

I. Monströse Versprechen

Die deutschsprachige Ausgabe ihrer Gender- und Technologie-Textanthologie *Monströse Versprechen* stellt Donna Haraway 1995 unter das Motto „Cyborgs für das irdische Überleben“.¹ Die damit verknüpfte Perspektivierung, dass Cyborgs bzw. der/die/das Cyborg in unserer aktuellen, einem „Ungeheuer“ ähnelnden „*Neuen Weltordnung AG*“ als Monstrositäten zu klassifizieren sind, wird von der US-amerikanische Wissenschaftlerin letztlich stets ambivalent und damit für weitere Interpretationen programmatisch offen gehalten.² Kann eine „Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“ als „monströse[s] Versprechen“ fungieren?³ In den Produktionen des gegenwärtigen Kunst- und Medienbetriebs lassen sich auf jeden Fall vielfältige Monstrositäten ausmachen, die sich nicht allein auf Cyborgs oder Frankenstein beziehen. Sie mögen als „Grimassen des Realen“, phantomartig, unwirklich oder nicht-tot, erscheinen, aber auch in Übertretung üblicher Grenzen das Reale erst im wörtlichen Sinne realisieren.⁴ Besonders interessant ist meines Erachtens die kategoriale Verschränkung von Monstrosität mit Gender und *whiteness*, wie sie beispielsweise von der Künstlerin Mara Mattuschka in ihrem Kurzfilm *S.O.S. Extraterrestria* (A/1993) praktiziert wird. Durch die dreifache Markierung von Alteritäten überlappen, vermischen und irritieren sich Grenzverschiebungen von Normativitäten.

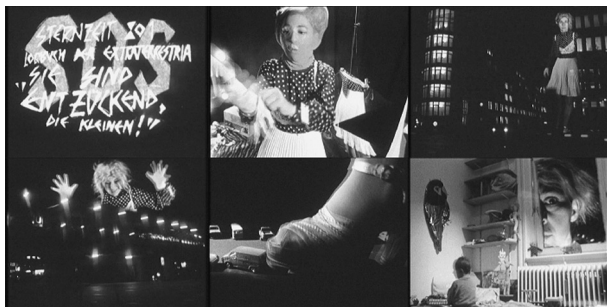
Mara Mattuschkas Film verhandelt erstens geschlechterpolitisch bedingte Repräsentationen von Weiblichkeit, insofern als er diskursiv wirksame Kodierungen aufgreift, diese aber zugleich wieder durchbricht. Des Weiteren rekurriert Mara Mattuschka zweitens auf tradierte Muster des Monströsen, sei es aus Kunst, Film oder Alltagskultur. Gemeint sind furchterregende, hässliche, auch abjekte und/oder unheimliche Parameter, ist doch die kulturhistorisch facettenreiche Geschichte von Monstrositäten voller „disparate[r] Zeichenhaftigkeit[en]“ als „Rede von Abweichung[en], Andersartigkeit[en] und Deformation[en]“ zu charakterisieren.⁵ Das „monströse, ethnisierte, weibliche Körperbild“ wurde als „eine besonders dichte Fusion des Unheimlichen“ beschrieben;⁶ dafür gibt es zahlreiche Beispiele aus der Frühen Neuzeit und dem 19. Jahrhundert, in dem mit neuen medizinisch-naturwissenschaftlichen Normierungsstrategien die politischen und moralischen Stigmatisierungen mithilfe von Prozessen der Sichtbarmachung, aber auch der Unsichtbarmachung entscheidend forciert wurden.

Bezogen auf Mara Mattuschkas Kurzfilm *S.O.S. Extraterrestria* kommt schließlich drittens die Kategorie *whiteness* zum Tragen, die vielfach als vermeintlich unsichtbar und universell erscheint, obwohl sie doch zur kulturellen Dichotomisierung und Hierarchisierung funktionalisiert wird. Das Ausblenden gerade in deutschsprachigen Forschungszusammenhängen zielt darauf ab, Privilegien

der weißen Suprematie aufrechtzuerhalten. Auch und gerade auch die Gender Studies sind von diesen Auslassungen nicht frei, so dass noch 2005 Gender zu Recht als „farblose Kategorie“ bezeichnet wurde.⁷ Die Kategorie *whiteness* bleibt, wie Hanna Hacker jüngst im gleichnamigen Themenheft der Zeitschrift *L'homme* betont, „besonders in ihrer Verstrickung mit anderen Ordnungsprinzipien sozialer Ungleichheit ein Prüfstein für Entwürfe der Überschreitung repressiver kultureller Begrenzungen; [...]“. Dabei denkt sie an „transzendierende, transgressive Momente in der Idee von Hybridität, *créolité*, *mestíza*-Bewusstsein, „bridge identities“, nomadischer Subjektivität, Patchworks der Minderheiten, Diversität, Transdifferenz, und was alles noch sich hier assoziieren lässt.“⁸ Eine Nicht-Beachtung der Kategorie *whiteness* ist bei Mara Mattuschka augenscheinlich unmöglich, da die in Österreich lebende und dort auch vorwiegend tätige Filmemacherin 1993 im *S.O.S. Extraterrestria*-Schwarzweißfilm die Farben bzw. Nicht-Farben weiß und schwarz in Hinblick auf die Parameter Hautfarbe, aber auch Kleidung als Körperhülle und -begrenzung medial offensiv einsetzt. Durch die Koppelung mit dem Thema Monstrosität lassen sich die Strategien und Effekte des *Otherring* nochmals zuspitzen und für eine künstlerisch-argumentative Positionierung gegenüber dominanzkulturellen Mechanismen und Ordnungsprinzipien nutzen. Neben Mara Mattuschkas Kurzfilm werde ich deshalb im folgenden noch auf zwei weitere Kunst- und Medienwerke eingehen, die einen je eigenen, kontextbezogen und strukturell avancierten Umgang mit der Verdreifachung von Alteritäten praktizieren, und zwar auf den Musikvideoclip *Pass That Dutch* der schwarzen US-amerikanischen Rapperin Missy Elliott aus dem Jahre 2003 und auf Farbfotografien der australischen Künstlerin mit indigenem Hintergrund Destiny Deacon aus den Jahren 2000 bis 2003.

II. Weiblichkeit, whiteness und Monstrosität als Parodie

In ihrer Parodie auf Paradigmen des Science Fiction-, Horror- und Katastrophenfilms gibt Mara Mattuschka in *S.O.S. Extraterrestria* (A/1993, 16mm, s/w, 10 min; Abb. 1) eine monströs wirkende, weiße, überlebensgroße Frau zu sehen.⁹ Diese Riesen stampft als weibliches Monster E.T. Extra-Terrestria bei Nacht durch die Straßen von Großstädten und treibt ihr Unwesen. Im Vorspann, gestaltet wie die Schrifttafeln in Stummfilmen, erteilt uns der Hilferuf SOS (Save Our Souls), wir erfahren den Ort der Handlung außerhalb der Erde und werden darauf eingestimmt, wie „entzückend“ doch die „Kleinen“, die Erdbewohner/innen, seien.¹⁰ In der nächsten Sequenz sehen wir die Protagonistin in einer Ankleide-, Verkleidungs- und Verwandlungsszene. Sie trägt eine blonde Perücke, einen weißen Rock, weiße Strümpfen, einen weißen BH über einer weißgepunkteten Bluse und weiße Schuhe mit hohen Absätzen und Plateausohlen und stülpt sich Strumpfmäskchen über das Gesicht, die zu „hässlichen“ Entstellungen führen. Dieses Procedere wird akustisch mit Stöhnlauten kombiniert, die Assoziationen von Folter bis Lust hervorrufen.¹¹ Schließlich überprüft die Protagonistin ihre Maßnahmen im Spie-



1 Mara Mattuschka,
S.O.S. Extraterrestria,
16mm, s/w, 10 min,
Filmstills, A/1993

gel, so dass zusätzlich zum eigentlichen Filmbild ein Bild im Spiegel gezeigt wird. Dieses Bildnis einer monströsen weißen Frau ist im Unterschied zur vorgeführten Maskerade detailgenau, scharf und sozusagen auch „schön“.

Diese weibliche E.T. schreitet bei Nacht durch Großstädte und bahnt sich einen Weg durch den dichten Verkehr, um mit ihren übergroßen Füßen kleine Autos zu zertreten. Mara Mattuschka bezieht sich dabei vor allem auf den US-amerikanischen Film *King Kong* (USA/1933, s/w, 100 min, Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack; Abb. 2).¹² Das damals populär gewordene und bis heute in immer neuen Verfilmungen populär gebliebene Filmungeheuer, der Riesengorilla Kong, steht für übermenschliche Kraft, Gewalt und Zerstörung und ist eine eindeutig männlich konnotierte Figur. Das aggressive männliche Gewaltpotential kehrt Mara Mattuschka parodierend um. Statt King Kong taucht das Gesicht der Außerirdischen am Fenster bedrohlich auf, während im Zimmer ein kleiner Junge anstatt der weißen Frau wie im Original sitzt. Ein wenig später nimmt die Außerirdische eine andere Frau, aus einem Katastrophenfilm als Found Footage-Material entlehnt, in ihre riesige Hand. In einer „angewandte[n] Chaosforschung“¹³ folgen Blitz und Donner, Fliegerangriffe und Erdbeben, schließlich der Untergang des Abendlandes anhand von B-Movie-Bildern mit antikisierend gestalteten Sets, bis sich die E.T.-Protagonistin über all dies in einer autoerotischen Sequenz hinwegsetzt, diese aber selbst sogleich parodierend konterkariert.

Anhand von Versatzstücken entwickelt Mara Mattuschka demnach eine Filmrealität, die auf die kulturell geprägten Paradigmen mit gender- und ethnisch-differenzierenden Transformationen reagiert. Nicht nur der Ort der Handlung ist imaginär gestaltet; vielmehr werden gleich mehrere Zuordnungsschemata irritiert, die im realen Leben wie auch in Kunst und Medien markiert werden. Die Diskussion von Normativitäten erfährt in *S.O.S. Extraterrestria* durch die Kommentierung der bloß vermeintlich unsichtbaren Strukturkategorie *whiteness* eine parodistische Zuspitzung. Die Protagonistin ist weiblich und monströs gestaltet, sie wird zusätzlich als Weiße qua Maskerade beschrieben; dieser Effekt wird noch durch die weiße Kleidung in der dunklen Nacht verstärkt. Etwaige neue eindeutige Zuschreibungen werden absichtlich ambivalent gehalten. Diese Ar-

gumentationsstrategie wird durch den Status der Protagonistin als Außerirdische begünstigt.

Parodie als filmkünstlerisches Mittel bedeutet bei Mara Mattuschka 1993, Verschiebungen diskursdominanter Handlungsmöglichkeiten (*agency*) vorzunehmen und dies ganz im Sinne des von Judith Butlers 1990 geprägten Begriffs der „Geschlechter-Parodie (*gender parody*)“ und auch, ergänzend, der Parodie weiterer Alteritäten. Diese Verschiebungen, die eine „Parodie *des* Begriffs des Originals als solchem“ meinen, ermöglichen Resignifizierungen und Rekontextualisierungen gegenüber Normativitäten und Normalitäten hegemonialer Strukturen.¹⁴ Für Mara Mattuschka ist charakteristisch, dass sie Weiblichkeit, *whiteness* und Monstrosität zusammengenommen in einer Figur verkörpert, die in sich zahlreiche Ambiguitäten vereint und insofern als feministisches, kategorial offenes Projekt zu verstehen ist.¹⁵

III. Überformatierung als Self-Empowerment

In Kunst und Medien begegnen wir weiteren monströs konfigurierten Frauen, die auf unterschiedliche kulturell kodierte Muster rekurren und seitens deren Produzentinnen für je eigene Zwecke verändernd eingesetzt werden. Solch ein Beispiel ist etwa Missy Elliotts Musikvideoclip *Pass that Dutch* (2003; Abb. 3),¹⁶ in dem die Sängerin in einer markanten Sequenz als übergroße schwarze Frau auftritt. Dieser Wechsel zu einer schwarzen Riesin interessiert.

Die US-amerikanische schwarze Rapperin Missy Elliott, die auch als Songwriterin und Produzentin tätig ist und wesentlich an der Netzwerkbildung unter Rap-Musikerinnen mitwirkt, ist eine *der* weiblichen Superstars des HipHop. Gerade Rap gilt als eine dezidierte Männerdomäne innerhalb der ohnehin stark männerbündisch ausgerichteten Musikszene mit einer Fülle stereotypisierter Sexismen, die im Zusammenspiel von Text, Musik und bewegtem Bild wirksam wer-



2 King Kong, s/w, 100 min, Regie: Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, Filmstills, USA/1933



3 Missy Elliott, *Pass that Dutch*, Musikvideoclip, Art Director: Dave Meyers, Still, 2003

den. Von daher stellt sich die Frage, wie sich eine Sängerin in diesem Kontext positioniert und wie sie sich Aufmerksamkeit für ihre Inhalte verschafft. In dem 2006 erschienenen Sammelband *Female Consequences. Feminismus, Antirassismus, Popmusik* wird deshalb diskutiert, ob und inwiefern Raperinnen der Diskriminierung schwarzer Frauen als „Bitch“ mit einer Aneignungsstrategie im Sinne eines Self-Empowerment begegnen können.¹⁷ Einzelne Sängerinnen werden „zwischen dem Versuch einer fiktionalen [...] Selbstermächtigung und einer erneuten Festschreibung patriarchaler Verhältnisse“ verortet, so Missy Elliott als „Bitch in Power“.¹⁸ Diese recht positive Einschätzung soll nicht vorschnell für die Musikerin insgesamt reklamiert werden. In der Arbeit *Pass That Dutch* inszeniert sie sich jedenfalls als ausgesprochen „starke Frau“.

Beim Video *Pass That Dutch* handelt es sich um einen Begleitclip zur ersten Single-Auskoppelung aus dem Album *This Is Not A Test!*¹⁹ Das Musikvideo wurde ebenso wie frühere Clips von Missy Elliott zusammen mit Dave Meyers als Art Director entwickelt, von Tim Mosley (aka Timbaland) produziert und in dem auf computergenerierte Visual Effects spezialisiertem Studio Radium in Los Angeles im Blue Screen-Verfahren ausgeführt.²⁰ Die in unserem Zusammenhang besonders interessierende Sequenz mit Missy Elliott als „Bitch in Power“ befindet sich am Ende des Musikvideoclips. Zuvor wurde bereits die Bedeutung „schwarzer“ Kulturen hervorgehoben, namentlich des HipHop, aber auch älterer Populärmedien. Dabei spielt immer wieder das Tanzen eine zentrale Rolle, so etwa eine Riverdance-Choreografie in einem nächtlichen Maisfeld, über dem sich ein Ufo in eine Disco-Lichtkugel verwandelt.²¹ Als narratives Handlungsgerüst dienen diesem Clip kurze Sequenzen mit Missy Elliott an einem Tisch sitzend, von dem aus sie Erklärungen abgibt, an dem sie schläft und träumt oder eben geweckt wird, um zu weiteren Taten zu schreiten.

Missy Elliott möchte die HipHop Community wachrütteln. In einer vom Filmklassiker *King Kong* (Abb. 2) inspirierten Sequenz (Abb. 3)²² sehen wir sie über der Stadt auf einem Wolkenkratzer tanzend, singend und im typischen Outfit mit schräg aufgesetzter Schirmmütze, Hot Pants und Stiefeln; ihr T-Shirt zeigt als Hommage das Porträt der befreundeten, bei einem Flugzeugabsturz verstorbenen Sängerin Aaliyah. Das Vorbild *King Kong*, das neben der Großstadtsituation durch die angreifenden Flugzeuge und die schwarz-weiße, absichtlich „auf alt“ gemachte Bildgestaltung abgerufen wird, erfährt eine Reihe von grundlegenden Veränderungen. Missy Elliott erscheint zwar aufgrund der Maßverhältnisse als übergroß, sie ist jedoch zugleich als reale Frau ins Bild gesetzt. Sie agiert zudem im Unterschied zum Vorbild bei Tag, nimmt keine Zerstörungen vor und wirkt auch nicht wirklich bedrohlich. Vielmehr nutzt Missy Elliott ihre überlegene, oft an sich Männern vorbehaltene Position auf einem Skyscraper, um ihrem Auftritt größtmögliche Bedeutung zu verleihen. Zu einer „pochenden Basslinie“²³ übt Missy Elliott in den Lyrics Kritik an den sozialen, kulturellen und politischen Zuständen und schlägt Verbesserungen für die Situation von Schwarzen vor. Im Anschluss an das Intro „Hey yo Hov... tell em/Hip-Hop better wake up“ heißt es dort unter anderem:

„Motherfuckers better wake up
 Stop selling crack to the blacks [...]
 Yep I' am a top leader, I got the Martin Luther fever [...]
 It's time to get serios, black people all areas
 Who can carry us? It ain't time to bury us
 Cause music be our first love, say 'I Do' let's cherish it“.²⁴

Als Führungspersönlichkeit engagiert sich Missy Elliott, folgt man ihrer Selbstdarstellung, gesellschaftspolitisch ganz in der Tradition von Martin Luther King. Ihre Ratschläge, etwa keine Drogen mehr an Schwarze zu verkaufen, stoßen auf Zustimmung. Die Musik als „first love“ und in ihrer Konsequenz das Tanzen fungieren als gemeinschaftsstiftende Faktoren von Black Community. So lautet denn auch der Titel dieses Songs zu Recht *Pass That Dutch*: Lass den Holländer/die Holländerin, gemeint sind der Weiße/die Weiße, links liegen. Diese zunächst wörtlich übersetzte Aufforderung besitzt noch eine viel konkretere Bedeutung. Entsprechend dem *Urban Dictionary* zu Slang-Begriffen meint *Pass that Dutch* zuallererst Tanzen, und zwar unabhängig von reglementierten Tanzschritten.²⁵ Somit feiert der Musikvideoclip Tanzen als Inbegriff des HipHop und lässt sich als Vehikel für Veränderungen verstehen, vorgetragen von einer sich als stark und mächtig inszenierenden schwarzen Rapperin. *Whiteness* – vermittelt über die hier strukturell binär aufgefasste Kategorie *blackness* – wird auf jeden Fall primär über ihre Abwesenheit thematisiert.

IV. Unheimliche Puppen als Paradoxien von Ethnizität

Eine Erweiterung des Blickwinkels eröffnen die Fotografien der australischen indigenen Künstlerin Destiny Deacon. In Europa auf der *documenta 11* 2002 durch den Super-8-Film mit programmatischem Titel *Forced into Image* einem größeren Publikum bekannt geworden, ist sie seither vermehrt mit Fotografien auf Ausstellungen vertreten.²⁶ In der Fotografie *My boomerang did come back* (2003, 100 × 80 cm)²⁷ beispielsweise wird einer der kulturell besonders belasteten Gegenstände Australiens zu sehen gegeben, der Boomerang, der mit Blut befleckt ist und zudem von einer weißen Hand gehalten wird. Nachdem er ursprünglich als Waffe für die Kängurujagd diente, fungiert er heute als ein „Verkaufsschlager der Tourismusindustrie des Landes“.²⁸ Mit der drastischen blutigen Darstellung wird auf die lange Kolonialgeschichte Australiens mit ihren unzähligen Gewalttaten und auf die sich bis in die Gegenwart fort- und rückwirkenden neo- und/oder postkolonialen Konsequenzen verwiesen.²⁹ Diese Arbeit hat Destiny Deacon wie auch die meisten ihrer übrigen Fotografien zunächst als Polaroid angefertigt und anschließend mithilfe eines Lightjet Drucks zu einem ausstellungstechnisch „klassischen“ Bildformat, etwa 100x100 oder 80x120 Zentimeter, vergrößert. Die dabei entstehende gewisse Unschärfe ist konzeptueller Bestandteil der Fotografie.



4 Destiny Deacon, *Melancholy*, Polaroid/
Lightjet Druck, 80 × 100 cm, Courtesy
Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, 2000

Um Phantasien von und Projektionen auf Aborigines im „weißen“ Australien zu thematisieren, wählt Destiny Deacon immer wieder Puppen als Bildmotiv. Dabei handelt es sich nicht um beliebiges Kinderspielzeug, sondern meist um indigene Mädchen repräsentierende Puppen, die anstelle eines Kinderspiels in einer Art „postkolonialer Rollenspiele“³⁰ eine Vermarktung unter dem alten und immer wieder neuen Etikett der Exotik erfahren. Destiny Deacons Arbeiten, die den vielfach anzutreffenden Binarismus von Schwarz und Weiß durchbrechen, diskutieren *whiteness* als komplexe Strukturkategorie und dabei treten unheimliche Komponenten zutage. Monströses ist in ihren Fotografien als etwas Unheimliches treffend charakterisiert, weil die zwei etymologisch gleichgewichtigen Bedeutungen nachhaltig verknüpft werden, zum einen das Vertraute bzw. Vertrautsein, im Sinne von Dazugehörigem, zum anderen das Unvertraute, Verborgene, Fremde, auch das Geheimnis, Befremdliche und Beängstigende. Diese Ambivalenzen des Unheimlichen erfahren eine zusätzliche Potenzierung durch das Bildmotiv der Puppe, die als Objekt per se leblos ist, aber als menschen- und mädchenähnlich leibhaftig wirksam zu werden vermag. Innerhalb der feministischen Kritik an der Psychoanalyse Sigmund Freuds, der in seinem Essay über *Das Unheimliche* von 1919 zurecht zwischen dem Unheimlichen als Erlebtem und dem Unheimlichen als Vorgestelltem unterschieden hat,³¹ ist es namentlich Hélène Cixous, die Freuds Nichtbeachtung der besonderen Bedeutung der Puppe im Kontext des Unheimlichen (zusammen mit dessen zuweilen obsessiver Fixierung auf die weiblichen Genitalien) moniert. Die Puppe unterläuft kontinuierlich die gewöhnlichen Grenzen zwischen Leben und Tod und vermittelt den Schein des Lebendigen, bleibt jedoch leblos und damit unheimlich, d. h. fremd und anders.³²

Dieses extreme Spannungsverhältnis markiert Destiny Deacon in ihren Fotografien mit Blick auf Fragen zu Gender, Ethnizität und *whiteness* und überantwortet die thematisierten Konfliktsituationen durch den appellativen Charakter der Fotografien auch direkt an die Rezipierenden. Dabei kommt der medialen Umsetzung eine wichtige Rolle zu, verbindet man doch einerseits mit dem Polaroid eine wie beiläufig realisierte, aber deswegen umso authentischer gemeinte Realität, andererseits bewirkt die Unschärfe, die sich technisch durch die Vergrö-

5 Destiny Deacon, *Adoption, Polaroid/*
Lightjet Druck, 100 × 100 cm, Courtesy
Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, 1993/
2000



ßerung erklärt, ein zusätzliches Oszillieren zwischen Realem und Irrealem. Eine so konzeptionierte Fotografie ist etwa die Arbeit *Melancholy* (2000, 80 × 100 cm; Abb. 4) aus der Serie *Sad & Bad*. Sie zeigt eine Puppe, deren Rumpf und Beine in einer ausgehöhlten, sargähnlichen Melonenschale liegen. Der abgetrennte zugehörige Kopf wird zur anderen Melonenhälfte hinzugefügt, die noch nicht aufgegessen ist und die Assoziation eines roten, blutenden Körpers hervorrufen mag. Beide Teile ergeben, obwohl sie aufeinander angewiesen und voneinander abhängig sind, zusammengenommen kein Ganzes bzw. kein Ganzes mehr.

Gewalttätigkeiten sind auch Gegenstand in einer weiteren Fotografie, *Adoption* (1993/2000; 100 × 100 cm; Abb. 5), die Zwangsadoptionen indigener australischer Babys anprangert. Diese werden von weißen Familien adoptiert, um ihnen die Lebensweise der Kolonisor/inn/en aufzuoktroieren und kulturelle Eigenständigkeiten auszulöschen. Diese Praxis thematisiert Deacon „als Teil einer Vernichtungsstrategie der indigenen Bevölkerung“,³³ wenn sie winzige Puppen wie *Petits Fours* in kleine Papierschälchen gebettet auf einem Tablett serviert. Monströses wird weniger durch die Größe respektive Kleinheit geschaffen als vielmehr durch die verkehrte Situierung: Schokoladen-Puppen-Kinder, Jungen und Mädchen, nackt oder bereits mit Accessoires ihrer neuen Zwangskultur ausgestattet, werden sarkastischerweise zum Verzehr angeboten. Besonders treffend erscheint in diesem Zusammenhang Destiny Deacons Aussage von 2005, dass sie „in jedes Bild ein Lachen und eine Träne“ hineinsetze.³⁴

V. *Monstrosität: Under Construction*

Mit Julia Kristeva 1988 lässt sich sagen *Fremde sind wir uns selbst*, insofern als zunächst vom Eigenen Verfremdungen zu realisieren sind, um Nicht-Fremdes wie dann auch Fremdes besser verstehen zu lernen. Erst auf dieser Basis können neue kulturelle Konstruktionen und darüber hinaus politische Konzeptionen abwä-

gend diskutiert werden.³⁵ Die behandelten Kunst- und Medienwerke aus den etwa letzten zehn Jahren versuchen an diese und/oder verwandte Überlegungen anzuknüpfen und argumentieren in Hinblick auf den Umgang mit Alteritäten und speziell der Verdreifachung des Verfahrens des *Othering*. „Un/an/geeignete Andere“ werden als strategisches Verfahren diskutiert, normativ wirksame Grenzen als Verhandlungssache realisiert. Mara Mattuschka entwickelt, so lässt sich resümieren, eine krasse Parodie, um ein prinzipiell offenes Projekt gegenüber Dominanzdiskursen zu favorisieren. Missy Elliott transformiert kulturell kodierte Handlungsmuster, um die Position der HipHop-Kultur und der dort agierenden schwarzen Frauen zu stärken. Destiny Deacon operiert insbesondere mit dem Monströsen als etwas Unheimlichem, um die vielfältigen genderpolitisch und ethnisch begründeten Verstrickungen von Kolonialismen in Australien zu kritisieren. Bei der künstlerischen Diskussion hegemonialer Effekte kommt den Situerungen von Wissensproduktionen und -rezeptionen eine wichtige Bedeutung zu, insbesondere dann, wenn es um die Diskussion noch vielfach dichotomisch angelegter negativer und positiver Stereotypen geht.

Nicht-weiße Künstlerinnen und Künstler operieren laut Rasheed Araeen 2000 vor allem mit positiven Stereotypen, um sich außerhalb des *mainstream*-Kunstbetriebs und als kulturell different zu positionieren.³⁶ Demgegenüber werden Kunstwerke mit eben solchen positiven Stereotypen als nicht-rassistisch klassifiziert. Dieser Mechanismus, der in der Rezeption abläuft, tritt allerdings nur dann ein, wenn ethnische Differenzierungen markiert werden. Von daher trifft zu, dass das „Andere“, das Nicht-Weiße, werkkonstitutiv garantiert sein muss, damit auch das „Eigene“, das Weiß-Sein, nicht in Gefahr gerät. Diesem Dilemma ist nur schwerlich zu entkommen, da negative Stereotypen eine Apartheid-Kultur reproduzieren, während positive Stereotypen der Apartheid-Kultur eine allzu günstige Beurteilung zuschreiben. Beide Arten von Stereotypen wirken sich demnach nachteilig auf eine gleichberechtigte Kommunikation aus.

Durch die Kombination mit Effekten des Monströsen werden die benannten Stereotypisierungen nochmals verhandlungstechnisch durchkreuzt und neuerlich auch im Sinne einer kontinuierlichen Prozessualität in Un-ordnung gebracht; es wird sozusagen kontinuierlich ein Verfahren des *under construction* praktiziert. Insofern lässt sich den drei behandelten Kunst- und Medienwerken das Stichwort „Über_Format“ zuordnen, als ein sehr großes, über das für üblich gehaltene Maß bzw. die Norm hinausgreifendes Format, aber auch zugleich das Verhandeln von künstlerischen Formaten, Gattungen, Genres, die wiederum in bestimmte, sich historisch verändernde Vorstellungen und Normierungen eingebunden sind. Es wird über Formate ge- und verhandelt, diese werden auch, insbesondere aufgrund ihrer Materialität und Medialität, neu und immer wieder neu formatiert und damit interessegeleitet überschrieben. Damit wird das „Andere“, sei es das unangeeignete, sei es das angeeignete oder sei es günstigenfalls das Nicht-mehr-Andere und zugleich Nicht-mehr-Eigene, künstlerisch kontinuierlich zur Disposition gestellt und Verhandlungen von Normativitäten wie Grenzen wenigstens punktuell im Sinne eines dann nicht mehr nur monströsen Versprechens realisiert.

- 1 Donna Haraway: Vorwort zur deutschen Ausgabe: Leben in der Technowissenschaft nach der Implosion. In: Dies.: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg 1995, S. 9–10, hier: S. 10.
- 2 Ebd., hier: S. 9, Hervorhebung im Original.
- 3 Donna Haraway: *Monströse Versprechen: Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere*. In: Ebd., S. 11–80 (Original: *The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*. In: *Cultural Studies*. Hrsg. von Lawrence Grossberg u.a. New York/London 1992, S. 295–337). – Vgl. auch die Rezension von Yvonne Volkert: *Diese Körper genannten transnationalen Moleküle*, http://www.obn.org/reading_room/writings/html/haraway.html und ferner *Gender – Technologien – Cyberfeminismus* (Einleitung). In: *Reader Neue Medien*. Hrsg. von Karin Bruns/Ramón Reichert. Bielefeld 2007, S. 229–237.
- 4 Slavoj Žižek: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Wetzlar. Köln 1993.
- 5 Michael Hagner: *Monstrositäten haben eine Geschichte*. In: *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Hrsg. von dems. Göttingen 1995, 2. Aufl. 2005, S. 7–20, hier: S. 8. – Zur begrifflichen Abgrenzung von Monstrositäten sei angemerkt, dass mit „Monster“ meist „fiktive Wesen“ gemeint sind, auch wenn sich diese Unterscheidung nicht durchgängig beobachten lässt (ebd. S. 9).
- 6 Katharina Sykora: *Weiblichkeit, das Monströse und das Fremde. Ein Bildmalgam*. In: *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Hrsg. von Annegret Friedrich/Birgit Haehnel/Viktoria Schmidt-Linsenhoff/Christina Threuter. Marburg 1997, S. 132–149, hier: S. 134.
- 7 Eske Wollrad: *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion, Königstein/Taunus 2005*, hier: S. 106. Vgl. ferner u. a. Sabine Broeck: *Wird der weiße Feminismus seine „Default“-Position aufgeben? Gender Studies und Weißheit*. In: *Körper und Repräsentation*. Hrsg. von Insa Härtel/Sigrud Schade. Opladen 2002 (Schriftenreihe der Internationalen Frauenuniversität „Technik und Kultur“, 7), S. 91–97 und jüngst als Gegenmaßnahme: *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinforschung in in Deutschland*. Hrsg. von Maureen Maisha Eggers u. a. Münster 2005.
- 8 Hanna Hacker: *Nicht Weiß Weiß Nicht. Überschneidungen zwischen Critical Whiteness Studies und feministischer Theorie*. In: *L'homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, Jg. 16, 2005, H. 2: *Whiteness*. Hrsg. von Mineke Bosch/Hanna Hacker, S. 13–27, hier: S. 26–27. Vgl. ferner *The Making and Unmaking of Whiteness*. Hrsg. von Birgit Bander Rasmussen u. a. Durham/London 2001.
- 9 Regie: Mara Mattuschka, *Staring: Mimi Minus, Kamera: Ulla Barthold, Eine MMM-Produktion Ulrike Zimmermann*. Mara Mattuschka agiert hier wie auch in zahlreichen anderen Filmen als Mimi Mimus, ihrem Alter Ego. – In der Forschung wurde *S.O.S. Extraterrestria* noch nicht ausführlich behandelt, vgl. bislang vor allem Christa Blümlinger: *Die Gesichter der Mara Mattuschka*. In: *Avantgardefilm. Österreich. 1950 bis heute*. Hrsg. von Alexander Horwath/Lisl Ponger/Gottfried Schlemmer. Wien 1995, S. 271–282, hier: S. 276–277; wiederabgedruckt in: *Ein Lichtblick*. Mara Mattuschka. Vademecum mit Texten und Bildern. Hrsg. von Starfrucht. Tübingen 1999, S. 20–29, dort auch: Ulrich Wegenast: *Der Körper als Zerrspiegel der Kultur* (1996), S. 30–35, hier: S. 34–35, sowie „Man sucht nach einem

- eigenen Zeichensystem, mit dem man Geschichten neu formulieren kann“. Ein Gespräch mit Mara Mattuschka. In: Peter Kremiski: Überraschende Begegnungen der kurzen Art. Gespräche über den Kurzfilm. Köln 2005, S. 39–54, hier S. 44. Vgl. ferner insgesamt u. a. Heike Klippel: Staring: Mimi Minus. Die Kurzfilme von Mara Mattuschka. In: Blaue Wunder. Neue Filme und Videos von Frauen 1984 bis 1994. Hrsg. von Eva Hohenberger/Karin Jurschick. Hamburg 1994, S. 124–144.
- 10 Der Text zu Beginn des Films, dessen Typografie an Robert Wienes expressionistischen Stummfilm *Das Cabinet des Dr. Caligari* (D/1920) erinnert und der in mehreren Sequenzen ein- und überblendet wird, lautet komplett: „SOS/Du glaubst an die/Evolution? Du hältst/dich für die Krone/der Schöpfung? Du irrst. // SOS/Ihre Pseudoodien/ tasten nach dir .../ihre schwarzen Mäuler/lechn nach deinem/Kuß. Sie sind überall. // SOS/Willst du mitfahren/emfindest du / Angst? / Vorfrende? / SOS / Warte nur! // SOS // Die Zeit/arbeitet/für/dich! // SOS // Sternzeit No.1/Logbuch Extraterrestria/, Sie sind/entzückend/die Kleinen!/SOS/Extraterrestria“. Mit den Begriffen „Sternzeit“ und „Logbuch“ spielt Mara Mattuschka auf die seit den 1960er Jahren ausgestrahlte Fernsehserie *Startrek* an.
 - 11 Vgl. Juliane Vogel: Cutting. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: Schluß mit dem Abendland! Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Hrsg. von Thomas Eder/Klaus Kastberger. Wien 2000, S. 110–131, hier: S. 125.
 - 12 Weitere Bezugspunkte sind u. a. *Godzilla* (J/1954, Regie: Inoshiro Honda), *E. T. the Extra-Terrestrial* (USA/1982, Regie: Steven Spielberg), aber auch *Attack of the 50 Foot Woman* (USA/1958, Regie: Nathan Juran), vgl. u. a. The Internet Movie Database <http://imdb.com>.
 - 13 Vgl. Peter Tscherkassy: „Mimi Minus oder die angewandte Chaosforschung“: Mara Mattuschka und ihre Filme. In: *Gegenschuss*. 16 Regisseure in Österreich. Hrsg. von Peter Illetschko. Wien 1995, S. 95–114, hier: S. 95.
 - 14 Vgl. vor allem Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991 (Original: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990), hier besonders: S. 203.
 - 15 Zu künstlerischen feministischen Interventionen strukturell vgl. auch Barbara Paul: *Feministische Interventionen in der Kunst und im Kunstbetrieb*. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*. Bd. 8: *Vom Expressionismus bis heute*. Hrsg. von Barbara Lange. München 2006, S. 480–497.
 - 16 Rezipierbar etwa über YouTube, <http://www.youtube.com>. Zu Missy Elliott, geb. 1971, seit 2003 ohne ihren künstlerischen Mittelnamen Missy „Misdemeanor“ Elliott, vgl. u. a. ihre offizielle Website <http://www.missy-elliott.com/> und http://de.wikipedia.org/wiki/Missy_Elliott.
 - 17 *Female Consequences*. Feminismus, Antirassismus, Popmusik. Hrsg. von Rosa Reitsamer/Rupert Weinzierl. Wien 2006.
 - 18 Wolfgang Fichna: „I wanna be like a female Quincy Jones!“. Zur Konstruktion von Subjektpositionen afroamerikanischer HipHop-Musikerinnen. In: Ebd. S. 45–56, hier: S. 52 und 54. Zur Thematik „Bitch“, aber auch Diva vgl. ferner u. a. Tobias Lindemann/Tine Plesch: *Queens und Divas. Rhythmn’ n’ Blues zwischen Kollektivtraditionen, Individualitätsmythen und Geschlechterpolitiken*. In: *testcard*. Beiträge zur Popgeschichte. #13: *Black Music*, Juni 2004, S. 103–113 und Abschnitt: *Divas, Bitches, Chicks and Dykes ... Rückeroberung, Umdeutung und Geschlechterkonfusion*. In: Lips, Tits, Hits, Power? *Popkultur und Feminismus*. Hrsg. von Anette Baldauf/Katharina Weingartner. Wien/Bozen 1998,

- S. 150–215 sowie Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo. Hrsg. von Dietrich Helms/Thomas Phleps. Bielefeld 2003, darin besonders den Beitrag von Sonja Henschler, S. 69–80 u. a. zum „bitchy‘ Rapstil“ (S. 77).
- 19 Zu Missy Elliotts Musikvideoclip *Pass That Dutch* vgl. Henry Keazor/Thorsten Wübbena: Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. Bielefeld 2006, hier: S. 96–104 mit einer Reihe von Informationen und Analysedetails; Fragen zu Gender, *whiteness* und Monstrosität werden nicht explizit behandelt.
- 20 Dimitra Georgakis: Radium creates magic for hip hop’s leading lady. 2006, <http://usa.autodesk.com/adsk/servlet/item?siteID=123112&id=5558929&linkID=5572510>.
- 21 Vgl. Keazor/Wübbena 2006 (wie Anm. 19), hier: S. 99.
- 22 Vgl. zudem Bezüge zu weiteren Filmen wie *Zombie* (USA/1968 und 1978, Regie: George Romero) oder *Signs* (USA/2002, Regie: Night Shyamalan), erwähnt in ebd., hier: S. 99.
- 23 Ebd., hier: S. 99. Eine genauere Analyse der Musik muss hier leider ausgeklammert bleiben.
- 24 Vgl. u. a. http://www.lyricsandsongs.com/print_song/58915.html. Die Lyrics zu der interessierenden Sequenz aus dem Clip finden sich nicht, wie man annimmt, unter dem Titel *Pass That Dutch*, sondern unter *Wake Up*, einem weiteren Song auf dem Album *This Is Not A Text!*.
- 25 Vgl. <http://www.urbandictionary.com/>.
- 26 Kurzinformationen zur 1957 geborenen Künstlerin u. a. auf der homepage ihrer Galerie unter http://www.roslynoxley9.com.au/artists/2/Destiny_Deacon/profile/. Zu dem auf der documenta 11 gezeigten Film vgl. Carmen Mörsch/Eva Sturm: Unheimliche Spiegelungen. Destiny Deacon, Forced into Images, und Mona Hatoum, Homebound. In: XXD11. Über Kunst und Künstler der Gegenwart. Ein NachLesebuch zur Documenta 11. Hrsg. von Bernhard Balkenhol u. a. Kassel 2004, S. 86–91. Weitere Arbeiten von Destiny Deacon befinden sich u. a. in Wien, vgl. Why Pictures Now. Fotografie, Film, Video heute. Hrsg. vom Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien 2006, S. 60–64. – Zu weiteren Beispielen der Gegenwartskunst vgl. u. a.: White. Whiteness and Race in Contemporary Art (Ausst.-Kat.). Hrsg. von Maurice Berger. University of Maryland Baltimore 2004 und Born to be white. Rassismus und Antisemitismus in der weißen Mehrheitsgesellschaft (Ausst.-Kat.). Konzept: Rosa Reitsamer und Jo Schmeiser. IG Bildende Kunst, Wien 2005.
- 27 Courtesy dieser und der weiteren, hier genannten Fotografien Roslyn Oxley9 Gallery, Sydney, Farbabb. in: Camera Austria, Nr. 90, 2005, S. 30.
- 28 Susanne Rohringer: Destiny Deacon und Lisl Ponger. Künstlerinnen stellen postkoloniale Fragen. Der Salzburger Kunstverein eröffnet seine Ausstellungssaison. Jahresthema 2004 ist „Anthropologie des Alltags – Der Blick auf das Fremde“, <http://oe1.orf.at/highlights/11099.html>.
- 29 Zur post- und/oder neokolonialen Praxis speziell der Disziplin Kunstgeschichte vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte. In: Globalisierung/Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte. Hrsg. von Irene Below/Beatrice von Bismarck. Marburg 2005, S. 19–38.
- 30 Rohringer 2004 (wie Anm. 28).
- 31 Sigmund Freud: Das Unheimliche (1919). In: Gesammelte Werke. Bd. XII. Frankfurt am Main 1955, S. 227–278.
- 32 Hélène Cixous: Die Fiktion und ihre Geister. Eine Lektüre von Freuds *Das Unheimliche*. In: Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender

- Kunst. Hrsg. von Klaus Herding und Gerlinde Gehrig. Göttingen 2006, S. 37–59 (Original: La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'Unheimliche de Freud. In: Poétique, Jg. 33, 1972, S. 199–216).
- 33 Hildegund Amanshauser: „Blak lik mi“. Interview with/mit Destiny Deacon. In: Camera Austria, Nr. 90/2005, S. 25–36, hier: S. 26.
- 34 Ebd., hier: S. 27.
- 35 Julia Kristeva: Fremde sind wir uns selbst. Frankfurt am Main 1990 (Original: Etrangers à nous-mêmes, Paris 1988), hier: besonders S. 208ff.
- 36 Rasheed Araeen: The Art of Benevolent Racism. In: Third Text, Nr. 51, Sommer 2000, S. 57–64.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Screen shots, Arge Index/Iris Scan, Mara Mattuschka; Abb. 2: http://www.lumiere.net.nz/reader/media/images/img_kingkong1.jpg; Abb. 3: http://features.cgsociety.org/stories/2005_03/combustion_review/missy_elliot.jpg; Abb. 4 und 5: Camera Austria, Nr. 90, 2005, S. 29 und S. 28.