
DAS HYSTERISCHE MUSEUM: ZU DEN ‚SHIRT INTERVENTIONS‘ VON HANNAH FITSCH

— Nicht zufällig entsteht das westliche, bürgerliche Museum im Jahrhundert der allumfassenden Quantifizierung. Während in sämtlichen Wissenschaften die Zahl die Herrschaft übernimmt, beginnt auch der institutionelle Werdegang des Museums auf Grundlage der Nummerierung, Erfassung, Vermessung, Klassifizierung und Ordnung der Sammlungsobjekte. Die Kulturtechnik des Inventarisierens verspricht hierbei gleichermaßen Überblick, Rationalisierung und Verobjektivierung der musealen Wertschöpfung, wie sie dadurch auch Lücken, Widerspenstiges und Eigensinn hervorbringt, die sich nicht in das standardisierte Raster einfügen lassen (Döring 2010: 10). Im 19. Jahrhundert legitimieren sich die zur Leitdisziplin avancierenden Naturwissenschaften über eine apparative und mathematische Objektivität, die jegliche Subjektivität, Körper- und Sinnlichkeit ausschließt. Zugleich wird gerade der menschliche Körper zentrales Objekt der vermessenden Erforschung und Wissensproduktion, der durch die Herstellungsbedingungen metrischer und bildgebender Verfahren im Labor zu einem visuellen Phänomen transformiert wird (dazu genauer Fitsch 2014). Die vergeschlechtlichte Normierung und Regulierung des Körpers ist jedoch nicht auf die naturwissenschaftlichen Disziplinen beschränkt. Auch das Museum ist wesentlich an der Konstitution einer symbolischen Geschlechterordnung beteiligt, die konträr das Abstrakte, das unsichtbare Subjekt, das Universale und den Maßstab als ‚männliche‘ und das Dingliche, die Unordnung, das Material und Körperlichkeit als ‚weibliche‘ Domäne verortet und codifiziert.

— Hannah Fitsch fragt mit ihrer Edition *My body, your choice? Shirt Interventions* nach jenen Objektivierungs- und Subjektivierungsweisen in Kunst- und Technikmuseen. Sie widmet sich den museal produzierten biopolitischen Körperzuschreibungen und entwickelt verschiedene Motive, die auf T-Shirts und Schlüsselbänder gedruckt, kritische Positionen direkt ins Museum tragen können. Als performative Aktion vermag die Intervention somit temporär Auslassungen und fehlende Kontexte sichtbar zu machen. Fitsch konzipiert zwei Kritikstränge, zum Einen die Objektivierung des ‚weiblichen‘ Körpers vornehmlich in Kunstmuseen und zum Zweiten das Ausblenden von Reproduktionstechnologien in Technikmuseen, jedoch wird sich zeigen, dass diese Körperpolitiken längst nicht auf die spezifischen Museumstypen begrenzt sind.

HYSTERICAL ANTHROPOMETRIES — Drei der T-Shirt Motive stellen blau gehaltene Abdrücke des weiblichen Körpers dar. Die fragmentierten Körperbilder greifen jene ‚hysterischen‘ Posen auf, die von Jean-Martin Charcot Ende des 19. Jahrhunderts fotografisch und apparativ *festgestellt* wurden. Die Arbeit des französischen Neurologen mit den sogenannten Hysterikerinnen ist ein oft verwendetes Beispiel über die gewaltvolle und pathologisierende Zurichtung des weiblichen Körpers, die über die Deklaration einer psychischen Störung legitimiert wurde. Die ‚Frauenkrankheit‘ Hysterie ist dabei Ausdruck eines abendländischen Geschlechterdualismus, in dem der rationale, abstrakte und männliche Geist dem unberechenbaren Körper, der Anomalie, symbolisiert durch den weiblichen Körper, gegenübersteht (von Braun 2007). Die Hysteriker_innen verweigern diesen Prozess: sie werden zu Gegenspieler_innen des Logos, zu Nürr_innen, die der Vernunft ihr Spiegelbild entgegenhalten (Ebd.). Die bei Charcot zum Einsatz kommende medizinisch-naturwissenschaftliche Wissensproduktion verschränkt die Fotografie mit eigens dafür hergestellten Korsetts, die für die fotografisch notwendige Stillstellung der Körperhaltung sorgten. Die Vermessung und Objektivierung des weiblichen Körpers findet jedoch mitnichten nur in der Medizin und den Lebenswissenschaften statt. Auch in der Kunst lässt sich die Trennung von Natur und Kultur nachzeichnen. So symbolisiert der aktiv agierende, männliche Künstler das Genie, das über die notwendige Rationalität, aber auch Kreativität verfügt; er ist die über die Natur siegende Kultur. Die Frau, passiv, zur Muse verdammt, Fleisch seiend, Natur bleibend, wird zur Inspiration. Gleichzeitig muss ihre angsteinflößende Sexualität gebändigt und domestifiziert werden.

— Yves Klein *Anthropometrien* bilden einen zweiten Referenzpunkt, mit dem sich die künstlerische Edition kritisch auseinandersetzt. In seinen Arbeiten, die in den 1960er Jahren schnell in den Kanon der Kunstgeschichte Eingang finden, wird der weibliche Körper zum ‚lebenden Pinsel‘, den der bekleidete Künstler nach seinen Anweisungen dirigiert. Es entstehen scheinbar ‚authentische‘ Körperkopien, in denen die künstlerische Handschrift zum Verschwinden gebracht werden soll. Während die Herstellung von Objektivität auf dem Ausblenden der medialen und apparativen Technologien beruht, wird jedoch gleichzeitig der mythische, subjektive und geschlechtsspezifische Impetus der Konstruktion sichtbar. Wenn Klein sich nämlich auf Körperteile wie Rumpf und Schenkel „als das eigentliche Universum der Schöpfung“

(Klein nach Stich 1994: 175) konzentriert, so wird das ‚Weibliche‘ wiederum auf den Unterleib/Gebärmutter (etymologische Herkunft der Hysterie) reduziert. Die künstlerische Hand überschreibt und bemächtigt sich der weiblichen Fruchtbarkeit durch die ‚Geburt‘ und Neuschöpfung des Kunstwerks.

—— Yves Kleins *Anthropometrien* lösten bereits in den 1970er Jahren massive Proteste seitens feministischer Kritiker_innen aus. Sie stehen exemplarisch für die diskriminierende Verobjektivierung von Frauen*, die sich in der Kunst sowie in den Sammlungs- und Ausstellungspraktiken der Kunstmuseen bis heute finden lassen.¹⁾ Das Beispiel verweist aber auch darauf, dass medizinische und künstlerische Darstellungspraktiken eng miteinander verwoben sind. Beide Diskurse erzeugen eine Ikonisierung und Pathologisierung des weiblichen Körpers, die im Museum eine institutionelle Gültigkeit und Wirkmächtigkeit erhalten. Hannah Fitsch wendet die beiden Reminiszenzen – Charcot und Yves Klein – in eine feministische Ermächtigungsstrategie. Dem weiblich codierten Objekt wird ein handelndes Subjekt entgegengesetzt, das den eigenen Körper und seine Sexualität als lustvoll und selbstbestimmt inszeniert. Es muss sich dabei freilich jener historisch erkennbaren und patriarchalen Zeichen bedienen, die es zu entkräften beabsichtigt. Dies gelingt durch das Fragmentarische und das Widerständige der Körperabdrücke selbst, die sich einer eindeutigen Interpretation entziehen. Sie visualisieren die Kritik an dem Mythos der Objektivität, der im Modus der Repräsentation durch die Verschränkung von ästhetisierender Wissenschaft und künstlerischer Forschung eine neue wirkmächtige Ausprägung erhält.

RE/PRODUKTION IM MUSEUM — Auch die Auseinandersetzung um den Zugang zu Reproduktionstechnologien ist ein langer feministischer Kampf um die Deutungshoheit über den ‚weiblichen‘ Körper. Dabei geht es neben dem ganz konkreten Selbstbestimmungsrecht von Frauen* über ihren eigenen Körper und der Entscheidung darüber, wann sie, wie viele oder ob sie überhaupt Kinder bekommen möchten, auch über weitreichende Fragen von Biopolitiken im Foucault’schen Sinne. Mit der Vermessung und Diskursivierung des Körpers tritt er in eine bestimmte Machbarkeits- und Optimierungslogik ein, die an ökonomische und politische Parameter gebunden ist. Das Politische wird privat: Fremdführung wird zu Selbstführung und der Kampf um Selbstbestimmung individualisiert. Die Regulierung des Lebendigen vollzieht sich im Rahmen einer heteronormativen

1) Die Aktionen der Guerilla Girls, die u.a. mit der Frage „Do women have to be naked to get into the museum?“ seit 1989 die Geschlechterverhältnisse in der Ausstellungspraxis großer US-amerikanischer Kunstmuseen kritisieren, werden auch gegenwärtig durchgeführt und aktualisiert: „Less than 4% of the artists are women, but 76% of the nudes are female“ etwa lautet ihr Befund von 2012. Vgl. <http://www.guerrillagirls.com/> (9.3.2015)
Siehe auch z.B. Ausstellung *Female Intervention*, kuratiert von Conny Becker, Kleine Humboldt Galerie 24.6.-18.7.2014).

Geschlechterordnung, die den männlichen Körper als universale Norm und Weiblichkeit als das ‚Andere‘ explizit und implizit etabliert (Sänger/Rödel 2012). Analog zu den Anthropometrien, auf die sich die erste Intervention bezieht, wird die Dichotomie von ‚männlicher‘ Produktion und ‚weiblicher‘ Reproduktion vor allem im Technikmuseum reformuliert. Hier inkorporiert der männliche Erfinder den linearen Fortschrittsgedanken, während Frauen vornehmlich als Allegorie, als Assistentinnen, Gattinnen, Exotinnen und Hintergrundfiguren vorkommen. Zugleich scheint sich die Meistererzählung der Technikgeschichte durch Apparate, Maschinen, originale Geräte und technischen Serien zu verobjektivieren, die vermeintlich ‚für sich‘ sprechen. Dementsprechend platziert Hannah Fitsch ihre zweite Intervention im Technikmuseum mit der Frage: „*Wo geht’s denn hier zu den Reproduktionstechnologien?*“ Die Provokation impliziert drei verschiedene, einander konstituierende Bedeutungsebenen: Zum einen verweist es auf die hierarchisierende Differenz zwischen Original und Kopie, mit der das traditionelle Museum seine Aura als Ort des kollektiven und kulturellen Gedächtnisses hervorbringt. Die museale Schrift- und Hochkultur blendet mündliche Narrationen ebenso aus wie konsumierende oder reproduzierende Tätigkeiten, die für einen langen und bis heute nicht abgeschlossenen Zeitraum vornehmlich dem weiblichen Alltags- und Berufsbild zugeordnet sind. Zum zweiten steht dem unsichtbaren Bereich der Reproduktion gewissermaßen als Counterpart die männlich inkorporierte Produktion- und Schöpfungskraft gegenüber, die als Träger von Zivilisation und Fortschritt gedacht wird. Die vergeschlechtlichte Dichotomie wird im Museum in vielzähligen Auffächerungen fortgeführt: Subjekt/Objekt, Kultur/Natur, Ordnung/Chaos, aktiv/passiv, etc. Zum dritten zielt die Intervention ganz zentral auf die Einforderung eines öffentlichen Diskussions- und Debattenraums über die medizinischen und allgemein naturwissenschaftlichen Definitionen und Instrumente für die menschliche Reproduktion. Denn auch hier wird kein neutrales Wissen über Geschlecht und Leben generiert, sondern vielmehr auf Basis von hegemonialen Macht- und Herrschaftsstrukturen ausgehandelt. Dies zeigt sich im Berliner Technikmuseum, das die Geschichte der medizinischen und biologischen Erforschung des menschlichen Körpers in einem Ausstellungsabschnitt präsentiert. Erneut wird hier die Fortentwicklung des Menschen mit der wissenschaftlichen Genese von Erkenntnissen affirmativ verschränkt. So wird im Display beispielsweise die visuelle und charakteristische Form einer Pille/

Kapsel als gestalterisches Element verwendet, die hinter ihrer ovalen Form z.B. Ausschnitte einer Fotografie des Eierstocks erkennen lässt. Die ‚weiblich‘ gedachte Natur wird hier durch die kulturelle Leistung des Medikaments oder weiterer Technologien wie bildgebende Verfahren sichtbar gemacht. Einmal mehr scheint sich die symbolische Geschlechterordnung zu reproduzieren und in den institutionell abgesicherten Raum der Wahrheitsproduktion überführt zu werden.

MY BODY, MY CHOICE! — Das künstlerische Projekt von Hannah Fitsch ist zum einen im Kontext feministischer Technik- und Naturwissenschaftskritik und zum anderen als Plädoyer für kritische, museale Vermittlungsformen zu verorten. Beide Bereiche arbeiten an der Dekonstruktion des Objektivitätsmythos, der museal, apparativ und visuell hervorgebracht wird und den individuellen Körper normativ einfasst. So werden im Museum einerseits ganz spezifische Körperbilder zu sehen gegeben, andererseits ein bestimmter Habitus eingeübt.

— Die Interventionen verweisen darauf, dass das Museum als Ort der Kanonisierung und Normalisierung gesellschaftlicher Debatten fungiert und gleichzeitig verändert werden kann. Durch das fluide Wandern der T-Shirts, das sich an den Besucher_innen durch verschiedene Räume bewegt, wird aufgezeigt, dass diese Debatten nicht allein auf das Museum begrenzt, sondern zutiefst mit gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Wissensregimen verschränkt sind. Der künstlerische Entwurf reiht sich damit in die seit geraumer Zeit postulierten Ansätze einer dekonstruktiven und emanzipativen Kunst- und Kulturvermittlung ein, die das Museum als Ort der Aneignung symbolischen Kapitals und entsprechender bürgerlicher und nationaler Ideale problematisieren.²⁾ Die kritischen und reflexiven Strategien sollen die Besucher_innen nicht an einen wie auch immer gearteten, musealen Wissenskanon heranführen, sondern vielmehr umgekehrt die Institution zum Publikum hinwenden. Im besten Sinne bezieht sich die Transformation also auf das Museum selbst. Ob dies das Format der Interventionen zu leisten vermag, muss indessen offen bleiben. Denn Interventionen laufen – wie die Diskussion der Beiträge von Bose und Krasny/Mahlknecht in diesem Heft zeigen – auch Gefahr, diejenige Machtkonstellation zu legitimieren und zu reproduzieren, auf die sich ihre Kritik eigentlich richtet (zu den Herausforderungen und Ambivalenzen von Interventionen siehe ausführlich Binder et al. 2013). Nichtdestoweniger lädt die Edition von Hannah Fitsch dazu ein, das Museum selbst als hysterisch, also als reflexiven, politischen und produktiven Ort der Störung zu denken.

2)

Einen umfangreichen Überblick zum Feld, Funktionen und Kontroversen der Kunst- und Kulturvermittlung bietet die online Publikation *Zeit für Vermittlung*, herausgegeben vom Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Auftrag von Pro Helvetia, als Resultat der Begleitforschung des «Programms Kulturvermittlung» (2009–2012). Siehe www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung (11.3.2015)

// Literatur

- Binder, Beate / Bose, Friedrich von / Ebell, Katrin / Hess, Sabine / Keinz, Anika (Hg.) (2013):** Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch. Münster, Westfälisches Dampfboot
- von Braun, Christina (2007):** Das wandelbare Gesicht der Hysterie. Auf: Beziehungsweise Weiterdenken. Forum für Philosophie und Politik, <http://www.bzw-weiterdenken.de/2007/02/das-wandelbare-gesicht-der-hysterie/> (12.3.2015)
- Döring, Daniela (2010):** Das verrückte Inventar. Über ver/schränkte Wissensräume im Museum. In: Trajekte. Zeitschrift des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung Berlin. Hg. v. Sigrid Weigel (20), S. 7–11.
- Fitsch, Hannah (2014):** ... Dem Gehirn beim Denken zusehen? Sicht- und Sagbarkeiten in der funktionellen Magnetresonanztomographie. Bielefeld, transcript
- Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK):** Zeit für Vermittlung. Eine online Publikation zur Kulturvermittlung, herausgegeben im Auftrag von Pro Helvetia, als Resultat der Begleitforschung des «Programms Kulturvermittlung» (2009–2012), www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung (11.3.2015)
- Sänger, Eva / Rödel, Malaika (Hg.), 2012:** Biopolitik und Geschlecht: Zur Regulierung des Lebendigen. Münster: Westfälisches Dampfboot
- Stich, Sidra (Hg.) (1994):** Yves Klein. Buch zur Ausstellung des Museums Ludwig, Köln und Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart

// Angaben zur Person

Dr. Hannah Fitsch arbeitet derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung der Technischen Universität Berlin. Ihre Dissertation *...Dem Gehirn beim Denken zusehen? Sicht- und Sagbarkeiten in der funktionellen Magnetresonanztomographie* erschien 2012 bei transcript. Sie realisierte neben verschiedenen Videoarbeiten (u.a. *Cliché* 2006, *Data Cadavre* Berlin 2008, *Just to give you a picture* 2012) auch mehrere Ausstellungen und Videoscreenings (u.a. *ESC im Labor* in Graz 2008, *Bilder der Wissenschaft* 2009, Berlin Brain Days, Berlin 2013).

// Angaben zur Autorin

Dr. Daniela Döring ist Kulturwissenschaftlerin und lehrt seit 2010 am Studiengang Europäische Medienwissenschaft am Institut für Künste und Medien der Universität Potsdam. Zuvor war sie am Braunschweiger Zentrum für Gender Studies tätig und langjährige Mitarbeiterin der Stiftung Stadtmuseum Berlin. Als Stipendiatin des Graduiertenkollegs ›Geschlecht als Wissenskategorie‹ an der Humboldt-Universität zu Berlin promovierte sie mit der Studie *Zeugende Zahlen. Mittelmaß und Durchschnittstypen in Proportion, Statistik und Konfektion* (Kadmos 2011).

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE