. In: ders. (Hrsg.): *Schriften 1*. Berlin: Argument Verlag, S. 519–532.
- Hickman, Jonathan/Karl Kessel (2012): *Fantastic Four #607*. New York: Marvel Comics.
- Imarisha, Walidah (2015): »Introduction«. In: adrienne maree brown/Walidah Imarisha (Hrsg.): *Octavia's Brood: Science Fiction Stories from Social Justice Movements*. Oakland/Edinburgh: AK Press, S. 3–6.
- Jaeggi, Rahel (2014): *Kritik der Lebensformen*. Berlin: Suhrkamp.
- Jones, Nate (2018): »A Brief History of Wakanda, Black Panther's Fictional Utopia«. In: *Vulture*, <https://www.vulture.com/2018/02/black-panthers-wakanda-explained.html> (letzter Zugriff: 03.01.2025).
- Kelley, Robin D.G. (2013): »Jayne Cortez Remembrance«. In: *Black Renaissance* 13(1), S. 129.
- Kelley, Robin D.G. (2022): *Freedom Dreams: The Black Radical Imagination*. Überarb. 1. Auflage, Boston/MA: Beacon Press.
- Klotter, Christoph/Nils Beckenbach (2012): *Romantik und Gewalt. Jugendbewegungen im 19., 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin: Springer.
- Kelly, Natasha A. (2021): *Rassismus. Strukturelle Probleme brauchen strukturelle Lösungen*. Zürich: Atrium Verlag.
- Krishnaswamy, Revathi (2008): »Postcolonial and Globalization Studies. Connections, Conflicts, Complicities«. In: Revathi Krishnaswamy/John C. Hawley (Hrsg.): *The Postcolonial and the Global*. Minneapolis: University of Minnesota Press, S. 2–21.
- Lamar, Kendrick (2018): *Black Panther: The Album*. Interscope Records.
- Leggewie, Claus (1987): »Kulturelle Hegemonie – Gramsci und die Folgen«. In: *Leviathan* 15(2), S. 285–304.
- Lepold, Kristina/Marina Martinez Mateo (2021): »Einleitung.« In: dies. (Hrsg.): *Critical Philosophy of Race*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–37.
- Loick, Daniel (2024): *Die Überlegenheit der Unterlegenen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Marchart, Oliver (2018): *Cultural Studies*. 2. Auflage. Stuttgart: utb.
- Mills, Charles W. (2015): »But What Are You Really?: The Metaphysics of Race.« In: ders. (Hrsg.): *Blackness Visible*. Ithaca, NY: Cornell University Press, S. 41–66. DOI: 10.7591/9781501702952-004.
- Negri, Antonio/Michael Hardt (2003): *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt a.M.: campus.
- Newby, Richard. (2022): »A Racist Backlash to ›Rings of Power‹ Puts Tolkien's Legacy Into Focus«. In: *The Hollywood Reporter* 02.09.2022, <https://www.hollywoodrepo>

- rtter.com/tv/tv-features/lord-of-the-rings-rings-of-power-racist-backlash-1235211341/ (letzter Zugriff: 03.01.2025).
- Nielsen, Cynthia R. (2013): »Frantz Fanon and the Négritude Movement: How Strategic Essentialism Subverts Manichean Binaries«. In: *Callaloo* 36(2), S. 342–352.
- Pilgrim, Will Corona (2017): *Black Panther Prelude #1*. New York: Marvel Comics.
- Rabaka, Reiland (2010): *Africana Critical Theory: Reconstructing The Black Radical Tradition, From W. E. B. Du Bois and C. L. R. James to Frantz Fanon and Amílcar Cabral*. London: Rowman & Littlefield.
- Rickford, Russel (2018): »I have a problem with ›Black Panther««. In: *Africa is a Country* 22.02.2018, <https://africasacountry.com/2018/02/i-have-a-problem-with-black-panther> (letzter Zugriff: 03.01.2025).
- Rosemont, Franklin/Robin D. G. Kelley (2009): *Black, Brown, & Beige. Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*. Austin: University of Texas Press.
- Sartre, Jean-Paul (1984): *Schwarze und Weiße Literatur. Aufsätze zur Literatur*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Sow, Mariama/Amadou Sy (2018): »Lessons from Marvel's Black Panther: Natural resource management and increased openness in Africa«. In: *Brookings*, <https://www.brookings.edu/articles/lessons-from-marvels-black-panther-natural-resource-management-and-regional-collaboration-in-africa/> (letzter Zugriff: 03.01.2025).
- Subrick, Robert J. (2018): »The political economy of Black Panther's Wakanda«. In: Brian O'Roark/Rob Salkowitz (Hrsg.): *Superheroes and Economics*. London: Routledge, S. 65–79.
- Strong, Myron T./K. Sean Chaplin (2019): »Afrofuturism and Black Panther«. In: *Contexts* 18(2), S. 58–59. DOI: 10.1177/1536504219854725.
- Tallapessy, Albert/Indah Wahyuningsih/Riska Anjasari (2020): »Postcolonial Discourse in Coogler's Black Panther: A Multimodal Critical Discourse Analysis«. In: *Humaniora* 32(1), S. 75–87. DOI: 10.22146/jh.47234.
- Thumfart, Alexander (2009): »Repräsentation«. In: Stefan Gosepath/Wilfried Hirsch/Robin Celikates (Hrsg.): *Handbuch der Politischen Philosophie und Sozialphilosophie*. Berlin: De Gruyter, S. 1113–1117. DOI: 10.1515/HPPSID_294.
- Thomas, Sheree R. (Hrsg.) (2000): *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora*. New York: Aspect.
- Varela, Raquel/João Louçã (2020): »African Forced Labour and Anti-colonial Struggles in the Portuguese Revolution: A Global Labour History Perspective«. In: Pepijn Brandon/Peyman Jafari/Stefan Müller (Hrsg.): *Worlds of Labour Turned Upside Down. Revolutions and Labour Relations in Global Historical Perspective*. Leiden: Brill, S. 199–223. DOI: 10.1163/9789004440395_009.
- Vogl, Joseph (2010): *Das Gespenst des Kapitals*. Zürich: Diaphanes Verlag.
- Walter, Lachlan (2018): »Surrealism and Science Fiction«. In: *AUREALIS* 2018 (108), S. 37–43.

- Ware, B. L./Wilmer A. Linkugel (1982): »The rhetorical *persona*: Marcus Garvey as black moses«. In: *Communication Monographs* 49(1), S. 50–62. DOI: 10.1080/03637758209376070.
- Weber, Nicki K. (2022): »Neokolonialismus genau betrachtet: Versuch einer umfassenden Begriffsbestimmung«. In: *W&F – Wissenschaft und Frieden* 2022(2), S. 28–31.
- Wright, Richard (2019): *Sohn dieses Landes*. Zürich: Kein & Aber.
- Winter, Rainer (2006): »Stuart Hall: Die Erfindung der *Cultural Studies*«. In: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hrsg.): *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 381–393. DOI: 10.1007/978-3-531-90017-9_30.