

FKW // ZEITSCHRIFT FÜR GESCHLECHTERFORSCHUNG UND VISUELLE KULTUR

NR. 58 // APRIL 2015



RE-VISIONEN DES MUSEUMS? PRAKTIKEN DER SICHTBARMACHUNG IM FELD DES POLITISCHEN

FKW //

NR. 58 // APRIL 2014

RE-VISIONEN DES MUSEUMS? PRAKTIKEN DER SIGHTBARMACHUNG IM FELD DES POLITISCHEN

003–004 // **FKW-Redaktion**

EDITORIAL

005–027 // **Daniela Döring / Jennifer John**

MUSEALE RE-VISIONEN: ANSÄTZE EINES REFLEXIVEN MUSEUMS

ARTIKEL

028–040 // **Friedrich von Bose**

PARADOXIEN DER INTERVENTION: DAS HUMBOLDT LAB DAHLEM

041–050 // **Elke Krasny / Barbara Mahlkecht**

MUSEUM ALS ASYL? ÜBERLEGUNGEN ZU „ASYL STADTMUSEUM“ – EINE KÜNSTLERISCHE AUSSTELLUNG VON PÉLAGIE GBAUDI UND STEFANIE OBERHOFF

051–062 // **Michael Fürst**

ZEIGEN – SICH-ZEIGEN. ZUR DOPPELTEN STRUKTUR DER REPRÄSENTATION VON MUSEEN AM BEISPIEL DES SCHWULEN MUSEUMS*

063–074 // **Nanne Buurman**

ANGELS IN THE WHITE CUBE? RHETORIKEN KURATORISCHER UNSCHULD BEI DER DOCUMENTA (13)

075–086 // **Smilla Ebeling**

TIERISCH BÜRGERLICH. MUSEALISIERUNG VON NATUR UND GESCHLECHT IN REGIONALMUSEEN

087–094 // **Daniela Döring / Hannah Fitsch**

„HÖHER-SCHNELLER-WEITER“? FEMINISTISCHE KRITIK AN TECHNIKGESCHICHTE IM MUSEUM. EIN GESPRÄCH MIT ANNA DOEPFNER

095–105 // **Sarah Czerney**

GENDERING THE TRANSNATIONAL. GENDER UND MEDIEN TRANSNATIONALER HISTORIOGRAFIE IM MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE MARSEILLE (MUCEM)

EDITION

106 // **Hannah Fitsch**

MY BODY, YOUR CHOICE? SHIRT INTERVENTIONS

107–112 // **Daniela Döring**

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

REZENSION

113–117 // **Monika Kaiser**

DEEPWELL, KATY (HG.) (2014): FEMINIST ART MANIFESTOS: AN ANTHOLOGY. KTPRESS EBOOK.

118–121 // **Yvonne Ziegler**

REZENSION DER AUSSTELLUNG „LYNN HERSHMAN LEESON. CIVIC RADAR“, 13.12.2014–06.04.2015

EDITORIAL

Liebe Leser_innen,

unter dem Titel *„Re-Visionen des Museums? Praktiken der Sichtbarmachung im Feld des Politischen“* befasst sich die 58. Ausgabe der *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* mit institutionellen Rahmungen von Wissen über Kunst und Kultur. Diese wurden in den vergangenen drei Jahrzehnten von diversen Positionen aus verstärkt reflektiert, wie zahlreiche Veröffentlichungen, Symposien oder die Gründung von Studiengängen, etwa der Curatorial Studies, zeigen. Darin sind kritische Perspektiven auf die Museums- und Ausstellungspraxis zu einem festen Bestandteil geworden. Entsprechend des Schwerpunktes von FKW werden in dieser Ausgabe die Folgen und Effekte der feministischen Kritik, der Gender-, Queer- und postkolonialen Theorie auf die museale Praxis diskutiert. Werden die Debatten um die Krise der Repräsentation sowie der damit verknüpften Kritiken an den hegemonialen Wissensordnungen in den Museen aufgenommen – und wenn ja, wie? Die Spanne der beleuchteten Institutionen reicht von der documenta über Stadt-, Geschichts- und Regionalmuseen, von ethnologischen und technischen bis hin zum Schwulen Museum*. Das Ergebnis der Beiträge, das auf punktuelle und kaum nachhaltige, teils rückgewandte oder wissenschaftlich längst überholte Veränderungen in der Museumspraxis hinweist, war für uns Herausgeberinnen, wengleich nicht ganz unerwartet, so doch ernüchternd. Zugespitzt u.a. durch die Digitalisierung und Veröffentlichung der Sammlungsbestände, wie sie aktuell beispielsweise das Städel Museum vornimmt, und dem damit zunehmenden Einfluss auf das verbreitete Wissen über Kunst und Kultur, bleibt die Befragung von Museen als Speicher des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses auch im kommenden Jahrzehnt aktuell und dringend nötig.

Einem ebenso wichtigen historischen Thema ist die Ausgabe 59 von *FKW // Zeitschrift für Kunst und visuelle Kultur* gewidmet, die den Titel *„Deutschland: (post)kolonial? Visuelle Erinnerungskulturen und verwobene Geschichte(n)“* trägt. Sie wird von Kerstin Brandes und Kea Wienand herausgegeben. Die Ausgabe geht der bisher kaum gestellten Frage nach, mit welchen geschlechtlich kodierten Bildern nach dem Zweiten Weltkrieg in den beiden deutschen Staaten die eigene Kolonialgeschichte bewusst, aber vor allem unbewusst erinnert oder auch unsichtbar gemacht wurde. Die Beiträge zeigen an konkreten Beispielen auf, wie sich die Spuren kolonialer Vergangenheit mit der jüngeren Geschichte des Nationalsozialismus verweben und wie sich ähnliche oder aufeinander bezogene Strategien und Muster im Gedenken oder auch Vergessen der jeweiligen Geschichte(n) ausmachen lassen.

DANK

Diese Ausgabe ist durch viele Hände, Köpfe und Ansichten gegangen. Gedankt sei dem Redaktionsteam der FKW für die Einladung Daniela Dörings als Gastherausgeberin. Gemeinsam mit Jennifer John bildete sich ein konstruktives Gespann, mit dem wir Streifzüge durch Museen, Theorien und Texturen unternahmen. Wir danken allen Autor_innen und Beitragenden für die konstruktive Diskussion geteilter und strittiger Thesen. Ein besonderer Dank geht an die Arbeitsgruppe „Theorie und Praxis von Museen und Ausstellungen“ des Instituts für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin sowie an die Teilnehmenden verschiedenster Museumsseminare am Studiengang Europäische Medienwissenschaft der Universität und der Fachhochschule Potsdam. Dem Mariann Steegmann Institut. Kunst & Gender sowie dem Institute for Cultural Studies in the Arts der Zürcher Hochschule der Künste danken wir für die finanzielle Unterstützung zur Herausgabe dieses Heftes sowie dem Grafikbüro ZwoAcht für die visuelle Form. Und last not least freuen wir uns über all jene Laborant_innen, die – sei es innerhalb oder außerhalb des Museums – diese Debatte gestalten, hinterfragen und weiterdenken.

Wir wünschen Ihnen gute Lektüre!

EINLEITUNG

MUSEALE RE-VISIONEN: ANSÄTZE EINES REFLEXIVEN MUSEUMS

„Ich glaube nicht, dass das Museum weiterhin ein normativer Ort bleiben kann. Also stellt sich die Frage, was daraus werden wird? Die Aufgabe ist, es zu einem Ort der Kritik zu machen, an dem Wissen ausgestellt wird und man sehen kann, wie es erzeugt wird.“
(Michael Fehr in Deliss 2014: 176)

MUSEUM IN UMKEHRUNG — Seit vergangenem Jahr ist die Ausstellung *Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger)* des Weltkulturen Museums in Frankfurt am Main zu einem vieldiskutierten Exempel für neue, zeitgemäße Praktiken des Ausstellens und Zeigens geworden. Als „selbstreflexive Analyse“ (Deliss 2014: 19) beleuchtet sie nicht nur die eigene Geschichte der ethnographischen Museumssammlungen, sondern auch Genese und Selbstverständnis der Institution im (post-)kolonialen Kontext. Das Sammeln, Zirkulieren und Präsentieren von Dingen wird hier in seinen politischen und ökonomischen Herrschaftsdimensionen, etwa im historischen Zusammenhang mit kolonialen Missions-, Forschungs- und Handelsreisen verortet, die jene Museumspraxis erst ermöglicht(e). Die Ausstellung lotet Praktiken eines postethnographischen Museums aus, das mit selbstkritischen, transparenten und multiperspektivischen Erzählungen der gängigen, vermeintlich neutralen und objektiven Museumrhetorik entgegnet. Offenbart werden hier Geschichten, die normalerweise *nicht* erzählt, die sorgfältig oder unbewusst verschlossen wurden und werden. Das Weltkulturen Museum wendet sich damit gewissermaßen der anderen Seite der musealen Repräsentation zu, den verborgenen Strukturen, der politischen Ordnung sowie den eigenen Perspektiven und Standpunkten. Die Direktorin Clémentine Deliss fragt danach wie folgt: „Versuchen wir, eine Ausstellung über andere Kulturen zu organisieren, oder kuratieren wir eine Ausstellung darüber, wie sich die Menschen hier in Deutschland anderen Kulturen angenähert, sie vereinnahmt, benannt und definiert haben?“ (Ebd.: 143).

— *Ware & Wissen* ist ein Beispiel für das Ringen um Neuorientierung ethnologischer Museen infolge der interdisziplinären und aktivistischen Kritik musealer Repräsentationen. Nunmehr wird auch seitens der Institution thematisiert, wie man die kulturelle Verfasstheit von Wahrheitsproduktionen und normativen

Implikationen des musealen Kanons dekonstruieren und sichtbar machen kann. Hierfür werden wissenschaftliche, reflexive Strategien durch künstlerische erweitert, um die museale, vereindeutigende Perspektive aufzubrechen und zu diversifizieren. So wird etwa die offene, vorläufige und subjektive Lesart der Ausstellung betont (Ebd.: 11f.), die sich vom neutralen, universellen und repräsentativen Gültigkeitsparadigma distanziert. Statt autorisierte Antworten zu geben, ist die kollegial erarbeitete Ausstellung in zahlreichen Diskussionen und Verhandlungen der beteiligten Kurator_innen, Wissenschaftler_innen, Künstler_innen und Museumsmitarbeiter_innen konzipiert worden, die im begleitendem Band veröffentlicht sind. Der Prozess der kuratorischen Arbeit mit all seinen offenen und kontroversen Debatten wird, neben wissenschaftlichen Katalogeinträgen und künstlerischen Beiträgen, zum gleichwertigen Bestandteil der Ausstellung und Publikation. Das Hinterfragen erscheint als zentrale Rhetorik, so etwa wenn die Forschungskustodin (Afrika) Yvette Mutumba einleitend erfragt: „Welche Geschichten würdest du keinem Fremden erzählen: / Die deines Urgroßvaters, der Kolonialbeamter war? / Die deines Urgroßonkels, der als Tropenarzt Menschen vermaß? / Die deines Großcousins, der sich auf einer Plantage zu Tode schuftete? / Die deines Patenonkels, der fremde Völker missionierte? / Die deiner Urgroßtante, die glaubte, ihre Seele an eine Kamera verloren zu haben? / Die deiner Vorfahren, denen ihre Heiligtümer entwendet wurden? [...]“ (Mutumba in Deliss 2014: 15) Auf zwei weiteren Ebenen – was würdest und was könntest du einem Fremden erzählen? – werden mögliche Antwortskizzen entworfen und an ein heterogenes Publikum gerichtet. Es ist eine Einladung, an der eigenen Geschichte und stereotypen Vorstellungen, an der Scham einer privilegierten oder an der Ohnmacht einer unterdrückten Position zu arbeiten. Gleichwohl offen bleibt, wie mögliche Resonanzen der Besucher_innen in die Museumsarbeit zurückfließen, werden dennoch widersprüchliche Ansichten und Machtachsen in diesem Spannungsfeld verortet.

— Auch David Lau, einer der Schriftsteller in *Residence*, die im Zuge der Ausstellungsvorbereitung eingeladen worden sind, stellt Fragen wie etwa: „Was versteckt das Museum? Wie wurden diese Objekte erworben? Wie viel ist das Objekt wert? Hast du jemals die Länge deines Schenkels gemessen?“ (Lau in Deliss 2014: 47ff.). Die drei Textbeiträge von ihm, die sich im Ausstellungsband finden, parallelisieren museale mit juristischen Strategien als Vivisektion, Offenlegung und Schwärzung. Beiden Instanzen – Museum

und Rechtsanwalt – gehe es um eine Spurensuche, um Beweisführung, Ermittlung und Verhandlung von Wahrheit, die nicht ohne Inszenierung, Schuld, Vertrauen und Glaubwürdigkeit auskommt. Laus Sprache ist fragmentarisch, wechselt Perspektiven, wählt aus, wendet sich direkt an die Lesenden, lässt historische Quellen zu Wort kommen und stellt Hypothesen auf. Der literarische Text zeigt Lücken, Widersprüche und assoziative Bezüge. Eine solche künstlerische Position vermag die Erfahrung der Forschungskustodinnen des Museums nicht nur zu ergänzen (wie Deliss im Ausstellungsband konstatiert), sondern die Gestik des musealen Sammelns und Vermittelns zu brechen, zu diversifizieren und zu kritisieren. So fragt Lau denn auch nach Prozeduren der Vermessung und Verwaltung, die jede Museumsarbeit mit hin konstituieren. Ausschlaggebend dafür sind die anthropometrischen Studien des Gründungsdirektors Bernhard Hagen, die er Ende des 19. Jahrhunderts in seiner Position als Arzt, der Arbeitsmigrant_innen in Südostasien versorgte, durchführte. Eine Reihe von anthropologischen Nacktaufnahmen seiner Patient_innen sowie Detailaufnahmen männlicher Geschlechtsteile sind in *Ware & Wissen* ausgestellt. Die Vermessung des menschlichen Körpers verschränkt das ‚Andere‘ und das ‚Eigene‘ mit dem ‚Weiblichen‘ und ‚Männlichen‘ als symbolische Geschlechterordnung, die in der musealen Struktur und ihrer, auf den Ausschluss von Körperlichkeit, Chaos und Weiblichkeit beruhenden Rationalität, Klassifikation und Universalität aufgeht.¹⁾ Der bürgerliche, weiße, westlich geprägte Mann ist nicht nur Akteur und Protagonist der musealen Sammlungen, vielmehr inkorporiert er den Maßstab selbst und zwar in Abgrenzung zum ‚Fremden‘.²⁾ Die Gründungsgeste des Museums vollzieht sich entlang der Differenzkategorien *gender, race und class* und reicht weit über den ethnologischen Gebrauch von Objekten hinaus. Hagens fotografische und anthropometrische Feststellung des menschlichen Körpers steht analog zu der Vermessung und Inventarisierung von musealen Exponaten schlechthin. Inventarbücher „sind das Geburten- und Todesregister der Museumsobjekte“ (Mutumba in Deliss 2014: 23); in standardisierten Zeilen und Spalten erhalten sie eine Nummer, Maße, Merkmale und somit eine museumsrelevante Identität. Die museale Registrierung stellt eine vergeschlechtlichte Inbesitznahme und Bemächtigung des Lebens und des Wissens dar. „Eingefangen – in Rücken-, Vorder- und Seitenansicht – und eingesargt [...]“ werden sie zu Objekten des wissenschaftlichen und rassifizierenden Blicks, mit dem das Museum wiederum Rituale der Verlebendigung, der

1)
Zu Prozeduren der Vermessung des menschlichen Körpers und der dabei konstituierten Geschlechterordnung siehe Döring (2011); übertragen auf den Museumskontext vgl. Porter 2004: 110.

2)
Siehe dazu auch die unzähligen, historischen Fotografien, auf denen sich weiße Forscher, Sammler und Missionare gemeinsam mit Menschen kolonialisierter Völker ablichten ließen und dabei zentrale Referenz und Maßstab inkorporieren. Vgl. Deliss 2014: 127, 130f.

Anerkennung oder der Beerdigung vollziehen kann (Gdamosi in Deliss 2014: 37, 39). Wie aber können Zeugnisse dieser strukturellen und epistemischen Gewalt ausgestellt werden, ohne sie zu reproduzieren?

— In *Ware & Wissen* werden z.B. Hagens Fotografien von Wandaufschriften flankiert, die multiperspektivische Zitate aus den, die Ausstellung vorbereitenden Workshops versammeln. Als Fassade des nebenliegenden Studienraums laden sie (wie auch weitere Stationen und Recherchemöglichkeiten) zur kritischen Kontextualisierung und Auseinandersetzung mit dem kolonialen Sammeln und Messen ein. Ein Stockwerk darüber übersetzt David Weber-Krebs die endlosen musealen Inventarlisten unter dem Titel Prototypen in Text und Ton. Der Künstler rematerialisiert 50.000 Einträge der Datenbank des Museums als Wand-Text-Bild und akkustische Skulptur, die so homogen wie fragmentarisch und lückenhaft sind. Sie verweisen auf die Unmöglichkeit der totalitären Erfassung der Welt *en miniature*, ihrer Vollständigkeit und Repräsentation. Doch offenbart sein ästhetisierender Zugang auch das Begehren nach dem infiniten Sammeln und Akkumulieren, das sein Machtpotential aus der Masse, Serialität und Unsichtbarkeit speist. Die Ausstellung bezieht den zumeist verborgenen Vorgang des Lagerns und Verwaltens indessen explizit mit ein: zu sehen sind beispielsweise Fotografien vom Depot, Sammlungen oder Aktenordner (von Rut Blees Luxemburg und Armin Linke) oder Lagersysteme, wie auf Tischlerplatten montierte Waffen. Das Museumsdepot erscheint hier als Ort der „verschwiegenen Ökonomie“, in der museale Objekte auf ihre Aufarbeitung und Karriere warten, verloren gehen, versehentlich falsch gelagert oder (neu) entdeckt werden (ARGE 2013: 85; Griesser-Stermscheg 2013). Die Künstlerin Peggy Buth arbeitet in ihrem vierteiligen Werk *Wir Alle' Trauma, Verdrängung und Gespenster* im Museum heraus. Im Mittelpunkt ihrer Installation stehen wiederum die anthropologischen Vermessungen Bernhard Hagens als ambivalente Zeugnisse des wissenschaftlichen Rassismus jener Zeit. In ihren Recherchen stößt sie u.a. auf eine Museumspostkarte von 1906, die eine sogenannte Schaupuppe eines indigenen Bewohners aus dem kolonialen Deutsch-Neuguinea darstellt. Die unter dem Namen *Kubai* bekannt gewordene lebensgroße Puppe findet sich selbst im Bestand des Weltkulturen Museums, darüber hinaus



// Abbildung 01
Peggy Buth: Installation im Rahmen
der Ausstellung *Ware & Wissen*,
Weltkulturen Museum Frankfurt.

wurden in vier ethnologischen Museen weitere Exemplare ausfindig gemacht, die seinerzeit von der Firma Umlauff (siehe dazu Lange 2006) auf der Basis einer fotografischen Abbildung angefertigt wurden. Die vier Figuren werden von Peggy Buth aufgereiht (**Abb. 1**), so dass sofort die Ähnlichkeiten gleichermaßen wie die Differenzen ins Auge springen. Die Schaupuppen unterscheiden sich in Größe, Proportion, Hautfarbe, Beschaffenheit des Haares, Kopfschmuck, Waffen und weiteren Accessoires. Sie zeigen, dass anthropometrische Vermessungen ebenso auf die Herstellung einer Evidenz abzielen, wie das arbiträre Erheben von Daten die Auflösung der zu vermessenden Kategorien bewirkt (Hanke 2007). Zugleich geraten das bezeugende, museale Objekt und der Modus der abbildenden Repräsentation ins Wanken. Ist nicht jedes Exponat ein offenes, widersprüchliches, tückisches und epistemisches Objekt? (te Heesen/Lutz: 2005) Mit der Serie der nachgebildeten Figur wird das Erkenntnisinteresse der Ausstellung gleichsam auf den eigenen, institutionellen Blick, d.h. auf die metamuseale Ebene und den expositorischen Akteur (Bal 2006) verrückt. Sichtbar wird die museale, diskursive und technologische Produktion von vermeintlich evidenten Bildern.

— Das sinnliche Erkenntnispotential der Kunst und seine nicht-diskursiven Wissensformen über historische Prozesse sind unbestritten produktiv. Zugleich ist es bemerkenswert, dass es wiederum der Kunst zukommt, in eine institutionelle Krisensituation zu intervenieren. Einmal mehr werden künstlerische Strategien dazu aufgerufen, museale Praktiken des Ausstellens, Selektierens, Bemächtigns, Deutens und Generierens, Inventarisierens und Inszenierens zu dekonstruieren. Auch die Probebühnen des Humboldt Labs (vgl. dazu auch Beitrag von Bose in diesem Heft), die in Zusammenarbeit mit Künstler_innen neue Ausstellungsformate für die Präsentation der außereuropäischen Sammlungen im Berliner Schloss ausloten, experimentieren mit leeren Vitrinen, Gesten des Nicht-Zeigens, Gegenerzählungen, multiplen Perspektiven, dem Verhältnis zwischen Original und Reproduktion und den Gesten des Sammeln und Präsentierens schlechthin. Beispielsweise konzipierten die Kuratorinnen Nicola Lepp und Nina Wiedemeyer gemeinsam mit der Gestalterin Ursula



// **Abbildung 02**
Detail aus *Museum der Gefäße*, Probebühne 1 des Humboldt Lab Dahlem, Museum für Asiatische Kunst.

Gillmann im Rahmen der Probebühne 1 ein *Museum der Gefäße*, das zugleich als Versuchsanordnung über das Ausstellen selbst fungierte. U.a. wurde in eine Vitrine ein augenscheinlich wertvolles Gefäß halbseitig auf dem Sockel platziert (**Abb. 2**), so dass es jeden Moment herunterzufallen drohte. In den Mittelpunkt rückt hierbei die zumeist unsichtbare museale Struktur der architektonischen und gestalterischen Elemente, die zur Authentifizierung der Geschichte beitragen.³⁾ Das künstlerische Eingreifen in und Arbeiten mit den musealen Sammlungen ermöglicht ein forsches Hinterfragen der Museumspraxen. Es eröffnet eine ästhetische Form, in der radikale Vorstellungen und Ansätze – wie etwa die Rückführung der Objekte, das Abwenden der Fotografierten oder Restitutionsleistungen, sprich ein *Museum in Umkehrung* – denkbar und realisierbar werden. Das gleichnamig Projekt von Luke Willi Thompson bestand darin, sein Künstlerhonorar einer Frankfurter Familie zu schenken, um die Rückführung eines verstorbenen Verwandten in ihr Heimatland zu ermöglichen (Deliss 2014: 243f.). Die Suche einer geeigneten Familie, die Konditionen der Spende sowie Fragen bezüglich des Umgangs mit „sensiblen Sammlungen“ (Berner et al. 2011) dokumentiert und reflektiert die künstlerische Arbeit. Wie weit solche Reflexionen einen institutionellen Wandel tragen, wird sich jedoch erst zeigen müssen. Denn – verbleibt das ‚Museum in Umkehrung‘ nicht letztendlich in der alten Struktur nur mit umgekehrten Vorzeichen?

VISUELLE HEGEMONIEN — Beispiele wie die Ausstellung *Ware & Wissen* oder die Interventionen der Prohebühnen erproben neue Ansätze einer reflexiven Repräsentationspolitik, die von einer intensiven Auseinandersetzung mit den Thesen der kritischen Museumswissenschaft zeugen (Überblick siehe Macdonald 2010). Ausgehend von poststrukturalistischen Theorien werden seit den 1980er Jahren mit den *Cultural Studies* verstärkt Fragen nach hegemonialen Bedeutungsstrukturen und Machtverhältnissen, Differenzachsen und Dominanzmustern thematisiert (Ebd.: 52). Mithin stehen auch im Museumskontext institutionelle Repräsentationsmodi und Identitätspolitiken auf dem Prüfstand. Bis heute gelten Museen ungebrochen als Kultur legitimierende Institutionen sowie Speicher des kulturellen und kollektiven Gedächtnisses. Wissen wird in Kunst-, Naturkunde-, Technik- und kulturhistorischen Museen institutionell gerahmt und dadurch erzeugt. Durch museale Praktiken, wie das Sammeln, Ausstellen und Vermitteln, werden Beziehungen gestiftet, „in denen Bezeichnungen und

3) Im Bereich der künstlerischen Reflexion musealer Praxen ließen sich viele weitere Beispiele nennen, siehe z.B. die Ausstellung *untitled* der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst oder PUZZLE der Galerie für zeitgenössischen Kunst Leipzig (NGBK 2010, Schäfer 2013). Die Praxis der künstlerischen Institutionskritik blickt freilich auf eine lange Geschichte zurück, seit dem 20. Jahrhundert und verstärkt seit den 1960er Jahren arbeiten Künstler_innen an den institutionellen Annahmen und ideologischen Bedingungen des Museums und des ‚ausstellungswürdigen‘ Kunstwerks schlechthin (überblicksartig Wall 2006; Kravagna/Araeen 2001, Noever 2001 und aktuell Birkenstock et al. 2014).

Dinge miteinander verknüpft sind“ (Schade/Wenk 2005: 146). Das in Museen bewahrte und sichtbar gemachte Wissen, das entlang von Exponaten konstruiert wird, wird mit Wahrheit und Authentizität verbunden. So hat Brian O’Doherty bereits 1976 den *White Cube* problematisiert und mit diesem Begriff den weißen Ausstellungsraum und dessen auratisierende und ideologische Wirkung umschrieben, die daher rührt, dass er als scheinbar objektiver Rahmen wahrgenommen wird, der die Universalität der Exponate und ihrer Werte zu garantieren vorgibt. Die damit verbundene autoritäre und immer schon zutiefst ideologisch geprägte Geste des Zeigens wird mittels dieser Inszenierung unsichtbar gemacht. Die Objekte, die im Museum ausgestellt oder gesammelt werden, dienen dazu, bestimmtes Wissen zu repräsentieren und zu bezeugen. Während Repräsentation oftmals als museales, mimetisches Abbild enggeführt wird, konstituiert sich die materielle Kultur gerade durch kulturell geprägte Werte, Kommunikationscodes, Zeichenrepertoire und Sprachsysteme. Johanna Schaffer differenziert den Begriff in ihrer bemerkenswerten Studie *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* in Dimensionen der Vorstellung, der Darstellung und Stellvertretung (Schaffer 2008: 77ff., hier 83). Demnach liegen dem Repräsentieren epistemische, historisch-kulturelle Bedingungen vor bzw. zugrunde (auch Sandkühler 2009: 9), ebenso wie museale Objekte diese wiederum materialisieren und neues Wissen hervor- also *darbringen*. Die verobjektivierte und vernaturalisierte Produktion von Erkenntnis und Bedeutung im Museum legt die komplexe Beziehung zwischen diesen beiden Polen ineinander und blendet die Bedingungen von Stellvertretung und Selektion aus.

— Museen liefern ganz spezifische Möglichkeits- oder Unmöglichkeitsräume, in denen Identitäten, Werte und Normen performativ erprobt, ausgehandelt und sichtbar gemacht werden. Die museale, visuelle Ordnung basiert auf museologischen, wissenschaftlichen und gesellschaftspolitischen Positionen, die unausgesprochen oder unmarkiert mit Ein- und Ausschlüssen gekoppelt sind. Die Sammlung, Sichtbarmachung und Autorschaft impliziert die institutionelle Definitionsmacht über Wissen und Bedeutung, die in bestimmten Herrschaftsstrukturen verläuft und vom politischen Feld abhängig ist. Wer spricht (Jaschke et al. 2005) über wen/was? Sichtbar sind in den westlich geprägten Museen in der Regel vor allem ideologisch führende und herrschende Positionen. So werden gesellschaftliche Machtstrukturen reproduziert, die gleichsam produktiv wirkmächtig sind. Gesellschaftliche Ungleichheitskategorien wie *gender, race und class* kommen hier zum

Tragen, die dem re/-produziertem Wissen eingeschrieben sind und durch die museale Praxis des ‚Zu-Sehen-Gebens‘ (Schade/Wenk 2005) verobjektiviert und fortgeschrieben werden.

—— Tony Bennett hat gezeigt, dass sich das Museum als bürgerliche Institution durch ein spezifisches Blickregime ausweist (Bennett 1995). In Anlehnung an Foucault arbeitet er die musealen Sichtbarkeitsparadigmen heraus, die durch Klassifizierung, Taxonomien, Ordnungsstrukturen und Verhaltensregeln den ‚richtigen‘ Blick des Publikums evozieren. Die museale Vermittlung der zivilisatorischen, nationalen, technologischen und evolutionären Fortschrittsgeschichte erfolgt über den unmarkierten, weißen, westlichen und männlich codierten Maßstab und reproduziert jene Differenzkriterien der kapitalistischen, patriarchalen und kolonialen Gesellschaftsordnung (Bennett 2010: 61). Das Museum wird somit zu einer hegemonialen Disziplinaranstalt, in der dominante und minorisierte Positionen eingeübt und normalisiert werden. Die Institution kann also nicht jenseits einer sowohl gouvernementalen als auch kapitalistischen Logik gedacht werden. So sieht Peter Sloterdijk die Musealisierung der Welt in Folge der allumfassenden Verwertung durch das Kapital. Analog und gleichzeitig konträr dazu wird das Museum zur „kapitalistischen Arche Noah“ (Sloterdijk 2009: 140), um die Geschichte zu synchronisieren und zu bezähmen.⁴⁾ Die museale Geste des Ordners, Sichtbarmachens und Verlebendigens erweist sich als patriarchale Aneignung und paternalistische Geste schlechthin (Haraway 2004). Während sich dieser Impetus gleichsam als utopisches und vermessen(d)es Unterfangen zeigt, so wirken seine Vernaturalisierungseffekte unvermindert fort. Diese greifen, wenn das Museum seine eigenen Wissensproduktionen nicht als *open* (Fehr 1998), sondern als *black box* versteht und Prozesse wie Vergeschlechtlichung, Kanonisierung, Homogenisierung, Entkontextualisierung, Ein- und Ausschlüsse sowie der Klassencharakter unsichtbar bleiben (Marchart 2005: 38ff.).

—— Mehr Sichtbarkeit impliziert nicht *per se* mehr Bedeutung und Anerkennung, sondern kann auch die erhöhte Einbindung in normative Macht-, Kontroll- und Disziplinierungsmaßnahmen bedeuten (Schaffer 2008: 52). So werden beispielsweise trotz oder auch gerade durch die Visualisierung Subjekte negativ oder positiv qua Geschlecht, Herkunft, Hautfarbe, Alter oder sexueller Orientierung konnotiert, da diese Kategorien mit bestimmten Zuschreibungen und Stereotypisierungen verknüpft sind und über ein gesellschaftlich anerkanntes Bildrepertoire wirken. Es greifen machtvoll visuelle Effekte, die nicht zuletzt Angebote

4)

Hierbei entstehen zahlreiche Ambivalenzen und Störungen, etwa die Spannung zwischen stillgestellten, toten und Exponaten, die zum Sprechen gebracht werden (sollen). Sloterdijk imaginiert gar das Museum als „Uterodrom“ als museale Dunkelkammer, in der verlebendigte, eigensinnige Objekte zum Alptraum werden. (Sloterdijk 2009: 136). Damit scheint einmal mehr die begriffliche Nähe zum Uterus aufgerufen und das ausufernde Weibliche codifiziert zu werden.

der Identifikation und Anerkennung bereitstellen und so gesellschaftspolitisch wirken. Sichtbarwerdung bedeutet keineswegs das Ende der Ideologie, weil „beide Modularitäten, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Teil derselben diskursiven Anordnung sind und sich gegenseitig modulieren. In jeder Sichtbarkeitsproduktion wird Unsichtbarkeit hergestellt, und neue Sichtbarkeiten verdrängen und löschen alte Sichtbarkeiten“ (Ebd.: 161). Die Fortführung der binären Anordnung reartikuliert gleichermaßen das Verhältnis zwischen Dominanz und Diskriminierung. Ausschlaggebend ist deshalb die *Art und Weise* der Repräsentation, die das Sichtbar-gemachte mit Bedeutung belegt. „Museen stützen nicht nur durch Ein- und Ausschlussverfahren Herrschaftsdiskurse, auch durch die Art, wie Inhalte präsentiert werden, manifestieren sich gängige Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses und von unterschiedlichen Ethnien sowie marginalisierten sozialen Gruppen.“ (John et al. 2008: 20)

UMKÄMPFTE ORTE DER SICHTBARKEIT — Nach wie vor ist das museale Display ein umkämpfter Ort von Sichtbarkeiten und Repräsentationen von materiellem und objektivem, im Sinne von (ver-)objektiviertem und somit gesichertem Wissen, dem die Affirmation des Modus der Sichtbarkeit und seiner angeblich emanzipatorischen und antirepressiven Effekte zugrunde liegt. Sichtbarkeit ist ein zentraler Aspekt politischer Präsentation, weil sie sowohl die Dimensionen des ‚sich-Erkennens‘ als auch ‚durch Andere erkannt werden‘ impliziert. So ist die Zielsetzung vieler marginalisierter Gruppen die Sichtbarwerdung im Feld der hegemonialen Repräsentation. Mithin hat die feministische Forschung bereits seit den 1970er Jahren auf Ausschlüsse und Lücken in den großen Erzählungen der Kunstmuseen verwiesen und besonders die institutionelle Ordnung in Frage gestellt (Eiblemay et al. 1985). Einer der zentralen Kritikpunkte an Kunstmuseen war die Unterrepräsentanz der Kunst von Frauen in Ausstellungen und Sammlungen, die mit dem Argument fehlender Qualität zumeist ausgeschlossen wurden. Das Bestreben war, Künstlerinnen in den bestehenden Kanon zu integrieren, entweder den tradierten ästhetischen Richtlinien (NGBK 1987) oder einer ‚weiblichen‘ Ästhetik folgend (Lippard 1995). Die Kritik wurde teilweise spektakulär öffentlich inszeniert, bekannt wurden Aktionen der Guerilla Girls in den 1980er und 1990er Jahren wie etwa *Do Women have to be naked to get into the Metropolitan Museum?* Des Weiteren wurden selbstbestimmt Kunstwerke von Künstlerinnen sichtbar gemacht, indem

entsprechende Ausstellungen – überwiegend außerhalb der klassischen musealen Institutionen – präsentiert⁵⁾ sowie Künstler_innenmuseen und -netzwerke gegründet wurden.⁶⁾ Die Kontroverse zwischen Integration oder Autonomie von Frauenperspektiven ist komplex diskutiert worden (Hauer et al. 1997). Zwar reproduzieren Spezialmuseen oder Sonderausstellungen das Machtverhältnis in Differenz zur konventionellen Museumslandschaft, jedoch ermöglichen sie auch erforderliche Freiräume für feministische Strategien und setzen mit experimentellen Ausstellungspraxen wichtige Impulse für neue, museale Repräsentationsformen (Muttenthaler/Wonisch 2002, siehe auch Krasny 2013). Das notwendige Ringen um Sichtbarmachung hält bis heute an, wie die erst kürzlich von Katy Deepwell herausgegebene Anthologie *Feminist Art Manifestos* (siehe Rezension von Monika Kaiser in dieser Ausgabe) und die Retrospektive der Künstlerin Lynn Hershman Leeson im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (siehe Rezension von Yvonne Ziegler in diesem Heft) zeigen. Auch wenn Arbeiten von Künstlerinnen vermehrt von Kunstmuseen und -institutionen angekauft und ausgestellt werden, bleibt die geschlechterspezifische Definition von Kanon, Kunst und Künstlerschaft durch die museale Struktur aufrechterhalten: Museen sind in diesem Sinne nicht nur als *White* sondern auch als *Gendered Cubes* zu bezeichnen (am Beispiel der Hamburger Kunsthalle siehe John 2011).

Während die Kritik der Frauen- und Geschlechterforschung in kunsthistorischen und historischen Museen recht gut untersucht und im musealen Feld debattiert worden ist, ist diese in technischen und naturkundlichen Museen längst noch nicht angekommen. Auch hier sind die (Unter-)Repräsentanz und Ausschlüsse von Frauen aus dem wissenschafts- und technikhistorischen, musealen Kanon problematisiert sowie strukturelle und symbolische Ungleichheiten herausgearbeitet,⁷⁾ aber bisher kaum auf das Museum übertragen worden. Dabei ließen sich die drei Analyseebenen der feministischen Naturwissenschaftskritik für die Untersuchung der musealen Sammlung und Display furchtbar machen, da sie identitäre sowie dekonstruierende Ansätze historisch und methodisch miteinander verbinden: Von der Sichtbarmachung von Frauen im Museum, über die explizite (wissenschaftliche) Definition von Geschlecht bis hin zur impliziten Einlagerung einer symbolischen Geschlechterordnung in die museale Struktur.⁸⁾ Wie das naturwissenschaftliche Wissen verschleiert das Museum die arbiträre Herstellung von Tatsachen über eine universalisierte Sprache über die Dinge. Die Frage, was zum kulturellen Erbe wird, ist an

5) Exemplarische Ausstellungen sind *Women Artists: 1550-1959* (1976) von Nochlin, Linda/Ann Sutherland Harris (Hg.) (1976), *Künstlerinnen International 1877 – 1977* Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1977) und *Das Verborgene Museum* (1987/88).

6) Prominente Beispiele sind das 1984 gegründete Frauenmuseum Wiesbaden oder das 1981 gegründete Frauenmuseum Bonn. Alle haben eine kulturhistorische und künstlerische Ausrichtung gemein. Das älteste und europaweit größte Netzwerk ist der Verband der Gemeinschaften der Künstlerinnen und Kunstförderer e. V. (GEDOK), in dem sämtliche Kunstsparten organisiert sind. Gründungen von eigenen Museumsinstitutionen werden von vielen weiteren diskriminierten Gruppen betrieben, siehe z.B. das Schwule Museum* oder jüdische Museen.

7) Exemplarisch vgl. Ormrod 1993, Saupe 2003, Scheich 1993.

8) Siehe die drei Dimensionen in Anlehnung an Evelyn Fox Keller: *Women in Science, Gender in Science, Science of Gender*. Vgl. Heinsohn 1989: 18ff.

ein verobjektiviertes Wissenschaftsverständnis geknüpft, das sich – analog zu den kunsthistorischen Meistererzählungen – über das Narrativ großer technologischer Erfindungen und naturwissenschaftlicher Entdeckungen legitimiert. Den männlichen Protagonisten dieses vermeintlich linearen Fortschrittgedankens stehen zumeist weibliche Randfiguren gegenüber. Die Repräsentationsformen in technischen Museen und Sammlungen konzentrieren sich auf Serien, Maschinen, Apparate und Exponate mit technischen Daten, die Geschichte verobjektivieren, indessen aber kultur- und alltagsgeschichtliche, gesellschaftliche und geschlechtspolitische Lebensbedingungen und Kontexte vernachlässigen.⁹⁾ In den Ausstellungen wird das als weiß und männlich bestimmte Wesen der Technologie materialisiert. Es wird zur nationalen Norm, die geschlechtsspezifische, aber auch schichten- und klassenspezifische sowie ethnische Ausschlüsse und Ungleichheiten produziert. — „Das Unbehagen am Museum“ ist vor allem von der postkolonialen Museologie und aktivistischen Wissensformen postuliert worden, die auf die Stereotypisierung des ‚Anderen‘, auf exotisierende und rassistische Fremdzuschreibungen sowie auf das Ausblenden von kolonialen Herrschaftsstrukturen verweisen (Kazeem et al. 2009). Die ungebrochene Repräsentationspolitik ethnologischer und nationalstaatlicher Museen zeigt sich in ungeklärten Besitzverhältnissen, der Deutungsmacht über ethnische und kulturellen Identitäten sowie alten und neuen Hierarchien, die den eurozentristischen Blick und koloniale Strukturen vielfach reproduzieren und naturalisieren (siehe z.B. von Bose et al. 2011). Die postkoloniale Kritik erhält seit einiger Zeit verstärkte öffentliche Aufmerksamkeit und politische Unterstützung durch die Brisanz der Migration. Fragen der Marginalisierung und Darstellbarkeit der Migrationsgeschichte werden zunehmend im musealen Rahmen debattiert (z.B. Bluche et al. 2013). Auch hier lässt sich die Ambivalenz aufzeigen, einerseits eine erhöhte Sichtbarkeit und gesellschaftspolitische Relevanz minorisierter Gruppen und Themen einzufordern, andererseits jedoch ihre Essentialisierung und Marginalisierung in Bezug auf die großen, nationalen Erzählungen zu reartikulieren. Jede Ermächtigungsstrategie wird so zweiseitig. Gleichzeitig jedoch kann die migrantische, erzwungene oder freiwillige Mobilität nationale Territorien und ihre Politiken reflektieren und den Museumsraum als Ort der Befragung und Verhandlung von fließenden kulturellen Grenzen und Identitäten öffnen (Wonisch/Hübel 2012: 30f.). Auffallend an diesen disziplinären und aktivistischen Debatten ist, dass sich ihre

9)

Seit den 1970er Jahren wird verstärkt die bis dahin weitestgehend negierte und marginalisierte Alltagsgeschichte sowie der Arbeits- und Lebensbedingungen von Arbeiterinnen im Museum eingefordert. Siehe z.B. Kvindemuseet Åhus oder Museum für Arbeit in Hamburg, die die Kategorien Gender, Race und Class in ihre Konzeption einbanden.

Aufmerksamkeitsökonomien zumeist isoliert voneinander und zum Teil sogar in zeitlicher Abfolge entrollen. So konzentrieren sich feministische Kämpfe in Kunst-, Technik-, Natur- und Geschichtsmuseen auf die Kategorie *gender*, die Kritik an neokolonialen und -rassistischen Praxen in ethnologischen und historischen Museen stellt die Konstruktion von *race* in Frage und die Forderung nach migrantischer Repräsentation im musealen Display und Sammlung stützt sich implizit auf die Kategorie *class*. Zwar berücksichtigen einzelne Studien durchaus die Überschneidung von strukturellen Ungleichheiten,¹⁰⁾ jedoch steht eine Analyse der intersektionalen und interdependenten Verwobenheit der Differenzkategorien, die anderenorts bereits komplex diskutiert worden ist (FKW 2014, Nr. 56), im Museum noch aus. Die vorliegende Publikation möchte der Ungleichzeitigkeit dieser Kritikstränge entgegenwirken und ein breites Spektrum quer durch die verschiedenen Museumstypen aufzeigen.

BESTANDSAUFNAHME — Angesichts der langjährigen Debatten und den zunehmenden, reflexiven Ausstellungspraxen wird an einigen Orten bereits der „reflexive turn“ ausgerufen (u.a. ARGE 2013: 9). Insbesondere mit dem Aufkommen der Curatorial Studies werden reflexive Strategien des Zeigens erprobt, aber auch popularisiert. Das Postulat eines kritischen Kuratierens ist es indessen, eine Gegen-Position zur Hegemonie auszustellen (Marchart 2007: 176). Es lohnt sich also, zu fragen, inwieweit die Debatten in die hegemoniale Museumsordnung vorgedrungen sind. Welche Folgen und Effekte hat die feministische Kritik der Gender-, Queer- und postkolonialer Theorie auf die museale Praxis? Wie wird die Krise der Repräsentation in den Institutionen thematisiert und verhandelt? Haben sich die Erkenntnisse in den Ausstellungs- und Sammlungspolitiken der Repositorien und Museumshäuser niedergeschlagen? Die Beiträge widmen sich der wissenschaftlichen Analyse einer feministischen, postkolonialen und wissenschaftsgeschichtlichen Repräsentationskritik anhand von exemplarischen Ausstellungsprojekten, Interventionen und Neukonzeptionen.

— Friedrich von Bose untersucht in seinem Artikel *Paradoxien der Intervention. Das Humboldt Lab Dahlem* ein jüngstes Beispiel für das Erproben reflexiver, künstlerischer und interdisziplinärer Ausstellungspraxen ethnologischer Museen. Von 2013 bis 2015 entstanden im Rahmen des Labs sechs so genannte Probebühnen, die neue Präsentationsformen für außereuropäische Sammlungen ausloten und für den 2019 geplanten Einzug in das Berliner

10)

Eine Ausnahme stellt die vielbeachtete Studie *Gesten des Zeigens* von Muttenthaler und Wonisch (2006) dar, in der die Autorinnen Repräsentationen von ‚gender‘ und ‚race‘ im Völkerkunde sowie im Kunst- und Naturhistorischen Museum in Wien untersuchen und hierfür ein methodisches Instrumentarium für die Ausstellungsanalyse entwickeln.

Humboldt-Forum fruchtbar machen sollen. Im Mittelpunkt seines Beitrages steht die Installation *Pre-Show: Identities on Display*, die in der Eingangssituation der Probebühne 1 zu sehen war. Hier konnten Besucher_innen ihre Garderobe in gläserne Schränke einschließen und somit zum integralen und dynamischen Exponat der Ausstellung werden. Dem partizipativen und offenen Charakter der Präsentation steht indessen die traditionelle und von feministischer wie postkolonialer Theorie kritisierten Annahme des Museums gegenüber, Identitäten ließen sich anhand der ausgestellten Objekte visualisieren und ablesen. Der Versuch, die museale Struktur sichtbar zu machen, zielt auf Transparenz, nicht aber auf die Dekonstruktion des Schrankes selbst. Das Möbelstück ist – wie Anke te Heesen gezeigt hat (2007) – nicht nur die Keimzelle des Museums, sondern auch Ort der Klassifikation und Legitimation von Wertigkeiten, Wissen und Expertentum. Weitere Ambivalenzen – etwa der späte Zeitpunkt der Probebühnen, an dem viele konzeptionelle Entscheidungen für das Humboldt-Forum bereits gefällt sind oder die personellen Hierarchien von externen Kurator_innen, internen Kustod_innen bis hin zu ‚randständigen‘ Museumsmitarbeiter_innen wie Aufsichten – verweisen darauf, dass das Potential der experimentellen Formen des Ausstellens nicht nachhaltig für die dauerhafte Präsentation entfaltet werden kann. Damit zeigt sich einmal mehr, dass Interventionen in die museale Struktur nicht nur einen begrenzten Wirksamkeitsradius besitzen, sondern vielfach auch für die beharrliche Legitimation musealer Konventionen eingesetzt werden (dazu Binder et al. 2013, Kap. V). Interventionen haben zwar die Kraft, Repräsentationsstrategien, Deutungshoheit und Selbstverständnis der Institution zu reflektieren, sie verbleiben aber auch in der Dichotomie des dauerhaft Sichtbaren und temporär ergänzten Unsichtbaren. Dieses Paradox ist vor allem in Bezug auf feministische und geschlechterpolitische Eingriffe problematisiert worden (u.a. Muttenthaler/Wonisch 2003).

— Künstlerische Interventionen werden oftmals für eine reflexive und interdisziplinäre Ausstellungspraxis herangezogen. Die Einbindung externer kritischer – in diesem Fall künstlerischer – Perspektiven führt jedoch meist dazu, dass das Umdenken nur punktuell und nicht strukturell stattfindet. Dies veranschaulichen Barbara Mahlknecht und Elke Krasny in ihrem Artikel *Museum als Asyl? Überlegungen zu „Asyl Stadtmuseum“ – eine künstlerische Ausstellung von Pélagie Gbaudi und Stefanie Oberhoff*. Die beiden Autorinnen fragen nach dem Potential künstlerischer Interventionen. *Asyl Stadtmuseum* wurde in zwei Räumen neben

der Dauerausstellung präsentiert, die von den künstlerischen Interventionen nicht betroffen war. Mahlknecht und Krazy analysieren die Strategien feministischen Kuratierens der Puppenspielerin Stefanie Oberhoff und der Künstlerin Pélagie Gbaudi, die den Bestand bislang nicht gezeigter afrikanischer Theaterfiguren ausstellen und durch die Art und Weise der Exposition ein stereotypes Fixieren der ‚Anderen‘ durchkreuzen. Die Isoliertheit dieser Ausstellung auf musealer und politischer Ebene wird durch die Ausblendung der zeitgleichen Asyldebatten, die mit mehrtätigen Protest und Hungerstreik direkt vor dem Museumsgebäude einhergingen, pointiert.

— In direktem Bezug zu den Debatten der 1970er Jahre steht das Schwule Museum* in Berlin, das als einziges Museum in Deutschland durch seine Gründung auf die Ausschlüsse von homosexuellen Männern reagierte. Das Schwule Museum* ist einer der Orte, die geschaffen wurden, um die Kulturgeschichte(n) von spezifischen gesellschaftlichen, bisher vernachlässigten Minderheiten, zu präsentieren und damit diese Gruppen zugleich politisch zu stärken. Die Institution wurde – wie die Frauenmuseen – mit geschlechterpolitischem Anspruch gegründet, dem hegemonialen Diskurs andere Sichtweisen, Erzählungen und Perspektiven entgegenzusetzen. Michael Fürst vollzieht in seinem Artikel *Zeigen – Sich-Zeigen. Zur doppelten Struktur der Repräsentation von Museen am Beispiel des Schwulen Museums** die Entwicklung dieses Museums von seiner Gründung bis in die Gegenwart nach. Er zeigt, wie die Grundannahme, dass Museen mit ihren Sammlungen, Ausstellungen und Vermittlungsprogrammen an der hegemonialen Wissensproduktion teilhaben und ideologisch geprägt sind (te Heesen 2012: 158), auch auf das Schwule Museum* übertragbar ist. So sieht sich die Institution nicht nur mit der Kritik an neuen Ausschlüssen konfrontiert, sondern setzt sich mit der historisch divers gefassten und komplexen Kategorie Geschlecht kritisch auseinander. Fürst plädiert für eine reflexive, kuratorische Haltung, die er anhand der Sonderausstellung *queer exhibition* exemplifiziert. Die studentische Ausstellung, die im Schwulen Museum* ein Amt für die Beantragung neuer Geschlechteridentitäten einrichtete, hinterfragte nicht nur den Herstellungsprozess geschlechtlicher Kategorien, sondern auch die institutionelle Rahmung der Wissensproduktion durch verwaltende und administrative Strategien etwa der Behörde oder des Museums.

— Eine geschlechterkritische Perspektive auf die kuratorische Praxis als einen, in den Analysen von Ausstellungspraxen bislang

vernachlässigten Aspekt nimmt Nanne Buurmann in *Angles in the White Cube? Rhetoriken kuratorischer Unschuld bei der dOCUMENTA (13)* ein. Die Autorin schlägt einen historischen Bogen der kuratorischen Praxis: von einer zunehmenden ‚Maskulinisierung‘ und Subjektivierung des Ausstellens wie z.B. Harald Szeemann sie praktizierte und die seit den späten 1960er Jahren auch die Kuratoren-schaft der documenta prägte, bis hin zu ihrer Ablösung seit den 1990er Jahren durch die Zunahme kritisch-reflexiver Befragungen. Buurmann arbeitet in ihrem Beitrag einen Rückfall in den Mythos der kuratorischen Unschuld heraus, mit dem die Kuratoren-schaft auf der dOCUMENTA (13) im Jahr 2012 femininisiert wird. Sie zielt dabei auf die Analogien zwischen traditionellen Weiblichkeits-skripten und verbreiteten kuratorischen Verhaltenscodizes ab, wie die Betonung von Bescheidenheit, Zurückhaltung und Negation von Autorschaft. Mit ihrer Analyse diverser Präsentationen des Kuratorischen zeigt sie, dass die künstlerische Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev mit ihrer proklamierten Abwendung von Diskursen des Kuratorischen und der kaum stattfindenden Reflexion der Medialität des Ausstellens repräsentationskritische Problematisierungen der Performativität kuratorischen Handelns ausblendet und dadurch letztlich zur Un-Sichtbarwerdung der kuratorischen Autorschaft beiträgt. So wird die den Dispositiven des Zeigens inhärente Macht durch verbal- und displayrhetorische Unschulds-beteuerungen (erneut) zum Verschwinden gebracht.

— Smilla Ebeling arbeitet in ihrem Beitrag *Tierisch bürgerlich. Musealisierung von Natur und Geschlecht in Regionalmuseen* heraus, dass die Darstellungen von Natur in Heimatmuseen eine heteronormative Geschlechterordnung reproduzieren. Einerseits erhält die museale Wissensproduktion durch das vermeintlich objektive Narrativ der Naturwissenschaften eine Verbündete für ihre Wahrheitsansprüche. Andererseits sieht die Autorin aber auch neue dekonstruktivistische Ansätze, die vielfältige und reflexive Darstellungs- und Verhandlungsformen von Natur im regionalen, globalen und politischen Kontext einleiten. Angela Jannelli (2012) hat auf das Potential von Amateur-museen verwiesen, der Kritik der musealen, vereindeutigenden Repräsentation durch demokratisierende, enthierarchisierende und partizipative Strategien beizukommen. So lassen sich auch in Heimatmuseen durchaus plurale und partizipative Ausstellungspraxen finden, doch scheinen die impliziten Erzählungen von Geschlechterwissen davon unberührt. Stereotype Geschlechterbilder dominieren das museale Display in Bezug auf Tier-Mensch- und Natur-Kultur-Konstellationen.

Überschreitungen sind nur temporär möglich, um schlussendlich ins bürgerliche, heteronormative Familienmodell rücküberführt zu werden.

—— Ein ähnlich frappierender Befund tritt in dem Interview ‚Höher-Schneller-Weiter‘? *Feministische Kritik an Technikgeschichte im Museum* mit Anna Doepfner zu Tage. Die ehemalige Kuratorin für Textiltechnik am Deutschen Technikmuseum Berlin berichtet im Gespräch mit Daniela Döring und Hannah Fitsch über ihre fast 30jährige Berufspraxis und ihrer Arbeit an inkludierenden und gendergerechten Ausstellungs-, Sammlungs- und Vermittlungsstrategien. Auch hier steht die männlich inkorporierte Erfindungs- und Entdeckerkraft, der Mythos der zivilisatorischen Fortschritts- und Technologiesgeschichte jenen Konstellationen gegenüber, in denen Frauen illustrativ als Ehefrauen, Musen, Allegorien und Anwenderinnen der Technik zu sehen sind. Die hegemoniale Ordnung des Museums reproduziert die traditionellen Dichotomien von männlich/weiblich, Subjekt/Objekt, Selbst/Andere, öffentlich/privat, Produktion/Konsumtion und Kultur/Natur, die durch das vermeintlich authentische Objekt zirkulär materialisiert wird und jene Struktur wiederum beglaubigt. Doepfner entziffert strukturelle, institutionelle Widerstände gegen Veränderungen und bringt dennoch ermutigende Vorbilder ins Spiel.

—— Zahlreiche Beiträge dieses Heftes widmen sich der Dekonstruktionen zentraler, musealer Wissenskategorien. Von großer Bedeutung ist dabei zweifellos die Kategorie der Nation, die sich als konstitutiv für die Museumsgründungen des 19. Jahrhundert erwiesen hat. Sarah Czerny nimmt in ihrem Beitrag *Gendering the transnational* die neueren Transformationen historischer Museen zum Ausgangspunkt, die Geschichte nicht mehr als nationalstaatliches Dispositiv schreiben, sondern transnational auf-fächern wollen. Sie fragt danach, ob eine solche Öffnung auch das umfassendere Hinterfragen von identitärer und geschlechtsspezifischer Kategorien nach sich zieht oder ermöglicht. Auch wenn der Beitrag nicht explizit darauf eingeht, zeigt sich, wie eng feministische und postkoloniale Kritik an der Repräsentationspraxis von Geschichtsmuseen miteinander verschränkt sind. So spielte das Museum für das Aufkommen des Nationalstaates eine konstituierende Rolle, indem es die nationale Identität geschlechtsspezifisch und in Abgrenzung von ‚anderen‘ Ethnien definiert und verdinglicht. Der verobjektivierte Blick auf den sakralisierten, kollektiven Besitz, der sich in „schubladisierter, fein säuberlich voneinander abgegrenzter Welten richtete“ (Macdonald 2000: 130) forciert ein

museales Identitätsverständnis, das sich weniger als widersprüchlich und hybrid, sondern vielmehr als klar konturier- und lesbar begreift. So beschreibt Czerny an einen exemplarischen Display des Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée Marseille einerseits die Pluralisierung von Stimmen und Perspektiven, die jedoch gleichzeitig als charakteristische Merkmale fest-/ausgestellt und als französisches Erbe einverleibt werden. Andererseits wird dort, wo die transnationale Erzählung durch weibliche Stimmen verkörpert wird, die traditionelle, geschlechtsspezifische Dichotomie von Schrift und Mündlichkeit und ihre Hierarchisierung als wertvolle/-lose, historische Zeugnisse reproduziert. Frauen werden hier in alter Manier der musealen Geschichtsschreibung hinzugefügt, ohne die strukturellen Ungleichheiten zu hinterfragen. Eine Diversifizierung und Öffnung der Kategorien ‚Nation‘ und ‚Geschlecht‘ ist – so legt es der Artikel nahe – gescheitert.

DAS REFLEXIVE MUSEUM? — In Hinblick der betrachteten Beispiele und der Analyse der Beiträge scheint es allzu verfrüht, von einem *reflexive turn* zu sprechen. Die Institution Museum verabschiedet sich kaum von ihrer hegemonialen und identitätsstiftenden Funktion: Dort wo Kategorien wie ‚Natur‘, ‚Technik‘ und ‚Nation‘ konstituiert werden, wird eine heteronormative Geschlechterordnung reformuliert. Trotz einiger dekonstruktivistischer Ansätze überwiegt die implizite Darstellung von dichotomen Geschlechterkonstellationen. Die Ergänzung von weiblichen Leistungen in die museale Erzählung greift auf vergeschlechtlichte, traditionelle Codes zurück. Auch der Kampf um Anerkennung etwa des Schwulen Museums* muss sich konventioneller Bild- und Inszenierungsstrategien bedienen, etwa wenn sich die Professionalisierung der Institution über den *White Cube* vollzieht. Im Feld der Sichtbarkeit herrscht jene dominante Repräsentationsordnung, die über das Vokabular auch die Kritik minorisierter und unterdrückter Gruppen einzuverleiben vermag. Reflexive Ausstellungsstrategien kommen singulär, meist von Außenstehenden realisiert und als künstlerische Praktiken zum Einsatz, die die traditionelle Museumsinstitution erweitern, aber nicht strukturell verändern.¹¹⁾ Anhand der Analyse der dOCUMENTA (13) muss gar ein Rückfall in eine kuratorische Praxis konstatiert werden, die als feminisierte Strategie der Nicht-Einmischung konträr zu der maskulinen Autorschaft steht. Auch dort, wo die, von feministischer Seite postulierte verantwortungsvolle und situierte Kurator_innenschaft gelingt (*Asyl Stadtmuseum*), muss gefragt werden, ob die externe und

11)

Als „Fremde“ werden etwa die an der Ausstellung *Ware & Wissen* beteiligten Künstler_innen und Wissenschaftler_innen bezeichnet, die sich museale Artefakte und Geschichte aneignen und schließlich zu „Vertrauten des Museums“ werden (Deliss 2014: 16f.).

künstlerische Aufarbeitung von ‚sensiblen‘ Beständen den unveränderten Fortbestand der Dauerausstellung bzw. des Umgangs mit der Sammlung legitimiert. Ein ähnlicher Verdacht der Entpolitisierung von kolonialen Strukturen im Museum stellt sich dann ein, wenn Interventionen – wie beim Humboldt-Lab – zwar als experimenteller Ort für die Gestaltung der dauerhaften Ausstellungen im Humboldt-Forum eingerichtet werden, aber nicht nachhaltig in deren Konzeption einfließen. Es stellt sich die Frage, ob es nunmehr Künstler_innen zukommt, die anachronistische Struktur des Museums zu retten? Was bedeutet es, wenn diese Rolle Externen und ggf. auch Prekarisierten (FKW 2012, Nr. 53) zufällt? Und welche privilegierten sowie marginalisierten Positionen kommen dabei zum Tragen? Welche Machtachsen durchziehen gegenwärtig den Kunst- und Museumsbetrieb?

— Nicht zufällig scheint sich die Rettung des Museums als Wissensspeicher ausgerechnet im Labor zu vollziehen. Dorthin bringen beispielsweise die Künstler_innen der Ausstellung *Ware & Wissen* im Weltkulturen Museum die ausgewählten Objekte, um sie „temporär von allen Inhalten [...], von der Geschichte darüber, wie sie in die Sammlung gekommen sind, von ihrer Anonymität, von der Chronologie ihrer Präsentationsweisen“ zu befreien (Mutumba in Deliss 2014: 17). Der Laborbegriff, der seit geraumer Zeit im Museum Konjunktur hat (te Heesen/Vöhringer 2014), wird hier erstaunlicherweise für eine, der naturwissenschaftlichen Experimentalanordnung entgegengesetzten, subjektiv-künstlerischen Praxis gebraucht. Gleichwohl damit die konkrete Situierung intendiert wird, birgt jene Entkontextualisierung die Gefahr einer Entpolitisierung. So bleibt fraglich, ob der Ort des Labors und seine verobjektivierende Produktion von Wahrheit und Erkenntnis – wie feministische und wissenschaftstheoretische Studien seit langem problematisieren (exemplarisch Singer 2005) – für eine Revision des Museums fruchtbar gemacht werden kann. Hinzu kommt, dass für die Entwicklung der Gemeinschaftsausstellung im Weltkulturen Museum parallel zum Labor das Konzept des ‚Think tank‘ aufgerufen wird. Der Begriff, der vor allem in ökonomischen und neoliberalen Kreisen kürzlich Karriere gemacht hat, wurde vornehmlich als abhörsicherer Raum (tank) im 2. Weltkrieg zur Entwicklung militärischer Strategien verwendet (Turner 2003: 30). Damit scheint sich das Museum affirmativ zu jener ökonomischen und kapitalistischen Logik zu positionieren, auf die gleichermaßen ihre kritische Selbstreflexion der eigenen musealen Geschichte und Hochkultur abzielte. Offen bleibt deshalb, ob sich

das Museum als ‚Denkfabrik‘ eine neue Panzerung verleiht, welche die Institution vor dem radikalen Infragestellen und Transformation zu schützen vermag.

—— Möglichkeiten der Veränderung hegemonialer Ordnungen – auf individueller, institutioneller oder gesellschaftlicher Ebene – werden insbesondere im Feld der Vermittlung stark diskutiert (Überblick Jaschke/Sternfeld 2012). Ausgehend von der These, dass pädagogische und vermittelnde Bildungsprogramme oftmals affirmativ zur musealen Herrschaftsstruktur stehen,¹²⁾ versuchen kritische Ansätze die Ambivalenz zwischen Emanzipation und (Selbst-)Disziplinierung zu durchkreuzen (z.B. Sternfeld 2005). Nicht die Besucher_innen sollen zu einem vom Museum vorgegebenen Wissensstand und Lernziel befähigt werden, sondern umgekehrt der Wandel der Institution selbst initiiert werden. Auch die künstlerische Edition in diesem Heft *My body, your choice? Shirt Interventions* übersetzt konkrete Kritiken an hegemonialen und heteronormativen Ausstellungspraxen in eine intervenierende Vermittlungsstrategie. Hannah Fitsch entwickelte hierfür verschiedene Motive, die sie auf T-Shirts und einen Schlüsselanhänger adaptiert. Die Interventionen kritisieren zum einen die Objektivierung von Frauenkörpern in Kunstmuseen und zum anderen das Verschwinden von Reproduktionstechnologien im Technikmuseum. Träger_innen der T-Shirts könnten – so ließe sich denken – Kunst- und Technikmuseen bevölkern und die Kritik *am Museum ins Museum* bringen. Fitsch rekurriert auf das historische Bildrepertoire der von Charcot festgestellten Hysterie sowie auf die anthropometrischen Arbeiten Yves Kleins und wendet die Verobjektivierung des Weiblichen in eine ermächtigende Subjektivierungsstrategie. Durch das kritische Zitieren der hegemonialen Ordnung entsteht eine anerkennende Form der Sichtbarkeit. Die Intervention zielt einerseits auf die Dekonstruktion museal hervorgebrachter biopolitischer Körperzuschreibungen und fragt andererseits danach, inwiefern das Museums sich selbst als ‚hysterisch‘ entpuppt, indem es Identitäten und Kulturen sowie seine Störungen und Brüche in eine universale Geschichte einzumessen trachtet. Oder positiv gesprochen: kann das Museum zu einer Institution werden, die Störungen transparent und produktiv macht? (vgl. dazu Kommentar Döring zur Edition in diesem Heft).

—— Eine solche Kritik zielt nicht darauf ab – Andrea Frasers kunst- und institutionskritischen Anspruch paraphrasierend –, die museale Institution anzugreifen oder niederzureißen, sondern das Museum als Ort der Kritik und der gesellschaftlichen

12)

Die von Carmen Mörsch (2009) differenzierten Funktionen einer affirmativen, reproduktiven, dekonstruktiven und transformativen (Kunst-)Vermittlung ließen sich gleichermaßen für eine Analyse der hegemonialen Museumsordnung schlechthin erweitern.

Auseinandersetzung zu verteidigen.¹³⁾ Da dominante und marginalisierte Erzählungen mitnichten auf die museale Praxis beschränkt sind, sind strukturelle Ungleichheiten vielmehr im politischen *Feld* zu untersuchen. Das Museum könnte sich mittels expliziter Sichtbarmachungen spezifischer Aneignungs- und Vorstellungsweisen kritisch dazu positionieren. Die Institution ließe sich dann als Raum der Debatte, des Konflikts und der Verhandlung (Clifford 1999) von Herrschaftsstrukturen denken. Vorreiter_innen finden sich wiederum in der Kunst- und Institutionskritik, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts die strukturelle Position der Institution im Diskurs reflektiert und konträre, widersprüchliche und utopische Konfigurationen entwirft (gegenwärtig Noever 2001, historischer Überblick in te Heesen 2012). Das Museum als Heterotopie (Foucault 2004) hat das Potential, anerkennende Sichtbarkeiten hervorzubringen und den institutionellen Rahmen der Normierung, die Ambivalenzen und Paradoxien des Seh- und Lesbaren, also des Identifizier- und Erkennbaren zu exponieren. Anerkennung wird dann selbst als reflexive Praxis verstanden, die sich für Veränderungsprozesse öffnen lässt (Schaffer 2008: 156). Für diese Ambition sind freilich kritische und selbstreflexive Perspektiven vonnöten, die das Museum als Teil des Feldes ausweisen und infrage stellen. Eine Re-Vision des Museums und die nachhaltige Verankerung von post-repräsentativen Strategien des Sammelns, Ausstellens und Vermittelns in die Museumslandschaft lassen – so scheint es – noch auf sich warten.

13)

„Es geht nicht darum, die ‚Institution‘ niederzureißen oder die Kunst in das ‚Leben‘ zurückzuführen. Weit davon entfernt, ein Angriff auf die Kunstinstitutionen zu sein, ist die Institutionskritik eine Verteidigung der Institution Kunst als Ort der Kritik und der gesellschaftlichen Auseinandersetzung.“ (Fraser 2008: 300)

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Peggy Buth: Installation im Rahmen der Ausstellung *Ware & Wissen*, Weltkulturen Museum Frankfurt, Foto: Wolfgang Günzel

Abb. 2: Detail aus *Museum der Gefäße*, Probephase 1 des Humboldt Lab Dahlem, Museum für Asiatische Kunst, Foto: Jennifer John

// **Literatur**

ARGE Schnittpunkt (Hg.) (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Stuttgart, UTB

Bal, Mieke (2006): Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 72–116

Bennett, Tony (2010): Der bürgerliche Blick. Das Museum und die Organisation des Sehens. In: Carolin Meister / Dorothea von Hantelmann (Hg.): Die Ausstellung. Politik eines Rituals. Zürich, Diaphanes, S. 47–77

Bennett, Tony (1995): The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London, New York, Routledge.

Berner, Margit / Hoffmann, Anette / Lange, Britta (Hg.) (2011): Sensible Sammlungen. Aus dem anthropologischen Depot. Hamburg, Philo Fine Arts

Binder, Beate / Bose, Friedrich von / Ebell, Katrin / Hess, Sabine / Keinz, Anika (Hg.) (2013): Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch. Münster, Westfälisches Dampfboot

Birkenstock, Eva / Kastner, Jens / Hinderer Cruz, Max Jorge / Sonderegger, Ruth (Hg.): Kunst und Ideologiekritik nach 1989. Art and the critique of ideology after 1989, KUB arena

- Bluche, Lorraine / Gerbich, Christine / Kamel, Susan / Lanwerd, Susanne / Miera, Frauke (Hg.) (2013):** NeuZugänge. Museen, Sammlungen und Migration: Eine Laborausstellung. Bielefeld, transcript
- von Bose, Friedrich / Poehls, Kerstin / Schneider, Franka / Schulze, Annett (Hg.) (2011):** MuseumX. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berlin, Panama-Verlag
- Brandes, Kerstin / Hentschel, Linda / Dreyse, Miriam (Hg.) (2012):** Sicherheitslos. Prekarisierung, die Künste und ihre Geschlechterverhältnisse. *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 53, 2012, <http://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/issue/view/52> (17.1.2015)
- Clifford, James (1999):** Museum as Contact Zones. In: Ders. *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, S. 188–219
- Deliss, Clémentine (Hg.) (2014):** Ware & Wissen – (or the stories you wouldn't tell a stranger). [diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung Ware & Wissen (or the stories you wouldn't tell a stranger) im Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main; 15.01.2014 – 04.01.2015]. Zürich, Berlin, Diaphanes
- Döring, Daniela (2011):** Zeugende Zahlen. Mittelmaß und Durchschnittstypen in Proportion, Statistik und Konfektion. Berlin, Kulturverlag Kadmos
- Eiblemayr, Silvia / Export, Valie / Prischl-Maier, Monika (1985) (Hg.):** Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation. (Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst Wien, 29. März–12. Mai 1985) Wien/München, Löcker
- Fehr, Michael (1998):** Open box. Künstlerische und wissenschaftliche Reflexionen des Museumsbegriffs. Köln, Wienand
- Foucault, Michel (2004):** Text/Contexts: Of Other Spaces. In: Preziosi, Donald / Farago, Claire J. (Hg.): *Grasping the world. The Idea of the Museum*. Aldershot, Hants, England, Burlington, VT, Ashgate Pub., S. 371–379
- Fraser, Andrea (2008):** Es geht um Kultur. In: von Bismark, Beatrice / Kaufmann, Theresese / Wuggenig, Ulf (Hg.): *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*. Wien, turia + kant, S. 289–302
- Frübis, Hildegard / Futscher, Edith (Hg.) (2014):** Intersektionalität. Ungleichheiten im Gemenge. *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 56, April 2014, <http://www.fkw-journal.de/index.php/fkw/issue/view/65> (13.3.2015)
- Griesser-Stermscheg, Martina (2013):** Tabu Depot. Das Museumsdepot in Geschichte und Gegenwart. Wien, Böhlau
- Hanke, Christine (2007):** Zwischen Auflösung und Fixierung. Zur Konstruktion von "Rasse" und "Geschlecht" in der physischen Anthropologie um 1900. Bielefeld, transcript
- Haraway, Donna (2004 [1984]):** Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City 1908–1936. In: Preziosi, Donald / Farago, Claire J.: *Grasping the world. The Idea of the Museum*. Aldershot, Hants, England, Burlington, VT, Ashgate Pub, S. 242–249
- Hauer, Gerlinde / Muttenthaler, Regina / Schober, Anna / Wonisch, Regina (Hg.) (1997):** Das inszenierte Geschlecht. feministische Strategien im Museum. Wien [u.a.], Böhlau
- te Heesen, Anke / Vöhringer, Margarete (Hg.) (2014):** Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor. Berlin, Kadmos
- te Heesen, Anke (2012):** Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg, Junius
- te Heesen, Anke (Hg.) (2007):** auf\zu. Der Schrank in den Wissenschaften. Berlin
- te Heesen, Anke / Lutz, Petra (Hg.) (2005):** Dingwelten: Das Museum als Erkenntnisort. *Schriften des Deutschen Hygiene-Museums Dresden Bd.4*. Köln [u.a.], Böhlau
- Heinsohn, Dorit (1998):** Feministische Naturwissenschaftskritik. Eine Einführung. In: Barbara Petersen / Bärbel Mauss (Hg.): *Feministische Naturwissenschaftsforschung*. Mössingen-Thalheim, S. 15–32
- Jaschke, Beatrice / Sternfeld, Nora (Hg.) (2012):** Educational Turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung. Wien, Turia + Kant
- Jannelli, Angela (2012):** Wilde Museen. Zur Museologie des Amateurmuseums. Bielefeld, transcript
- Jaschke, Beatrice / Martinz-Turek, Charlotte / Sternfeld, Nora (Hg.) (2005):** Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien, Turia + Kant
- John, Jennifer (2010):** White Cubes | Gendered Cubes. Eine Archäologie der Wissens-kategorie Geschlecht im Kunstmuseum Hamburger Kunsthalle von 1960 bis in die Gegenwart. Universität Oldenburg. <http://oops.uni-oldenburg.de/1427/1/johwhi10.pdf> (13.3.2015)

- John, Jennifer / Richter, Dorothee / Schade, Sigrid (Hg.) (2008):** Re-Visionen des Displays. Ausstellungsszenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum. Zürich, jrplringier
- Kazeem, Belinda / Martinz-Turek, Charlotte / Sternfeld, Nora (2009):** Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien, Turia + Kant
- Krasny, Elke (Hg.) (2013):** Women's:Museum. Frauen:Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art. Unter Mitarbeit von Stella Rollig, Gudrun Ankele und Petja Dimitrova. Wien, Löcker Verlag
- Kravagna, Christian / Araeen, Rasheed (2001):** Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen. Köln, König
- Lange, Britta (2006):** Echt – unecht – lebensecht. Menschenbilder im Umlauf. Berlin, Kadmos
- Lippard, Lucy (1995):** The pink glass Swan. New York, New Press
- Macdonald, Sharon (2010):** Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Joachim Baur (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld, transcript, S. 49–69
- Macdonald, Sharon (2000):** Nationale, postnationale, transkulturelle Identitäten und das Museum. In: Beier, Rosemarie (Hg. für das Deutsche Historische Museum): Geschichtskultur der Zweiten Moderne. Frankfurt am Main [u.a.], Campus Verlag, S. 123–147
- Marchart, Oliver: Die kuratorische Funktion - Oder was heißt, eine Aus/Stellung organisieren?** In: Eigenheer, Marianne (Hg.) (2007): Curating Critique. Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst, S. 172–179
- Marchart, Oliver: Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und Emanzipationstechnologie.** In: Jaschke, Beatrice / Martinz-Turek / Charlotte; Sternfeld, Nora (Hg.) (2005): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien, Turia + Kant, S. 34–58
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2006):** Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld, transcript
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2002):** Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen. Hg. v. muSIEum displaying:gender. Frauenbüro Stadt Wien. http://www.museum.at/029/pdf/zum_schauen_geben.pdf (19.09.2014)
- Mörsch, Carmen (2009):** Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen: Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation. In: dies.: Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der Documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojektes. Zürich [u.a.], S. 9–34
- NGBK (Hg.) (2010):** Untitled (Ohne Titel). Trisha Donnelly, Famed, Friederike Feldmann, Andrea Fraser ... ; [Ausstellung 23. Okt. bis 12. Dez. 2010 RealismusStudio der Neuen Gesellschaft, Berlin]. Ausstellung. Berlin, NGBK
- Noever, Peter (Hg.) (2001):** Das diskursive Museum. [anlässlich des MAK-Symposiums "Das diskursive Museum", MAK-Ausstellungshallen, März-Mai 2001]. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz [u.a.]
- O'Doherty, Brian; Kemp, Wolfgang (1996):** In der weißen Zelle. Inside the White Cube. Berlin, Merve-Verl.
- Ormrod, Susan; Cockburn, Cynthia (Hg.) (1993):** Gender and Technology in the Making. London [u.a.].
- Preziosi, Donald / Farago, Claire J. (2004):** Grasping the world. The Idea of the Museum. Aldershot, Hants, England, Burlington, VT, Ashgate Pub
- Sandkühler, Hans-Jörg (2009):** Kritik der Repräsentation. Einführung in die Theorie der Überzeugungen, der Wissenskulturen und des Wissens. Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011):** Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld, transcript
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2005 [1995]):** Strategien des ‚Zu-Sehen-Gebens‘: Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte. In: von Bußmann, Hadumod / Hof, Renate (Hg.): Genus. Geschlechterforschung / Gender Studies Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Ein Handbuch. Stuttgart, Kröner, S. 144–184
- Schaffer, Johanna (2008):** Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung. Bielefeld, transcript
- Sternfeld, Nora (2005):** Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Beatrice Jaschke, Charlotte Martinz-Turek und Nora Sternfeld (Hg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien, Turia + Kant, S. 15–33
- Saupe, Angelika (2003):** Vergeschlechtlichte Technik – über Geschichte und Struktur der feministischen Technikkritik. In: ZtG Bulletin Texte Nr. 25, Berlin, <https://www.gender.hu-berlin.de/publikationen/gender-bulletins/texte-25/texte25pkt2.pdf> (17.1.2015)

Scheich, Elvira (1993): Die zwei Geschlechter der Naturwissenschaft: Ideologie, Objektivität, Verhältnis. In: Verein FrauenForum Naturwissenschaften (Hg.): Im Widerstreit mit der Objektivität. Zürich; Dortmund

Schäfer, Julia (Hg.) (2013): Puzzle. Wie eine Sammlung zur Aufführung kommt oder Wie ein Gebäude eine Sammlung kuratiert. Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig. Berlin, Jovis

Singer, Mona (2005): Geteilte Wahrheit. Feministische Epistemologie, Wissenssoziologie und Cultural Studies. Wien, Löcker

Sloterdijk, Peter (2009): Weltmuseum und Weltausstellung. In: just what is it... Hg. v. Götz Adriani und Peter Weibel, Karlsruhe, S. 129–142

Thunert, Martin (2003): Think Tanks in Deutschland – Berater der Politik? Aus Politik und Zeitgeschichte B 51/ 2003, S. 30–38

Wall, Tobias (2006): Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart. Bielefeld, transcript

Wonisch, Regina / Hübel, Thomas (Hg.) (2012): Museum und Migration. Konzepte – Kontexte – Kontroversen. Bielefeld, transcript

// Zu den Herausgeberinnen

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).

Dr. Jennifer John studierte Kunstgeschichte, Kulturmanagement und Cultural & Gender Studies in Berlin, Amsterdam, San Francisco und Zürich. 2005–2006 war sie Stipendiatin im DFG-Graduiertenkolleg ›Geschlecht als Wissenskategorie‹ an der Humboldt-Universität zu Berlin und promovierte 2010 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg mit der Studie *White Cubes / Gendered Cubes*. Eine Archäologie der Wissenskategorie Geschlecht im Kunstmuseum Hamburger Kunsthalle von 1960 bis in die Gegenwart. 2003–2005 und 2006–2011 war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Zürcher Hochschule der Künste tätig. Seit 2011 ist sie Leiterin einer Volkshochschule in Wiesbaden.

// 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

PARADOXIEN DER INTERVENTION: DAS HUMBOLDT LAB DAHLEM

Kaum ein anderer Museumstyp ist in den letzten Jahren Gegenstand einer so anhaltenden und international ausgetragenen Kontroverse wie das ethnologische Museum. Der Bandbreite akademischer wie aktivistischer Debatten über die Frage, wie mit der Geschichte ethnographischen Sammelns und Ausstellens als einer kolonialen Wissens- und Repräsentationspraxis heutzutage im Museum umgegangen werden kann, steht insbesondere im deutschsprachigen Kontext ein kulturpolitischer Trend gegenüber, die betreffenden Museen vor allem als Orte multikultureller Vielfalt zu vermarkten. Die Umbenennungen in Weltmuseum (Wien), Weltkulturen Museum (Frankfurt), Museum der Kulturen (Basel) oder Museum Fünf Kontinente (München) lassen diese Tendenz bereits erahnen (Kravagna 2015), der historische Ballast der Völkerkunde soll im Namen möglichst nicht mehr mitschwingen. Dennoch sind die tradierten völkerkundlichen Museumstaxonomien weiterhin tragende Pfeiler der alltäglichen Ausstellungsarbeit: Nicht nur lebt die eurozentristische Kartierung der Welt in Regionen und Kontinente in den meisten der Museen noch heute fort.¹⁾ Auch der auf Besitzstandswahrung ausgerichtete Umgang mit den hunderttausenden in den Museumsdepots lagernden Objekten, deren Provenienz bis heute mehrheitlich unerforscht ist, zeugt kaum von der Bereitschaft, sich der eigenen Geschichte offen zu stellen. Dabei bilden ethnologische Museen seit mindestens drei Jahrzehnten einen wichtigen Dreh- und Angelpunkt repräsentationskritischer Debatten. Sie sind zu einem festen Gegenstand einer transnationalen, postkolonialen Diskussion geworden, die eng mit der Geschichte feministischer und antirassistischer Repräsentationskritik verbunden ist (überblicksartig Macdonald 2010). Die Geschlechterperspektive ist aus der kritischen Kolonialgeschichtsschreibung nicht wegzudenken (u.a. McClintock 1995) und darüberhinaus für die Geschichte der Wissens- und Repräsentationspraxis ethnologischer Museen unabdingbar (beispielhaft Coombes 1994). So ist die Erarbeitung einer Methodik der Ausstellungsanalyse, die sich der kritischen Perspektive auf museale Hervorbringungen von ‚gender‘ und ‚race‘ verschreibt (Muttentaler/Wonisch 2006), eine wichtige und notwendige Konsequenz aus dieser Tradition feministischer Repräsentationskritik.

1)
Unter den genannten Standorten stellen Basel und Frankfurt am Main eine Ausnahme dar. Hier bilden thematische und teils in häufigerem Wechsel als andernorts zu sehende Ausstellungen den Schwerpunkt der Museumstätigkeit.

DAS HUMBOLDT-FORUM IM BERLINER SCHLOSS — Jüngstes und im bundesdeutschen Kontext sowie zunehmend auch international vielbeachtetes Beispiel ist das geplante Berliner Humboldt-Forum. Das Vorhaben, die in Berlin-Dahlem ausgestellten Sammlungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst im wieder aufgebauten Stadtschloss auf dem Berliner Schlossplatz auszustellen, ist seit Jahren Gegenstand von kulturpolitischen, städtebaulichen und museumswissenschaftlichen Kontroversen (von Bose 2013).²⁾ Und auch bei diesem Projekt ist der Name Programm: Mit der Referenz an die Brüder von Humboldt wird das Museumsvorhaben mit einem Narrativ kosmopolitischen Entdeckertums verbunden, das wenig Raum für die Frage nach den historischen Zusammenhängen zwischen ethnographischen Sammlungen und kolonialer Wissenspraxis (ebd.) lässt. Unter dem Motto „Die Welt in der Mitte Berlins“ (Staatliche Museen zu Berlin 2008) wird mit dem Humboldt-Forum die „große Geste“ verbunden, die „Kulturen der Welt zu Teilhabern des vornehmsten Platzes Deutschlands“ zu machen (Parzinger 2011). Auch hier bedeutet ‚Welt‘ jedoch keine Infragestellung, sondern vielmehr eine Fortführung der tradierten völkerkundlichen Museumspraxis der kontinentalen Unterteilung, innerhalb derer Europa als unmarkiertes Referenzsubjekt, als „Weltdeutungszentrum“ (Kaschuba 2009) fungiert. „Die Vision für das Humboldt-Forum“, so steht es im ersten umfassenden Konzeptpapier des Ethnologischen Museums von 2008, das Ende 2011 erstmals veröffentlicht wurde, „ist die Welt in der Mitte Berlins. ‚Welt‘ bezeichnet hier die Welt außerhalb Europas. Sie in einem Hause zu ‚beherbergen‘, unserem Bildungsauftrag gemäß vorzustellen und erlebbar zu machen, ist unser Ziel.“ (Ethnologisches Museum Berlin 2011: 124) Hier wird die enge Verbindung zwischen kulturpolitischer Rahmung des Projekts und inhaltlicher Ausrichtung deutlich. Denn die Bezeichnung ‚Welt‘ für die „Welt außerhalb Europas“ ist keineswegs eine in sich evidente Zuspitzung; sie erhält ihre scheinbare Selbstverständlichkeit erst vor dem Hintergrund der Gegenüberstellung von Humboldt-Forum (außereuropäische ‚Welt‘) und Museumsinsel als in diesem Kontext zunehmend europäisch definierter Stätte abendländischer Hochkultur.³⁾ Das Primat des „Vorstellens“ und „Erlebarmachens“, wie es in obigem Zitat angesprochen wird, lässt dabei eine wenig hinterfragende Ausstellungspraxis erwarten; eine Praxis, die letztlich nicht in Konflikt mit der kulturpolitischen Repräsentationslogik steht, nach der das Humboldt-Forum eben eine „gute Visitenkarte [wird], die wir als Deutsche abgeben“. ⁴⁾

2) Der Planungsprozess des Humboldt-Forums war Gegenstand meiner mehrjährigen ethnographischen Forschung, für die ich verschiedensten Akteur_innen gefolgt bin und die Aushandlungsprozesse dieses kulturpolitischen Großprojekts erforscht habe. Die Studie hat den Arbeitstitel *Displays des Kolonialen. Eine Ethnographie des ‚Making-of‘ des Berliner Humboldt-Forums* und wird 2016 erscheinen.

3) Die Repräsentant_innen der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Staatlichen Museen zu Berlin weisen die Museumsinsel im Vorwort des zitierten Konzepts ganz offen als Ort der „europäischen Kulturen“ aus. Die Ausstellungen im Schloss fungieren hier als das Gegenstück – als „natürliches außereuropäisches Pendant“ – zu „Europa“ und der „Alten Welt“ (Ebd.: 115). Diese Wortwahl ist über die Jahre vielfach wiederholt worden und findet sich auch in vielen anderen öffentlichen Statements der kulturpolitisch Verantwortlichen.

4) So der Vorstandsvorsitzende der Stiftung Berliner Schloss-Humboldt-Forum, Manfred Rettig, zit. in *Berliner Schloss soll Investoren locken*, *Berliner Zeitung*, 20.2.2013.

— Während solche kulturpolitischen Bewerbungen des Humboldt-Forums in den letzten Jahren zunehmend kritische Aufmerksamkeit erfahren haben,⁵⁾ ist über die konkreten Ausstellungsplanungen der beteiligten Museen wenig öffentlich diskutiert worden. Ein wichtiger Grund hierfür ist, dass im Gegensatz zum Schlossbauprojekt die konkrete Planung der Ausstellungsinhalte mit Ausnahme einer kontrovers rezipierten Probeausstellung im Jahr 2009 lange Zeit kaum nach außen kommuniziert wurde.⁶⁾ Mit dem Humboldt Lab Dahlem sind die beteiligten Museen erstmals und offensiv mit einer Reihe von Ausstellungsprojekten an die Öffentlichkeit getreten, die der Planung der Ausstellungen im Schloss Impulse bringen sollen.

DAS HUMBOLDT LAB DAHLEM: „SPIELBEIN“ ZUM „STANDBEIN“

— Anfang 2013 wurde mit dem Humboldt Lab Dahlem ein Ort geschaffen, der über die Laufzeit von vier Jahren die Planungen des Humboldt-Forums mit praktischen und experimentellen Impulsen unterstützen soll.⁷⁾ In sechs so genannten ‚Probephänen‘ finden zwischen März 2013 und Ende 2015 eine Vielzahl kleinerer und größerer Ausstellungsprojekte in den beteiligten Museen statt – dem Ethnologischen Museum, dem Museum für Asiatische Kunst, und seit der Eröffnung der Probephäne 3 auch dem Museum Europäischer Kulturen. Der Schweizer Kulturmanager Martin Heller, der seit 2010 für die Inhaltsplanung des Humboldt-Forums verantwortlich ist und auf dessen Initiative das Humboldt Lab maßgeblich zurückgeht, formulierte den Anspruch des Projekts in einer Presseerklärung zur Eröffnung der ersten Probephäne so: „Praxisnah werden hier die Bedingungen eines inspirierten Ausstellens und Erzählens im Museum untersucht. Innovation braucht offene Arbeitsbedingungen, und darum bietet das Lab Gelegenheit, die Schere im eigenen Kopf zu überlisten. In Kooperation mit ExpertenInnen aus der ganzen Welt entsteht ein reicher Pool von Vorschlägen für das Humboldt-Forum.“ (Pressemitteilung 2013)

— Als „Spielbein“ zum „Standbein“ soll das Lab mit seinen Projekten und Interventionen ein „willkommener Stachel in der Routine des Museumsalltags“ sein.⁸⁾ Die Arbeit des Labs ist dabei von verschiedenen Ungleichzeitigkeiten geprägt. So kommen erstens die genannten Vorschläge zu einem Zeitpunkt, an dem die Ausstellungsplanungen fürs Humboldt-Forum weit vorangeschritten bzw. zu einem großen Teil bereits abgeschlossen sind. Zentrale Entscheidungen wie das Festhalten an der seit langem in der Kritik stehenden kontinentalen Aufteilung der Ausstellungsflächen

5) Neben vielen feuilletonistischen Kommentaren sowie kritischen Stimmen aus der Wissenschaft ist die Kampagne No Humboldt 21! zu nennen, die ihre Webseite zur Grundsteinlegung des Schlosses lancierte (vgl. <http://www.no-humboldt21.de/>). Unter dem Titel Der Anti-Humboldt. Eine Veranstaltung zum selektiven Rückbau des Humboldt-Forums organisierte bereits im Juli 2009 die Gruppe Alexandertechnik eine Veranstaltung, die unter http://johannespaulraether.net/humboldtforum/anti_humboldt_12_07_09.pdf dokumentiert ist. Aus diesem Zusammenschluss ist die Gruppe Artefakte//anti-humboldt hervorgegangen, die u.a. die Zeitschriftenausgabe Afterlives (Nov. 2013) des britischen darkmatter Journal herausgegeben hat (<http://www.darkmatter101.org/site/category/issues/11-afterlives/>).

6) Der Werkstattblick im Alten Museum 2009 ist dokumentiert in Schindlbeck 2011; vgl. zu einer kritischen Lektüre Förster 2010. Erst seit etwa Mitte 2014 finden in etwa einmonatigem Abstand so genannte ‚Werkstattgespräche‘ statt, in der die für die Ausstellungsplanung Verantwortlichen ihre Vorhaben präsentieren. In den Projektdarstellungen, die zur Grundsteinlegung des Schlosses im Juni 2013 veröffentlicht wurden, findet sich der Stand der Ausstellungsplanung nur sehr allgemein skizziert (Stiftung Preußischer Kulturbesitz 2013).

7) Das Projekt wird von der Kulturstiftung des Bundes mit 4,15 Millionen Euro finanziert und in Kooperation mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz ausgetragen.

8) So Martin Heller ebenfalls im März 2013 unter dem Titel Genussvoll und gezielt überfordern im Interview mit Art, http://www.art-magazin.de/szene/60486/humboldt_lab_dahlem_interview

sind seit langem gefällt. Experimentiert wird zweitens inmitten von Dauerausstellungen, die dann, wenn das Humboldt-Forum eröffnet wird, längst abgebaut sein werden. Genau hierin liegt aber ein grundsätzliches Potential des Labs: mit diesen Zeitlichkeiten zu arbeiten, sie sichtbar zu machen, in Spannung zu halten und nicht nur mit Bezug aufs Humboldt-Forum danach zu fragen, was eigentlich eine gegenwartsorientierte Auseinandersetzung mit ethnographischen Sammlungen ausmachen kann. Dies schließt Fragen nach Möglichkeiten des Aufbrechens kolonialer Repräsentationen genauso ein wie Versuche, die etablierten Logiken musealer Räume und Gefüge zu befragen, wie sie sich u.a. in der kontinentalen Aufteilung oder den ethnographischen Zeigekonventionen und mit ihnen verbundenen Aufmerksamkeitsstrukturen manifestieren (von Bose et al. 2012). Dieses Potential möchte ich im Folgenden anhand eines Ausstellungsprojekts des Labs diskutieren. An ihm lässt sich eine Reihe von Spannungsfeldern thematisieren, die die Ausstellungsplanung des Humboldt-Forums als Ganzes konstituiert. Das Humboldt Lab kann so auch als analytisches ‚Fenster‘ auf die Aushandlungsprozesse fungieren, die das Humboldt-Forum im Großen bedingen.⁹⁾

SICH SELBST AUSSTELLEN: PRE-SHOW: „IDENTITIES ON DISPLAY“

Die Pre-Show war eine Installation im Rahmen der ersten Probebühne, die im März 2013 eröffnete. Sie war im weitläufigen Foyer der Dahlemer Museen aufgebaut und bestand aus einer Anzahl unterschiedlich großer und verschieden geformter Glasvitrinen, die die Besucher_innen als Garderobe nutzen konnten (**Abb. 1**). Unter dem Titel *Identities on Display*, so die Idee von Barbara Holzer und Tristan Kobler (Holzer Kobler Architekturen, Zürich) und der Künstlerin Karin Sander, konnten die Besucher_innen in den gläsernen Schränken ihre eigene Garderobe ausstellen. Die Installation wurde in dem dazugehörigen Leaflet so beschrieben: „Noch vor dem eigentlichen Besuch der Ausstellungen des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst bringen die MuseumsbesucherInnen ihre eigene Herkunft und Identität ins Spiel – in Form einer scheinbar funktionalen Veranschaulichung ihrer Gegenwart. Diese ‚Pre-Show‘ funktioniert wie ein Display über An- und Abwesenheit, eine Schleuse zwischen Außen und Innen, und sie stellt prominent und

9) Mit dieser Herangehensweise lehne ich mich an Cris Shores und Susan Wrights *Anthropology of Policy and Policy* (im Sinne von Politiken) sehen die Autor_innen nicht als etwas an, das ‚als solches‘ analysiert werden kann, sondern deren regulativen Effekte im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen: „We see policies as windows onto political processes in which actors, agents, concepts and technologies interact in different sites, creating or consolidating new rationalities of governance and regimes of knowledge and power.“ (Shore/Wright 2011: 2f.).

// Abbildung 01
Pre-Show: Identities on Display, Installation im Humboldt Lab Dahlem, 2013.



doch beiläufig die Frage nach der Wirkungsweise von Museums-sammlungen.“ (Humboldt Lab Dahlem 2013)

—— So einfach die Idee der Platzierung von großen Glasschränken im Foyer ist, so groß war der Effekt auf das Publikum. Bei den meisten meiner Besuche war die Mehrheit der Vitrinen besetzt, und oft waren Inhalte aus den Taschen sorgsam auf dem Vitrinenboden zur Ansicht drapiert. Allerdings musste man bereits vor Betreten des Foyers die Absicht haben, Mantel und Tasche nicht an der regulären Garderobe abzugeben, sondern in einer der Vitrinen abzuschließen. Denn das Foyer liegt hinter dem Eingangsbereich des Museums mit Kasse, Shop und Garderobe; die Besucher_innen müssen erst die Einlasskontrolle passieren, bevor sie ihre Utensilien einschließen können. Bei einem Besuch gegen Ende der Laufzeit der Prohebühne 1, im Mai 2013, bat mich der diensthabende Einlasskontrolleur vor Betreten des Foyers mit den Vitrinen, meine Jacke und Tasche an der Garderobe – der ‚echten‘ – abzugeben. Erst auf meine Nachfrage durfte ich meine Sachen mit hineinnehmen, um sie in einer Vitrine einzuschließen.

—— Hier wird deutlich, dass selbst bei einer Installation, die auf die Partizipation der Museumsbesucher_innen abzielt, die Rezeption und Teilhabe nicht einfach ‚geschieht‘. Auch für Besucher_innen nicht unbedingt bewusste Abläufe im Museum sind bedeutende Aspekte der Aufmerksamkeitsstrukturen. In der beschriebenen Situation war der Einlasskontrolleur offensichtlich nicht informiert worden oder auch nicht gewillt, alle Besucher_innen auf die Möglichkeit des Einschließens ihrer Garderobe in den Vitrinen hinzuweisen.¹⁰⁾ An solchen kleinen Zwischenfällen zeigt sich das Spannungsverhältnis zwischen ‚alt‘ und ‚neu‘, ‚dauerhaft‘ und ‚temporär‘, zwischen dem Museum mit seinen etablierten Abläufen und den vorübergehenden Installationen und den kleinen und größeren Störungen, die sie hervorrufen. Der Begriff der Störung hat insofern zwei Facetten: Einerseits ist mit ihm die Intention verbunden, nach neuen Wegen des Ausstellens zu suchen. Er ist, ganz ähnlich wie der Begriff der Intervention, zu einem Trendbegriff im Ausstellungskontext geworden.¹¹⁾ Viola König, als Direktorin des Ethnologischen Museums mitverantwortlich für das Lab, formulierte ihre Erwartungen an das Projekt in der oben bereits zitierten Presseerklärung wie folgt: „Das Humboldt Lab hinterfragt gängige Ausstellungspraxis, Themen- und Objektauswahl [...]. Es bringt – eine gewünschte – Unruhe nach Dahlem, vor und auch hinter den Kulissen. Die unterschiedlichen Kulturen von Wissenschaftlern, Restauratoren,

10)

Generell waren meine Erfahrungen mit dem Aufsichtspersonal ganz unterschiedlich: Während manche Aufsichten keine besondere Notiz von den Lab-Installationen zu nehmen scheinen, wissen andere wiederum sehr gut Bescheid und haben mir oft interessante Hinweise gegeben oder ihre Einschätzung mitgeteilt, wie groß das Interesse des Publikums an einzelnen Lab-Projekten ist. Vgl. zur Perspektive des Aufsichtspersonals in den Staatlichen Museen zu Berlin den Film von Lysette Laffin: *Museumsaufsichten: Stehen zur Kunst*. In: von Bose/Poehls/Schneider/Schulze (2012) (als DVD).

11)

Vgl. zu einer ethnographischen und genderanalytischen Perspektive auf die Konjunkturen des Interventionenbegriffs Binder et al. (2013).

Ausstellungsdesignern und Künstlern finden sich nun hier in den Museen Dahlem unter ungewöhnlichen Anforderungen zusammen – wir sind alle sehr gespannt auf das Ergebnis und seine Wirkung.“ (König, zit. in Pressemitteilung, 13.3.2013) König verweist hier auf einen weiteren Aspekt der Störung, den Bruch mit den alltäglichen Abläufen und Routinen. Dass dieser Bruch allerdings die Rezeption derart beeinflusst, wie das kleine Beispiel oben zeigt, wird nicht im Sinne der Erfinder_innen des Labs gewesen sein. Umso interessanter ist aber die beschriebene Situation für die Analyse des Funktionierens der musealen Kulturen, als deren Teil auch das Aufsichtspersonal betrachtet werden muss. Gerade in meinen Gesprächen mit Museumsaufsichten wurde deutlich, wie teilweise wenig integriert das auf Öffentlichkeitswirksamkeit hin orientierte Lab in den alltäglichen Dauerbetrieb der Museen war.

— Die Installation *Identities on Display* kann als ein spielerischer Eingriff in die übergeordnete Ordnung des Museums gesehen werden, der von vielen Besucher_innen dankbar angenommen wurde, aber eben auch Irritationen hervorrief. Ein weiteres zentrales Ziel der Architekt_innen Holzer und Kobler und der Künstlerin Sander war so formuliert: „Die Kleidungsstücke erinnern an ihre Besitzer/innen, es entstehen Porträts von Menschen, die – wie die ursprünglichen Besitzer/innen der Museumsstücke – gerade abwesend sind. Die Ansammlung von Gegenständen, Farben, Stoffen, Labels, Accessoires verweist auf Jahreszeit, nationale und kulturelle Herkunft, Alter und Zahl der Besucher/innen. Auf diese Weise werden die im Museum gezeigten historischen Exponate aus aller Welt einem gegenwartsbezogenen Kontext gegenübergestellt, dem Hier und Jetzt, in dem kulturelle Unterschiede mehr und mehr zu verwischen scheinen.“ (Holzer et al. 2013)

— Während das Spannungsverhältnis von „An- und Abwesenheit“ sowie von „Außen und Innen“ (Ebd.) mit der Installation auf spielerische Weise deutlich wird, stehen die Ausführungen über die Aussagekraft der ausgestellten Kleidung über „nationale und kulturelle Herkunft“ hingegen im Widerspruch zur im gleichen Rahmen getroffenen Prognose einer zunehmenden ‚Verwischung‘ kultureller Unterschiede. Auch wenn die kulturalisierende Redeweise durchaus zur gängigen Repräsentationspraxis im ethnologischen Museumskontext passt und im Einklang mit den multikulturalistischen Bewerbungslogiken des Humboldt-Forums steht, manifestiert sich hier doch eine Problematik, die schon der Titel *Identities on Display* signalisiert: Dass sich Identitäten anhand der Kleidung ‚ablesen‘ lassen, sie a priori existieren

und in der Vitrine sprichwörtlich eingeschlossen werden, um für andere sichtbar zu sein. Mit dieser Annahme wird der museale Zeigegestus ethnologischer Museen in der Eingangssituation weniger befragt als affirmativ vorweggenommen. Die mit dem Museum grundlegend verbundene Praxis der Sichtbarmachung von Identitäten – seien sie kulturell, geschlechtlich oder ethnisch kodiert – und der mit ihr verbundenen Repräsentationsregime geraten einmal mehr aus dem Blick. Dabei könnte sich gerade diese Installation besonders dazu eignen, danach zu fragen, inwiefern „Konzepte von Repräsentation und Sichtbarkeit/Sichtbarmachung auf dem Feld des Politischen notwendig mit Fragen nach dem ‚Wie‘ der Gestaltung verknüpft sind und wie zwischen diesen Feldern kulturelle Bildgedächtnisse/-repertoires und Wahrnehmungen wirksam werden, sich wiederholen oder auch umformuliert werden können.“ (Schade/Wenk 2011: 105) Die Installation macht also einerseits auf unterhaltsame Weise die Schwellensituation in das Museum nachvollziehbar und ermutigt dadurch die Besucher_innen, selbst zu Ausstellungsmacher_innen zu werden. Gleichzeitig fungiert die beschriebene Intention als eine „initiiierende Setzung“ (Muttenthaler/Wonisch 2006: 70f.), die in gewisser Weise viele derjenigen Problematiken, die ganz zentral mit ethnologischen Ausstellungspraktiken klar voneinander abgrenzbarer ‚anderer Kulturen‘ einhergehen, vorausgreift und auf diese einstimmt.

Die Partizipation der Besucher_innen obliegt allerdings auch Grenzen, wie sich nicht nur an der oben beschriebenen Situation zeigt, sondern auch an einem kleinen Zwischenfall im Rahmen der Eröffnung der Probebühne 2, während derer die Vitrinen weiterhin installiert blieben. Im Laufe der Veranstaltung legten und hängten Aktivist_innen von *No Humboldt 21!* Flugblätter in die Vitrinen (**Abb. 2**).

Es dauerte nicht lange, bis die Flyer aus allen offenen Schränken von einer Mitarbeiterin des Planungsstabs des Humboldt-Forums entfernt wurden.¹²⁾

GENUSSVOLL UND GEZIELT ÜBERFORDERN? Die *Pre-Show* verdeutlicht insbesondere zwei Aspekte: Zum einen wird ersichtlich, mit welchen einfachen Mitteln das im Museum tradierte Verhältnis zwischen Produzent_innen und Rezipient_innen auf spielerische Weise in den Blick genommen werden kann. In der Übergangssituation zwischen Außen und Innen wird das zentrale museale Prinzip des ‚Zu-Sehen-Gebens‘ dabei in gleich

12)

Nur in den verschlossenen Schränken, in die die Flyer durch den Spalt unter der Tür hindurchgeschoben worden waren, blieben diese weiterhin liegen.



// Abbildung 02

Pre-Show: Identities on Display, Installation im Humboldt Lab Dahlem, 2013.

mehrfacher Weise ironisiert: dadurch, dass die Vitrinen leer sind und von den Besucher_innen selbst befüllt werden sollen und dadurch, dass die Gegenstände, die dann dort ausgestellt werden, zumeist banale Alltagsgegenstände sind. Genau dies aber macht den Akt der Musealisierung deutlich, das Herstellen von Fremdheit, wie Gottfried Korff es prominent beschrieben hat. Mit dem Einschließen der Kleidung und Taschen werden diese „musealisiert und durch die Geste des Zeigens, des Demonstrierens und Vorführens verfremdet, so wie es in der Logik des Museums als Ort des Zeigens liegt.“ (Korff 1997: 146). Das Exponieren des eigenen Hab und Guts erweckt dabei bisweilen das Gefühl einer Hypersichtbarkeit, das diese Situation im Eingang des Museums so produktiv macht: Wenn ich mir bei meinen Besuchen eine Vitrine aussuchte, ertappte ich mich wiederholt dabei, erst in den umliegenden Schränken zu schauen, wie die Besucher_innen dort in ihren Ausstellungsversuchen vorgegangen waren. Das ‚Sich-Ausstellen‘ hatte den interessanten Effekt, gleich eingangs einen neuen Blick auf die expositorische Instanz der Vitrine einzunehmen, ja einnehmen zu müssen.

— Die Stärke der Installation liegt auch vor allem darin, dass sie mit Repräsentationskritik spielt, sich in diesem Spiel aber nicht direkt mit dem Gegenstand der Museen – also außereuropäischen Objekten – beschäftigt. Der Fokus liegt auf dem Prinzip des Expositorischen, auf dem Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, Ausstellungsgegenstand und Kontext, auf den räumlichen Strukturen und den doch so einfachen Möglichkeiten, mit diesen so zu arbeiten, dass die bedeutungsgenerierende Instanz der Möbel und Architekturen selbst deutlich wird.

— Die Produktivität dieser Situation hinsichtlich der Befragung der musealen Zeigekonventionen wird allerdings konterkariert durch den Aufruf zu einer Inszenierung kultureller Vielfalt. Dem damit verbundenen multikulturellen Framing liegt, wie Gisela Welz es formuliert hat, eine „Komplexitätsreduktion“ zugrunde: Kulturelle Vielfalt wird „als System äquivalenter, sich gegenseitig ausschließender Kategorien“ gedacht, „die die eindeutige Zuordnung jedes Individuums und jeder kulturellen Form erlauben.“ (Welz 1996: 220). Der inhaltliche Leitgedanke, dass über die Vitrinen die Identität der sich in ihnen ausstellenden Besucher_innen erschlossen werden könne, birgt ein essentialistisches Verständnis von ‚kultureller Herkunft‘. Als künstlerisches Projekt in der Eingangshalle des Museumskomplexes Dahlem, das von einer hochkarätigen internationalen Steuerungsgruppe gutgeheißen und in einem erweiterten

Planungsgremium an den Museen Dahlem diskutiert wurde, weist dieser Ansatz auf die Problematik, dass auch das Lab mitunter die tradierten Museumsrepräsentationen weniger hinterfragt als fortführt.

— Der zweite Aspekt ist der institutionelle Alltag des Museums, in dem die *Pre-Show* im Rahmen der Verwaltungsabläufe weniger ernst genommen wird als die ‚richtigen‘ Ausstellungen mit ihren ethnographischen Objekten, eben den ‚Originalen‘. Das liegt auch daran, dass die von außen Hinzugekommenen – in diesem Fall ein Team aus Architekt_innen und einer Künstlerin – von vielen Museumsangehörigen als Außenseiter_innen wahrgenommen werden. Sie stehen im Rahmen eines größeren Spannungsverhältnisses zwischen zwei nur schwierig miteinander in Einklang zu bringenden Positionen: derjenigen der festgestellten Museumskurator_innen, die sich zuallererst ihren Sammlungen verpflichtet fühlen, und einer gesamtkuratorischen Perspektive auf die Ausstellungsplanung des Humboldt-Forums, die viel stärker an der Hinzunahme externer Perspektiven und Expertisen interessiert ist. Zwischen festen Kurator_innen und projektgebunden involvierten ‚Externen‘ ergibt sich hier ein Interessenskonflikt: Während die einen über ein dezidiertes Expertenwissen über ‚ihre‘ Sammlungen verfügen und den Anspruch haben, diese im künftigen Humboldt-Forum möglichst umfassend und repräsentativ zur Schau zu stellen, sehen es die anderen als ihre Aufgabe an, sich eher fragend mit den Sammlungen oder den Museen als Ganzes auseinanderzusetzen. Aus Sicht mancher Museumskurator_innen stellt das Lab in diesem Sinne eher eine Behinderung der eigenen Arbeit und der alltäglichen Museumsabläufe dar, als dass es als Bereicherung angesehen wird.¹³⁾

— Der Aspekt der Irritation wird hier noch einmal konkreter, allerdings nicht im Sinne der willkommenen Störung wie von König beschrieben: Was nämlich teilweise empfindlich gestört wird sind klassische Vorstellungen über die Rolle der Kurator_innen mit all den Privilegien und Ressourcen, die mit ihrer Arbeit einhergehen. Diese Hinterfragung macht dabei die symbolischen Grenzen der Rolle der Produzent_innen/Kurator_innen sehr gut sichtbar. Es geht hier nicht nur um die Interferenzen ‚anderer‘ Produzent_innen, sondern möglicherweise auch darum, sich plötzlich selbst in der Rolle der Rezipient_innen wiederzufinden und die eigene Deutungsautorität abgeben zu müssen oder punktuell untergraben zu sehen. Die Nicht-Beteiligung einzelner Kurator_innen an Veranstaltungen und Diskussionsrunden des Labs kann

13)

Im Laufe meiner Forschung am Museum haben mir einzelne Kurator_innen immer wieder gesagt, dass sie wenig Interesse und auch keine Zeit hätten, am Lab mitzuwirken. Manche stellten die Idee des Projekts grundsätzlich in Frage. Andere wiederum zeigten große Bereitschaft, am Lab mitzuwirken. Im Laufe der verschiedenen Probestadien wurden so auch mehrere Projekte verwirklicht, an denen Museumsmitarbeiter_innen beteiligt oder die von ihnen selbst eingereicht worden waren.

insofern nicht nur als Desinteresse, sondern auch als Akt der Verweigerung interpretiert werden.

—— Es prallen hier gewissermaßen zwei kuratorische Kulturen aufeinander: die derjenigen Kurator_innen, die als fest angestellte Museumsmitarbeiter_innen die Sammlungen verwalten und deren Loyalität zu allererst der bestmöglichen Repräsentanz dieser Sammlungen im Humboldt-Forum gilt; und derjenigen externen Kurator_innen, die punktuell hinzustoßen und es zeitlich gar nicht leisten können, sich intensiv mit den Sammlungen auseinander zu setzen (vgl. zu dieser Differenzierung te Heesen 2012, S. 26f.).

DAS LABOR ALS AUSTRAGUNGSORT EINER RE-VISION DES MUSEUMS?

—— Mit dem Laborbegriff folgen die Initiator_innen des Humboldt Lab Dahlem einem Trend, der im deutschsprachigen universitären geistes- und kulturwissenschaftlichen Kontext bereits seit einigen Jahren anhält und nun auch zunehmend die Welt der Museen erobert. Während für die Popularität des Begriffs sicher auch die frühen Laborstudien von Bruno Latour, Steve Woolgar und anderen Wissenschaftsforscher_innen impulsgebend waren, die die Herstellung naturwissenschaftlichen Wissens erstmals grundlegend einer sozialwissenschaftlichen Studie unterzogen (Latour/Woolgar 1979; einführend Amelang 2012), ist der Begriff zunehmend zu einer nicht näher spezifizierten Chiffre für Flexibilität und Unabgeschlossenheit geworden, die viel von dem eigentlich kritischen Gehalt eingebüßt hat. Dabei können die Impulse einer sozial- und kulturwissenschaftlichen sowie einer wissenschaftsgeschichtlichen Forschungsperspektive sehr wohl für eine Befragung der Geschichte musealer Repräsentation ‚außereuropäischer‘ Kulturen produktiv gemacht werden. Denn zu dieser gehören ganz zentral auch die Zeigekonventionen und ihre Apparaturen, die den Gegenstand des Interesses – die ethnographischen Sammlungen und die mit ihnen repräsentierten kulturellen Kontexte – mit hervorbringen und auf spezifische Weise seh- und verstehbar machen. Das Potential des Laborbegriffs wird unter Verweis auf die Charakterisierungen dieses Experimentalraums deutlich. Ausstellungen als Labore, die sich als „Schnittstelle von künstlicher Intensivierung und prozessualer Offenheit“ (Felsch 2005: 30) verstehen, könnten eben diese Geschichten der Wissensproduktion und die mit ihnen verbundenen Repräsentationspraktiken in den Blick nehmen und sezieren. Sie wären in diesem Sinne „Refugien, in denen der natürliche Lauf der Dinge außer Kraft gesetzt ist“ (ebd.). Dies ist jedoch nicht, *kann* eigentlich nicht

Anliegen des Humboldt Labs sein, sollen hier doch unter Zeitdruck Ergebnisse für die Ausstellungsplanung fürs Humboldt-Forum produziert werden, die paradoxerweise bereits sehr weit vorangeschritten ist. Damit wird deutlich, wie stark Fragen der Repräsentationspolitik durch die größere institutionelle Rahmung bedingt sind. Denn die Eingebundenheit des Humboldt Lab Dahlem in die Planungsstrukturen des Humboldt-Forums steht im Widerspruch zum Unterfangen einer grundlegenden Befragung der Museumspraxis, wie sie sich in den Dahlemer Dauerausstellungen über Jahrzehnte eingeschrieben hat.

— So vereint das Humboldt Lab Dahlem zwei vermeintlich widersprüchliche Qualitäten miteinander: Mit seinem großen Budget und der Laufzeit von vier Jahren bietet es eine seltene Gelegenheit, innerhalb und mit den Dauerausstellungen der Dahlemer Museen zu experimentieren. Zugleich ist das Lab aber in seinen Möglichkeiten elementar begrenzt. Denn es ist seine primäre Aufgabe, „praxisnah und in raschem Zugriff [...] ungewöhnliche Methoden der Präsentation“¹⁴⁾ zu erproben. Insofern ist das Humboldt Lab Dahlem durch eine grundlegende Paradoxie gekennzeichnet: Zum einen ist es Möglichkeitsraum für das Ausprobieren von Ausstellungsformaten, die die tradierten Praktiken der Repräsentation im Museum befragen. Als solcher könnte es sich, wie es Belinda Kazeem kürzlich auf einer Podiumsdiskussion eingefordert hat, mit der Gewordenheit von Wissen und den mit diesem verbundenen Kategorien auseinandersetzen, was eben auch gerade die Ebene des Visuellen mit einschließt.¹⁵⁾ Beispiele für in der völkerkundlichen Museumspraxis populäre Kategorien wie ‚Welt‘ oder *source communities* bieten sich gerade im Planungsprozess des Humboldt-Forums zuhauf. Zum anderen markiert das Lab aber auch gerade durch seine institutionelle Einbindung in den Planungsprozess des Humboldt-Forums die Grenzen des Möglichen. Die Produktivität der Lab-Interventionen liegt insofern in gewisser Weise vielleicht auch gerade darin, dass im Spannungsverhältnis zwischen Befragung und Operationalisierung – oder, um mit Martin Heller zu sprechen, zwischen „Spielbein“ und „Standbein“ – die Logik des Trägen und auf Dauer hin Angelegten sichtbar wird, wie sie eben am stärksten und hartnäckigsten von der Institution Museum selbst verkörpert wird.

14)

Humboldt Lab Dahlem: Einführungstext im Foyer der Dahlemer Museen, 19.10.2014.

15)

Belinda Kazeem auf der Podiumsdiskussion *Wo liegt die Zukunft für ethnografische Museen?* Weltmuseum Wien, 23.10.2014.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1, 2: Bilder von *Pre-Show: Identities on Display*, Installation im Humboldt Lab Dahlem, 2013. Fotos: Friedrich von Bose

// Literatur

- Amelang, Katrin (2012):** Laborstudien. In: Sørensen, Estrid / Beck, Stefan / Niewöhner, Jörg (Hg.): Science and Technology Studies. Eine sozialanthropologische Einführung. Bielefeld, transcript, S. 145–171
- Artefakte//anti-humboldt (Hg) (2013):** Afterlives. Zeitschriftenausgabe des darkmatter Journal, <http://www.darkmatter101.org/site/category/issues/11-afterlives/> (28.02.2015)
- Binder, Beate / von Bose, Friedrich / Ebell, Katrin / Hess, Sabine / Keinz, Anika (Hg.) (2013):** Eingreifen, Kritisieren, Verändern!? Interventionen ethnographisch und gendertheoretisch. Münster, Verlag Westfälisches Dampfboot
- von Bose, Friedrich (2013):** The Making of Berlin's Humboldt-Forum: Negotiating History and the Cultural Politics of Place. In: darkmatter journal 11: Afterlives, www.darkmatter101.org (28.02.2015)
- Ders. / Poehls, Kerstin / Schneider, Franka / Schulze, Annett: (Hg.) (2012):** MuseumX. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berlin, Panama Verlag
- Coombes, Annie E. (1994):** Reinventing Africa: museums, material culture, and popular imagination in Victorian and Edwardian England. New Haven/Yale University Press
- Ethnologisches Museum Berlin (2011):** Konzept zur Präsentation der außereuropäischen Sammlungen im Humboldt-Forum 2008. In: König, Viola/Scholz, Andrea (Hg.): Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999–2012. Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde, Bd. 59, S. 113–185
- Felsch, Philipp (2005):** Das Laboratorium. In: Geisthövel, Alexa / Knoch, Habbo (Hg.): Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, Campus, S. 27–36
- Förster, Larissa (2010):** Nichts gewagt, nichts gewonnen. Die Ausstellung „Anders zur Welt kommen. Das Humboldt-Forum im Schloß. Ein Werkstattblick“. In: Paideuma 56, S. 241–261
- te Heesen, Anke (2012):** Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg, Junius
- Holzer, Barbara / Kobler, Tristan / Sander, Karin (2013):** Pre-Show: Identities on Display, Humboldt-Lab (Informations-Flugblatt zur Ausstellungsinstallation)
- Humboldt Lab Dahlem (Hg.):** Leaflet zur Probebühne 1, 2013
- Kaschuba, Wolfgang (2009):** Humboldt-Forum: Europa und der Rest der Welt? In: Flierl, Thomas / Parzinger, Hermann (Hg.): Die kulturelle Mitte der Hauptstadt. Projekt Humboldt-Forum in Berlin. Berlin, Verlag Theater der Zeit, S. 144–145
- Korff, Gottfried (2002):** Fremde (der, die, das) und das Museum (1997). In: Ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Hg. von Martina Eberspächer / Gudrun M. König / Bernhard Tschofen. Köln u.a., Böhlau, S. 146–154
- Kravagna, Christian (2015):** Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum. In: Audehm, Katrin / Binder, Beate / Dietze, Gabriele / Färber, Alexa (Hg.): Der Preis der Wissenschaft. Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1/2015 (im Erscheinen).
- Laffin, Lysette (2012):** Museumsaufsichten: Stehen zur Kunst. In: von Bose, Friedrich / Poehls, Kerstin / Schneider, Franka / Schulze, Annett: (Hg.): MuseumX. Zur Neuvermessung eines mehrdimensionalen Raumes. Berlin, Panama Verlag (als DVD)
- Latour, Bruno / Woolgar, Steve (1979):** Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts. London, Sage
- Macdonald, Sharon (2010):** Museen erforschen. Für eine Museumswissenschaft in der Erweiterung. In: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Bielefeld, transcript, S. 49–69
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2006):** Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld, transcript
- McClintock, Anne (1995):** Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. London / New York, Routledge
- Nachrichtenagentur der deutschen Medien (dpa):** Berliner Schloss soll Investoren locken. In: Berliner Zeitung, 20.2.2013
- Parzinger, Hermann:** Das Humboldt-Forum. „Soviel Welt mit sich verbinden als möglich“. Aufgabe und Bedeutung des wichtigsten Kulturprojekts in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Hg. von der Stiftung Berliner Schloss-Humboldtforum, Berlin
- Pressemitteilung:** Humboldt Lab Dahlem – Probebühne für das Humboldt-Forum. Berlin, 13.3.2013
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011):** Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld. Bielefeld, transcript
- Schindlbeck, Markus (2011):** Das Humboldt-Forum im Schloss oder „Anders zur Welt kommen“. Eine Ausstellung als Werkstattblick. In: König, Viola / Scholz, Andrea (Hg.): Humboldt-Forum. Der lange Weg 1999–2012. Baessler-Archiv, Beiträge zur Völkerkunde, Bd. 59, S. 95–102

Shore, Cris / Wright, Susan (2011): Introduction. Conceptualising Policy: Technologies of Governance and the Politics of Visibility. In: Dies. und Davide Però (Hg.): *Policy Worlds. Anthropology and the Analysis of Contemporary Power*. New York, Berghahn, S. 1–25

Staatliche Museen zu Berlin (Hg.) (2008): *Vision Humboldt-Forum. Die Welt in der Mitte Berlins*. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin

Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Hg.) (2013): *Das Humboldt-Forum im Berliner Schloss. Planungen, Prozesse, Perspektiven*. München, Hirmer

Welz, Gisela (1996): *Inszenierungen kultureller Vielfalt*. Frankfurt am Main und New York City. Berlin, Akademie Verlag

// Angaben zum Autor

Dr. des. Friedrich von Bose ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Europäische Ethnologie und am Zentrum für Transdisziplinäre Geschlechterstudien der Humboldt-Universität zu Berlin. Er hat an der Humboldt-Universität und an der University of California in Berkeley Europäische Ethnologie bzw. Sociocultural Anthropology und Gender Studies studiert. In seiner Forschung und Lehre befasst er sich mit Theorien und Praktiken des Ausstellens, mit Konsumkulturen, Visual Culture sowie Gender und Postcolonial Studies. Zuletzt hat er (zus. mit Larissa Förster) unter dem Titel *Jenseits der Institution: Für eine erweiterte Diskussion ethnologischer Museumspraxis* den Debattenteil der Zeitschrift für Kulturwissenschaften moderiert, in: Katrin Audehm, Beate Binder, Gabriele Dietze, Alexa Färber (Hg.): *Der Preis der Wissenschaft*. Zeitschrift für Kulturwissenschaften, Heft 1/2015 (im Erscheinen).

// 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

MUSEUM ALS ASYL? ÜBERLEGUNGEN ZU „ASYL STADTMUSEUM“ – EINE KÜNSTLERISCHE AUSSTELLUNG VON PÉLAGIE GBAUDI UND STEFANIE OBERHOFF

EINFÜHRUNG — Der *reflexive turn* führte in den 1990er Jahren zu einer kritischen Auseinandersetzung der Museen mit sich selbst. Seither kommen in der Museumspraxis zunehmend künstlerische und transdisziplinäre Ansätze zur Bearbeitung von Sammlungen und Ausstellungen zum Einsatz. Beispiele sind die von Ong Keng Sen und Michael Stolhofer entwickelte Performance *Occupy the Museum* im Weltmuseum Wien 2014, die Ausstellung *Aneignungen. Eine performative Konferenz*, kuratiert von Florian Malzacher in den Museen Dahlem in Berlin 2013 oder das Ausstellungsprojekt *The Subjective Object. Von der (Wieder)Aneignung anthropologischer Bilder* im Grassi Museum für Völkerkunde Leipzig 2012. Für eine reflexive kuratorische Praxis wäre vor allem auch das Weltkulturen Museum in Frankfurt zu nennen, ein „post-ethnografisches Forschungslabor“ (Clementine Deliss), das jedoch weiterhin eine Ausnahme in der Museumslandschaft bleibt.¹⁾

— Künstlerische Interventionen in institutionellen Kontexten werfen Fragen nach Funktion und Möglichkeiten von Kritik auf: Was können künstlerische Eingriffe im musealen Kontext erzeugen? Welche (Gegen-)Erzählungen, Handlungs- und Denkräume stellen sie her? Welche Strategien setzen sie ein, um hegemoniale Repräsentationen von *gender* und *race* zu queren und machtvolle Erzählungen und Diskurse zu durchkreuzen? Können solche Eingriffe neue Sichtweisen eröffnen oder dienen sie eher der institutionellen Entlastung?

— Das Stadtmuseum München zeigte vom 17. Oktober 2013 bis 2. November 2014 die Ausstellung *Asyl Stadtmuseum*. Der Kurator der Sammlung Puppentheater/Schaustellerei, Manfred Wegner, beauftragte die Puppenspielerin Stefanie Oberhoff – die sich zu einer Zusammenarbeit mit der Künstlerin Pélagie Gbaudi entschloss –, einen Bestand afrikanischer Theaterfiguren, den das Stadtmuseum in den 1950er Jahren im Kunsthandel erworben hatte, erstmals in einer Präsentation dem Publikum zugänglich zu machen. Die beiden Künstlerinnen entwickelten kollaborativ eine Ausstellung als künstlerische Intervention in die Dauerausstellung der Sammlung Puppentheater/Schaustellerei. Um Funktion und Möglichkeiten einer kritischen künstlerischen Praxis im musealen Kontext zu untersuchen, möchten wir mittels der Analyse der

1)

Für Diskussion des postkolonialen Ausstellens siehe u.a.: Kazeem 2009.

Ausstellung *Asyl Stadtmuseum* aufzeigen, wie spezifische, von postkolonialer Kritik und feministischer Positionalität geprägte künstlerische Verfahren, Logiken rassistischer Zuschreibung brechen und institutionelle Handlungen des Museums kritisch kommentieren können. Unsere Reflexionen werden begleitet von der Komplexität der Verhältnisse zwischen der Ausstellung und einem zeitgleichen politischen Realereignis: Am 21. Juni 2013 entscheiden sich die beiden Künstlerinnen für den Ausstellungstitel *Asyl Stadtmuseum*, am 24. Juni 2013 treten siebzig Flüchtlinge unmittelbar vor dem Stadtmuseum in München in den Hungerstreik. Der für die Ausstellung und für diesen Beitrag titelgebende Begriff des Asyls ist Ausgangspunkt für die Frage, unter welchen Bedingungen sich eine künstlerische Ausstellung als Asyl innerhalb des Museum imaginieren lässt. Ist *Asyl Stadtmuseum* ein „Ort der Diagnose und Diskussion“, wie Wiebke Trunk in einer Einführung zur Ausstellung schreibt? (Trunk 2013)

RUNDGANG — In drei Kapiteln – *Voyage Initiatique*, *Curators Curiosity* und *Le Cercle* – zeigt *Asyl Stadtmuseum* die Ergebnisse des künstlerischen Arbeitsprozesses mit dem Sammlungsbestand afrikanischer Figuren. Die Ausstellung reflektiert auf struktureller und inhaltlicher Ebene Kolonialherrschaft, Ausbeutung, die fortdauernde Gewalt des Kolonialismus, Rassismus, Politik, Erinnern und Vergessen sowie die Frage, wie sich künstlerisch-kuratorische Arbeit in einem Stadtmuseum dazu verhält.

— Um in die eigentliche Ausstellung *Asyl Stadtmuseum* zu gelangen, muss die Besucher_in die Dauerausstellung der Sammlung Puppentheater/Schaustellerei durchqueren. Zunächst jedoch betritt sie einen gangartigen Raum, in der das erste Kapitel der Ausstellung, *Voyage Initiatique*, zu sehen ist. Hier informiert der einleitende Wandtext: „Unabhängig von ethnografischen Deutungsmustern und ohne den Drang, die Einzelstücke durch ihren exakten historischen Kontext einzuengen, stellen wir als Künstlerinnen vielmehr Fragen nach Rassismus, Geschichte, Religion und Politik, in welche die Puppen möglicherweise eingebettet waren und sind. Deshalb haben wir uns entschieden, die Figuren nicht zu ‚zeigen‘, nicht bloß ‚auszustellen‘ und damit nicht ‚bloßzustellen‘. [...] Die meisten Figuren waren Erzähler und sind es heute noch. Wir laden Sie ein, gemeinsam mit uns und diesen Objekten eine imaginäre Entdeckungsreise zu unternehmen. Gute Fahrt!“ In einer Vitrine sind Recherche- und Vorbereitungsarbeiten der Künstler_innen als Assemblage von Material entlang einer Zeitleiste, die

den Verlauf der Ausstellungskonzeption zwischen Juni 2012 und September 2013 absteckt, zu sehen. Diese versammelt Objekte, Skizzen, Diagramme und den ausgedruckten E-Mail-Verkehr zwischen Gbaudi und Oberhoff. Es sind grüne und braune Modellfiguren aus einer formbaren Masse zu sehen, Kakteen und Panzer im Miniaturformat, an Draht befestigte Augen aus Glas, datierte und gestaltete Fotos mit Kommentaren in Postkartengröße, ²⁾ ein Stück Verpackungskarton mit dem Aufdruck: „Hier haben wir verpackt / wir ziehen um“, mit der Hand dazugeschrieben „Afrika 42619/82J14“; verschiedene Zeitungsartikel, darunter auch zum Asylstreik in München im Frühjahr 2013 und vieles mehr. Die Objekte werden durch Skizzen und Diagrammen ergänzt, z.B. mit einer Auflistung möglicher Ausstellungstitel. Sowohl der Einleitungstext wie auch die Objekte in der Vitrine veranschaulichen den komplexen Prozess der Ausstellungskonzeption.

Um die beiden weiteren Kapitel *Curators Curiosity* und *Le Cercle* zu sehen, muss die Besucher_in nun die Dauerausstellung durchqueren (**Abb. 1 + 2**). Sie erreicht den Sonderausstellungsraum. Hier verweist *Curators Curiosity*, das zweite Ausstellungskapitel, durch sein Display auf die Gestaltungstradition völkerkundlicher Ausstellungen: Dunkle Wandfarbe, hell erleuchtete und auratisch überhöhte Exponate, Fotos und Texttafeln, Plaketten, die Namen, Herkunft, Ort und Jahr der Herstellung angeben, sowie kommentierende Wandtexte, Vitrinen und Schaumöbel, die die Authentizität und Unberührbarkeit der Objekte unterstreichen. *Curators Curiosity* geht in das dritte Kapitel, *Le Cercle*, über – ein heller, halbkreisförmiger Raum, eine Reminiszenz auf ein ‚Forum der Öffentlichkeit‘. Großformatige, direkt auf die Wände aufgebrachte Zeichnungen von Gbaudi befinden sich in diesem Einbau. Fensterartige Ausschnitte geben die Einsicht auf einen dahinterliegenden, depotartigen Raum frei. Die künstlerische Strategie setzt darauf, den prekären Status der Sammlung afrikanischer Theaterpuppen durch ein Zeigen des Nicht-Zeigens zu demonstrieren: Zwischen Regalen und Objekten im Depot hinter dem Einbau sind die in Kartons verpackten Puppen kaum sichtbar. Auch die Filme, in denen die

2)

Auf einer Postkarte ist zu lesen: „Juli 2012: Pélagie meint, ich solle solche Kollagen nicht machen, es sei eine Art Asylkitsch. Ich verstehe.“

// Abbildung 01

Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, zweites Kapitel, „Curators Curiosity“.

// Abbildung 02

Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, drittes Kapitel, „Le Cercle“.



Künstlerinnen mit der Sammlung gearbeitet haben, sind im Depot versteckt. Sie zeigen u.a. die illegale Reise, die Stefanie Oberhoff mit einer der afrikanischen Theaterfiguren unternommen hat.³⁾ Mit Zeitungspapier umhüllte Kakteen bewachen die Schwelle, die ‚Forum‘ und ‚Depot‘ von *Le Cercle* voneinander trennt.

EXPOSITORISCHE AKTEUR_INNEN: SITUIEREN, SPRECHEN VERHANDELN

_____ Mieke Bal beschreibt in ihrem Essay *Sagen, Zeigen, Prahlen* die „expositorische Akteur_in“ als unsichtbares Subjekt und Erzähler_in eines Textes bzw. einer Ausstellung (Bal 2006: 7-81). Anhand des American Museum of Natural History in New York zeigt sie, wie sich der expositorische Diskurs einer expliziten Sichtbarkeit entzieht und sich als neutralisierende Wahrheitsrede darstellt (Ebd.: 81 ff.). In ihrer Analyse des AMNH sind die Sprechakte einseitig: Das ‚Du‘ – die adressierte Besucher_in – kann hier nicht die Stellung des ‚Ich‘ – die expositorische Erzähler_in – einnehmen und die ordnende Instanz, das Subjekt der Repräsentation, wird aus den institutionellen Darstellungspraktiken ausgeblendet. Die Geste des Zeigens durch das ‚Ich‘ konstruiert im Hinblick auf ein ‚Du‘ ein Drittes als das Andere (Ebd.: 93). *Asyl Stadtmuseum* wird hingegen nicht von einer auktorialen Stimme aus dem Off erzählt. Vielmehr zeigt die Ausstellung die Perspektiven von zwei nach Geschlecht, Herkunft, Ethnizität unterschiedlich markierten expositorischen Akteur_innen. *Curators Curiosity* erzählt von einer Reise⁴⁾ durch Orte, die die Künstler_innen (zum Teil in Vorbereitung der Ausstellung) tatsächlich besucht haben – Arnheim, Mauthausen, Krems, Brüssel, Dakar, Versailles, Feldafing, München und Kinshasa. Mit Name, Ort und Jahr der Herstellung versehene Fotografien, kommentierende Texte sowie eine Briefkorrespondenz zwischen den expositorischen Akteur_innen Gbaudi und Oberhoff sind den Stationen jeweils zugeordnet. Die Briefe entwerfen einen expositorischen Dialog zwischen dem ‚Ich‘, dem ‚Du‘ und einem explizit als „Liebe Öffentlichkeit“, „Liebe Alle“ oder „An nicht beschreibbare Öffentlichkeit“ adressierten Publikum. In der dialogischen Vielschichtigkeit von Übereinkunft und Dissens wird auch die Frage nach der Position der Sprecher_innen angedeutet. In einem Brief spricht Gbaudi ihre Kollegin Oberhoff z.B. an: „Liebe Kollegin unter dem Zeichen der Trophäen, Abteilung europäische Grenzen“. Anderswo heißt es: „Meine liebe Pélagie, ich habe mich sehr an Dich gewöhnt. Jetzt bist Du erst einen Tag lang weg, und ich vermisse Dich schon [...] Das Grundmodell, *Le Cercle*, *Curators Curiosity* und *Voyage*

3) Die Reise der afrikanischen Theaterfigur nach Kinshasa erfolgte ohne Genehmigung des Museums. Die Frage der Legitimität/Illegitimität von Bewegungsfreiheit eines Sammlungsobjekts wäre in zukünftige Überlegungen zu postethnografischen Museumspraxen einzubeziehen.

4) Zur Geschichte der anthropologischen Expedition und der Reise als künstlerischer Praxis vgl. Kravagna 2006.

Initiative sind fertig. [...] Ich habe mir jetzt eine Dampferfahrt von Stranberg nach Tutzing gegönnt. [...] Pélagie, am Bug des Schiffes steht König Leopold II⁵⁾, nackt mit einem Fisch in der Hand [...] er verfolgt uns oder Euch, ich weiß es nicht [...].“ Das expositorische ‚Ich‘ adressiert hier ein ‚Du‘ sowie ein nicht näher definiertes ‚Euch‘. Die Ambivalenz von Unterscheidung und Zuschreibung des ‚Ich‘ und ‚Du‘ bzw. von ‚Wir‘ und ‚Euch‘ bei zeitgleicher Verbindung von ‚Wir‘ und ‚Uns‘ bricht mit einem einseitigen Repräsentationsdiskurs. Die Inkongruenz des Dialogs äußert sich an manchen Stellen auch sehr direkt. Gbaudi schreibt: „Liebe Steffi, wo du Würmer gesehen hast, sehe ich Schmetterlinge. Ich kann nicht anders. Mein Gewissen führt mich zu einer Erneuerung.“

—— Mieke Bals Analyse läßt sich mit Donna Haraways Begriffe der Situiertheit und Partialität⁶⁾ nochmals präzisieren. Das ‚Ich‘ und ‚Du‘ beschreibt Bal als Akteur_innen eines Sprechens, das aufgrund des Gegenstands ihrer Analyse letztlich jedoch körperlos bleibt. In *Asyl Stadtmuseum* dagegen sind Gbaudi und Oberhoff als expositorische Akteur_innen als konkrete Subjekte markiert. Wir können sie als Künstler_innen sowohl auf dem Plakat, das zugleich Ausstellungsexponat ist (**Abb. 3**), als auch auf den Fotografien, die in das Display eingebaut sind, sehen. Ihre Namen und die Briefe, die mit Stationen der Reise verknüpft sind, verorten sie als Subjekte *und* Objekte der Ausstellung. Daher sind sie im Unterschied zu den abstrakten Gesten des konventionellen expositorischen Diskurses aus feministischer Perspektive in ihrer Sichtbarkeit und jeweiligen Situiertheit gekennzeichnet. Die Positioniertheit von Gbaudi und Oberhoff erzeugt zwei spezifische und partielle Perspektiven, die sich von einer universalisierenden, objektivierenden und zuschreibenden Geste des Zeigens (Muttenthaler/Wonisch 2006) absetzen. Die Sichtbarkeit der Sprecher_innen ist dabei entscheidend. Denn „das Ausmaß, in dem das ‚Ich‘ das Subjekt der Darstellung, in der Ausstellung selbst lesbar wird“ (Bal: 2006, 94), eröffnet eine Erzählung, die die hegemoniale Repräsentation von *gender* und *race* quert.

—— Die Strategie, den expositorischen Diskurs als plurales Sprechen und Verhandeln sichtbar zu machen, verfolgt *Asyl Stadtmuseum* auch auf visueller Ebene. Das Ausstellungsplakat zeigt ein historisches Interieur im Stil des Rokoko der 1880er Jahre. Den Bildmittelgrund nehmen die Künstler_innen ein. Oberhoff steht, sie hält eine afrikanische Stabpuppe in der Hand, Gbaudi sitzt und

5)
Der belgische König Leopold II spielt in der Ausstellung eine zentrale Rolle. An mehreren Stellen z.B. an den Stationen „Brüssel“ und „Kinshasa“ konfrontieren Bilder und Texte die Besucher_innen mit der Kolonialgeschichte und dem andauernden Kampf gegen die Gewalt und die Folgen des Kolonialismus in Afrika und in Belgien. Zur deutschen Kolonialgeschichte in Verbindung mit der Konstruktion nationaler Identität vgl. El Tayeb 1999.

6)
Dem Objektivitätsbegriff der Wissenschaft stellt Haraway die Situiertheit, Positioniertheit und Partialität von Wissen entgegen. Wir übersetzen Haraway mit Bal in den Ausstellungskontext. Vgl. Haraway 2001: 281-298.

// **Abbildung 03**

Pélagie Gbaudi, Stefanie Oberhoff: Ausstellungsplakat als Exponat der Ausstellung *Asyl Stadtmuseum*.



hält der Kamera eine Inventarnummer entgegen. Das Interieur verweist auf die Zeit Hochkolonialismus zwischen 1880 und 1890, die mit der Gründungsgeschichte des Museums zusammenfällt.⁷⁾ Die Selbstinszenierung der Künstlerinnen stört die scheinbare Objektivität, die der museale Diskurs durch Dekontextualisierung und Fixierung erzeugt.

ZEIGEN, VERWEIGERN UND SEHEN-LASSEN — Eine weitere zentrale kuratorische Setzung, die Dekontextualisierung, Fixierung und Ästhetisierung der Anderen und damit die Kategorie ‚Rasse‘ zersetzt, artikuliert sich als Abwesenheit der afrikanischen Theaterpuppen im Sinne von konventionellen Exponaten. Die Puppen, die in der depotartigen Situation Schutz finden, werden den neugierigen Blicken der Besucher_innen entzogen. (Abb. 4) Zugleich werden Aufmerksamkeit, Begehren und Interesse, sie sehen und entdecken⁸⁾ zu wollen, erhöht. Sie können zwar erspäht werden – wenige Köpfe und Teile der Figuren ragen aus ihren Verpackungen hervor –, aber sie bleiben an ihrem Platz gemeinsam mit anderen volkskundlichen Sammlungsobjekten verborgen und geborgen hinter der durch Kakteen bewachten Arena von *Le Cercle*. Dieses Zeigens des Nicht-Zeigens korrespondiert dialektisch mit einer zweiten kuratorischen Setzung: Theaterfiguren, die in Europa produziert wurden und die Gesichtszüge von Afrikaner_innen rassistisch verzerrend karikieren, sind in einer großen Vitrine, die den Übergang zwischen *Curators Curiosity* und *Le Cercle* markiert, zur Schau gestellt. Diese Puppen sind in transparente Schutzfolien wie zur Konservierung verpackt und nicht als singuläre Objekte, sondern als Sammlungskonvolut ausgestellt. Sie erinnern an die Anhäufung und Aneignung von Ethnographica im Pitt Rivers Museum, die der Künstler Marcel Broodthaers in seiner Arbeit *Unsettled Objects* (1968–69) kritisch kommentiert hat.⁹⁾

— Die Dialektik zwischen dem Zeigen des Nicht-Zeigens und der Heraus-Stellung der musealen Handlung des Sammels, Anhäufens und Aneignens von Objekten demonstriert sowohl eine Verweigerung als auch ein Sehen-Lassen. Es deutet auf den Status, den die afrikanischen Puppen in der Ausstellung als expositorische Akteur_innen einnehmen. Zwischen den Verpackungen im Depot sehen wir ein Video von der Reise Oberhoffs mit einer Figur nach

7) Die Gründung des Stadtmuseums München 1888 fällt in die Jahre nach der Berliner Konferenz (1884/1885). Aus ihr ging Leopold II als Privatbesitzer des Kongo hervor.

8) Der Begriff der Entdeckung ist ein kolonialgeschichtlich aufgeladener und hier im Text als solcher situiert.

9) Broodthaers *Unsettled Objects* offenbart die imperialistische Sucht nach Aneignung und Anhäufung des Fremden. Die Diainstallation zeigt Aufnahmen des Pitt Rivers Museums, dessen Sammlung mehr als 500.000 anthropologische Objekte umfaßt, die zusammengedrängt in Schaukästen gezeigt werden.



// Abbildung 04
Asyl Stadtmuseum: Ansicht mit den in Kisten verpackten afrikanischen Theaterfiguren, drittes Kapitel „Le Cercle“.

Kinshasa aus der Perspektive der Puppe. Die Künstlerin trägt eine Kamera über ihrer Brust auf der Höhe des Augpunkts der Puppe, die sie in der Hand hält, das Kameraauge erzeugt den Blickpunkt. Er deutet auf ein Sehen-Lassen hin, das im Sinne einer postkolonialen Reflexion als ein Sehen aus der Perspektive des Objekts selbst gelesen werden kann. Zugleich ist diese Augenhöhe der Kamera eine Referenz auf die Kameratechnik der Zeit des Hochkolonialismus im späten 19. Jahrhundert. Kameras wurden vor dem Bauch getragen und in Richtung des aufzunehmenden Objekts gehalten. Die Möglichkeit, dass Objekte sehen, sprechen, agieren können, wird in *Asyl Stadtmuseum* also eingeräumt.¹⁰⁾

—— Die expositorischen Akteur_innen agieren in *Asyl Stadtmuseum* aus einer lokalen, begrenzten und durch den Körper vermittelten Perspektive. Sie eröffnen einen Diskurs, der sich nicht auf eine Aussage einigt. Vielmehr zeigt die Ausstellung, wie man mit einem hohen Grad an Komplexität miteinander in einer transnationalen Konstellation am globalisierten Erbe historischer kolonialer Verhältnisse arbeiten kann. Nicht der Konsens ist das Ziel, sondern der Dialog als differenzierende Praxis.¹¹⁾

DAS MUSEUM ALS ASYL?¹²⁾ —— Ein Schild in der Ausstellung informiert: „Am 21. Juni entscheiden wir uns für den Titel der Ausstellung. *Asyl Stadtmuseum* soll sie heißen. Am Montag den 24. Juni treten 70 Asylsuchende vor der Tür des Stadtmuseums auf dem Rindermarkt in Hungerstreik. Am 28. Juni fliege ich mit der Figur PS-44087 nach Kinshasa/Kongo.“

—— *Asyl* (lat. „asylum“) bedeutet etymologisch „unberaubt“, „sicher“. Es ist der „Zufluchtsort für Verfolgte, Bedrängte“ und „ursprünglich der unverletzliche Ort, das Heiligtum, in dessen Schutz der Zufluchtssuchende vor jedem Zugriff sicher ist.“ (Etymologisches Wörterbuch des Deutschen) Können wir das Museum als Asyl denken? Der Titel der Ausstellung wirft die Frage auf, ob es sich bei der Ausstellung um eine Darstellung der gegenwärtigen Debatte von Asylpolitik handelt oder ob das Museum ein Ort des Asyls für die musealen Objekte gedacht werden kann. Unter welchen Bedingungen erhalten sie Asyl in der Sammlung des Stadtmuseums und wovor müssen sie geschützt werden?

—— Im Juni 2013 treten die Flüchtlinge am Münchener Rindermarkt für ihre Rechte ein. Der Hunger- und Durststreik hat für manche der Streikenden gravierende physische Folgen.¹³⁾ Zwischen dem, wofür im Juni 2013 vor dem Platz des Museums während des Aufbaus der Ausstellung gekämpft wurde und dem,

10)

Wie Johannes Fabian gezeigt hat, standen die Objekte im ethnologischen Museum metonymisch für die Anderen. In dieser Fixierung wurde ihnen jede *agency* abgesprochen (vgl. Fabian 1983).

11)

Aus der Perspektive der kritischen Revision des Konzepts der Moderne und ihres Fundaments einer Trennung von Subjekt und Objekt läßt sich argumentieren, daß die Prämisse, Subjekte seien Objekten immer schon vorgängig, eine Konstruktion der modernen Wissenschaft ist (vgl. Franke 2012).

12)

In den letzten Jahren sind in Aktivismus und zeitgenössischer kritischer Kunstpraxis Projekte entstanden, die sich mit Migration und politischem Asyl beschäftigen. Z.B. das Netzwerk antirassistischer Gruppen, *Kein Mensch ist illegal*, das 1997 auf der documenta X in Kassel gegründet wurde (<http://www.kmii-koeln.de/>) oder *Immigrant Movement International*, ein Kunstprojekt, das 2006 von der Künstlerin Tania Bruguera initiiert wurde (<http://immigrantmovement.us/wordpress/>). Ein jüngeres Projekt ist die *Silent University*, die den Austausch von Wissen für Personen ermöglicht, die aufgrund ihres Asyl-Status' keine Universität besuchen können. (<http://thesilentuniversity.org/>)

13)

Pressemitteilung der Unterstützer_innen des Asylstreiks im Juni 2013: <https://linksunten.indymedia.org/de/node/90076>. Der Flüchtlingsprotest organisiert sich seit 2012 mit dem Hauptziel, für alle Refugees die Anerkennung als politische Flüchtlinge nach der Genfer Flüchtlingskonvention zu erkämpfen. <http://www.refugeeentaction.net/index.php?lang=de>.

was *Asyl Stadtmuseum* bzw. das Stadtmuseum München tut oder unterlässt, besteht ein unauflösbares Spannungsverhältnis, das sich an mehreren Stellen zeigt. Beispielsweise wurde während des Protests der Film *First Class Asylum*¹⁴⁾ gedreht, der auf dem Dokumentarfilmfestival in München gezeigt wurde. Weder wussten die Filmemacher_innen von der Ausstellung, noch die Ausstellungsmacher_innen von dem Film,¹⁵⁾ das Museum hat die Flüchtlinge ebenso wenig wie die Filmemacher_innen eingeladen. Einerseits lässt sich *Asyl Stadtmuseum* als politische Ausstellung lesen, andererseits sind die Gesten der Verweigerung, die sich in der Schau auf die Objekte beziehen, auch auf das Museum zu beziehen. Heute, 2014, begibt sich das Museum auf eine Spurensuche zu den in den 1950er Jahren angekauften Objekten. Was gibt es für Spuren, die die Verbindungen von Imperialismus und Kolonialismus deutlich machen?

—— Die Zurückhaltung des Museums, auf den Asylstreik am Rindermarkt tatsächlich zu reagieren, zeigt sich auch als Verweigerung nach innen. Denn die kritisch-reflexive Geste bleibt auf *Asyl Stadtmuseum* beschränkt, die Frage nach der genauen Herkunft und dem legitimen Besitz des Bestands der afrikanischen Puppen bleibt unbeantwortet. Der metamuseale Diskurs, in den *Asyl Stadtmuseum* eingebettet ist, zeigt, wie das Museum die tatsächliche Aufarbeitung seiner (neo-)kolonialen Verstrickungen unterlässt. Denn die rassistische Darstellung in der Dauerausstellung der Puppensammlung bleibt aufrecht und die Figuren werden nicht vor einer diskriminierenden Zur-Schau-Stellung bewahrt.¹⁶⁾ Die Strategie der Auslagerung der Aufarbeitung der Sammlung an die Künstlerinnen dient so gesehen der institutionellen Entlastung. *Asyl Stadtmuseum* bezieht sich auf ein Asyl außerhalb und innerhalb des Museums, aber die Verschränkung dieser beiden fehlt. Wenn das Museum der politische Ort eines Forums sein soll, dann ließe sich sagen, dass diese Funktion in der Ausstellung als Möglichkeitsraum zwar angelegt ist, als politische Realfunktion jedoch nicht wahrgenommen wurde. Genauso wenig scheint das Museum aus der Kritik, die *Asyl Stadtmuseum* formuliert, Schlüsse für seine eigene prekäre Position in Bezug auf seine Ankaufspolitik und die institutionellen Darstellungspraxen zu ziehen.

FAZIT —— *Asyl Stadtmuseum* bildet einen Reflexionsraum, der sich zwischen der Ausstellung, dem Museum, dem Kolonialismus, seinen gegenwärtigen globalen Auswirkungen sowie der aktuellen

14)

First Class Asylum, D 2014, 75 Min.,
Regie: Niklas Hoffmann, Nina Wesemann,
Alexandra Wesolowski.

15)

Nach Ablauf der Ausstellung fand aber am 10. Dezember 2014 im Münchener Stadtmuseum eine Podiumsdiskussion in Kooperation mit dem Bayerischen Flüchtlingsrat zu Protesten Geflüchteter statt, bei der auch Aktivist_innen und Begleiter_innen aktueller Proteste als Sprecher_innen eingeladen waren.

16)

In *Voyage Initiatique* findet sich eine belgische Zeitung der 1950er Jahre, die von einem Puppenspielerpaar berichtet, das mit Kasperl durch Afrika reist, um die „Neger“ zu belehren. Während dieser Beitrag durch die Darstellungspraxen von *Asyl Stadtmuseum* kritisch unter die Lupe genommen wird, bleiben vergleichbare Objekte in der Dauerausstellung wie z.B. das Puppentheater „Papa Schmidt: Kasperl unter den Wilden“ (von F.v. Pocci 1859) völlig kommentarlos stehen.

europäischen Asylpolitik öffnet. Als künstlerische Intervention im musealen Kontext ist *Asyl Stadtmuseum* durchaus gelungen. Es ist keine Schau *über* eine Sammlung afrikanischer Theaterpuppen. Vielmehr spricht sie *mit* den Objekten, reflektiert und kommentiert Repräsentationspraktiken in der Institution Museum. Die expositorischen Sprecher_innen Gbaudi und Oberhoff durchkreuzen ein stereotypes Fixieren der ‚Anderen‘ – seien es (schwarze) Frauen, Migrant_innen, seien es exotisierte und fetischisierte Darstellungen von Afrikaner_innen, Asiat_innen etc. – und damit die hegemoniale Repräsentation von *gender* und *race* (Bal 2006: 94). Das Verhältnis zwischen der temporären Ausstellung *Asyl Stadtmuseum*, der tatsächlichen Politik des Stadtmuseums sowie der europäischen Asylpolitik bleibt jedoch als vertane Chance von Austausch und öffentlich geführter Debatte ungeklärt.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, zweites Kapitel, „Curators Curiosity“ © Stadtmuseum München, 2013. Foto: Gunther Adler

Abb. 2: Asyl Stadtmuseum: Ausstellungsansicht, drittes Kapitel, „Le Cercle“ © Stadtmuseum München, 2013. Foto: Gunther Adler

Abb. 3: Pélagie Gbaudi, Stefanie Oberhoff: Ausstellungsplakat als Exponat der Ausstellung *Asyl Stadtmuseum*

Abb. 4: Asyl Stadtmuseum: Ansicht mit den in Kisten verpackten afrikanischen Theaterfiguren, drittes Kapitel „Le Cercle“ © Stadtmuseum München 2013. Foto: Gunther Adler

// **Literatur**

Bal, Mieke (2006): Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. Fechner-Smarsly, Thomas u.a. (Hg.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 72-116

El Tayeb, Fatima (1999): Schwarze Deutsche. Der Diskurs um Rasse und nationale Identität 1890–1933. Frankfurt/New York, Campus Verlag

Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (nach Pfeifer). Vgl. www.dwds.de

Fabian, Johannes (1983): Time and Other. How Anthropology Makes Its Object. Columbia University Press

Franke, Anselm u.a. (Hg.) (2012): Animismus. Revisionen der Moderne. Zürich, diaphanes

Haraway, Donna: Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Hark, Sabine (Hg.) (2001): *Dis/Kontinuitäten: Feministische Theorie*. Opladen, Leske+Budrich, S. 281–298

Kravagna, Christian (2006): The Artist as Traveller. Aus den Reisealben der (Post) Moderne. In: Matthias Michalka (Hg): *The Artist As...* Nürnberg, Verlag für moderne Kunst, S. 111–136

Kazeem, Belinda u.a. (Hg.) (2000): Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Wien, Turia und Kant

Latour, Bruno (2008): Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie. Frankfurt am Main, Suhrkamp

Muttenthaler, Roswitha u.a. (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld, Transcript

Trunk, Wiebke: Einführung zu *Asyl Stadtmuseum*. Broschüre Stadtmuseum München, 2013

// **Angaben zu den Autorinnen**

Elke Krasny ist Kuratorin, Kulturtheoretikerin, Stadtforscherin; Professorin an der Akademie der bildenden Künste Wien; Visiting Scholar am Canadian Centre for Architecture 2012; Visiting Curator des Hongkong Community Museum Project in 2011; Visiting Artist der Simon Fraser University's Audain Gallery in Vancouver 2011- 2012. Sie ist Ko-Herausgeberin des 2013 erschienen Bands *Women's: Museum. Curatorial Politics in Feminism, Education, History, and Art*.

Barbara Mahlkecht ist Kulturproduzentin, Kuratorin, Kunstvermittlerin; Universitätsassistentin an der Akademie der bildenden Künste Wien und Dozentin an der Universität für Angewandte Kunst Wien. Arbeitet an der Schnittstelle von kuratorischen und kunstvermittelnden Praxen. Interview- und Webprojekt zu politischen Kunstpraxen: *Projecting out into the community* (2013); Co-Kuratorin des Ausstellungs- und Publikationsprojekt *The Subjective Object. Zur (Wieder-)Aneignung anthropologischer Bilder* (2012) sowie der Publikation *Tactics of Presence. Well-Connected. Beiträge zum Kuratorischen* (2012).

// 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

ZEIGEN – SICH-ZEIGEN. ZUR DOPPELTEN STRUKTUR DER REPRÄSENTATION VON MUSEEN AM BEISPIEL DES SCHWULEN MUSEUMS*

BEGINN: IM SPIEGEL KRITISCHEN AUSSTELLENS

Über dem Durchgang zum Ausstellungsraum hing ein Schild mit folgender Aufschrift: „Amt für Identitätsverwaltung, normierte Normativitätskritik und queere Praxis“. Im Durchgang selbst, etwa auf Bauchhöhe, forderte ein Metallspender dazu auf, eine Nummer zu ziehen. Damit betraten die Ausstellungsbesucher_innen das Wartezimmer des Amtes, wo sie sich über die Serviceleistungen, aber auch über das Amt als künstlerische Installation, informieren konnten. Auf diese und zahlreiche weitere Weisen wurde eine reflexive Ebene in die illusionistische Inszenierung einer idealtypischen Behördensituation eingezogen, die es so oder so ähnlich wirklich geben könnte. Auch im zweiten Ausstellungsraum wurde diese doppelbödige Struktur beibehalten. An einem von zwei Computerarbeitsplätzen konnten die Besucher_innen mittels eines amtlichen Formblatts eine neue oder gleich mehrere Geschlechtsidentitäten beantragen. Die braungrüne, mit tristem Mobiliar ausgestattete Amtsstube wurde von Topfpflanzen und Porträtaufnahmen vermeintlich wichtiger Persönlichkeiten einer queeren Subkultur wie Judith Butler, Freddie Mercury oder Virginia Woolf geziert, die Vorbildern gleich über den Köpfen und für die Besucher_innen gut sichtbar an der Wand hingen. **(Abb. 1)** Hinaus ging es nach erfolgreich ausgefülltem Antrag hinter einer Stellwand, deren zum Raum hin gelegene Seite eine dreigeteilte, romantische Ansicht der Insel Lesbos zeigte.

Die Ausstellung *exhibiting queer* war ein kollektives Projekt von Studierenden unterschiedlicher Fachbereiche der Kunsthochschule Weißensee und fand 2014 im Schwulen Museum* statt. Das Hauptanliegen der Gruppe war es, sich künstlerisch-kritisch aus queerer Perspektive mit dem Medium Ausstellung in einem Museum zu beschäftigen und gleichzeitig queer als neues Identitätskonzept zu hinterfragen. Es sollte die klassische Präsentationsform des *White Cube* gebrochen werden, indem eine Präsentationsform gewählt worden war, die auf Performanz, Inszenierung, Illusionsbruch und Einbezug der Ausstellungsbesucher_innen setzte.



// Abbildung 01
Ausstellungsansicht: *exhibiting queer*.

Es ging darum, die Norm eines Ausstellungsbesuchs insofern zu hinterfragen, als dass die Besucher_innen nicht kontemplativ vor einzelnen Kunstwerken verweilten, sondern in eine Situation hineingerieten, die ihnen aus ganz anderen alltäglichen Erfahrungen bekannt war. Das Amt war den Studierenden ein Ausdruck für institutionalisierte normierte Abläufe und Verfahren der Normierung und Kategorisierung, wie sie sich auch in einer kulturell einflussreichen Institution wie dem Museum wieder finden lässt. Die Ausstellung kann insofern als erste Intervention in den Ausstellungsbetrieb des Schwulen Museum* verstanden werden, die die hegemoniale Position des Museums reflektieren sollte.

DIY: MUSEUMSARBEIT ALS POLITISCHE PRAXIS — Die Annahme, das Schwule Museum* sei ideologisch geprägt und nehme an der hegemonialen Wissensproduktion teil, mag zunächst paradox erscheinen, da Museen wie das Schwule Museum* oder Frauenmuseen mit dem geschlechterpolitischen Anspruch gegründet wurden, dem hegemonialen Diskurs andere Sichtweisen, Erzählungen und Perspektiven entgegenzusetzen. Dabei spielte vor allem das Sichtbarmachen und Sichtbarwerden von bisher Unsichtbarem wie auch die Teilhabe der marginalisierten Gruppen eine zentrale Rolle. (Muttenthaler/Wonisch 2002: 3) Entscheidend für die Frauenmuseen wie auch das Schwule Museum* ist, dass sie als eigenständige Einrichtungen fungieren und sich auf diese Weise im Laufe der Zeit zunehmend mehr an der Macht beteiligen konnten. Für diese Entwicklung sind zwei Aspekte von Sichtbarkeit relevant: Erstens, das ‚Zeigen‘ von Objekten in Form von Ausstellungen, und Zweitens die ‚Selbstdarstellung‘ der Museumseinrichtung gegenüber der Öffentlichkeit. Für das Schwule Museum* geht es also um die Repräsentation der Kulturgeschichte(n) von spezifischen gesellschaftlichen, bislang unterrepräsentierten Minderheiten und gleichzeitig um den politischen Kampf um Anerkennung innerhalb der Gesellschaft. Ich will in diesem Zusammenhang von einer doppelten Struktur der Repräsentation sprechen, deren zwei Komponenten untrennbar mit einander verwoben sind: das ‚Zeigen‘ und das ‚Sich-Zeigen‘. ‚Zeigen‘ bezieht sich auf die Art und Weise der Präsentation von Objekten in Ausstellungen. Das ‚Sich-Zeigen‘ spielt sich einerseits ‚zwischen den Zeilen‘ ab. Mieke Bal spricht in diesem Zusammenhang auch vom „Metamuseum“ (Bal 2006: 78), d.h. vom Subtext, von kulturellen Codes und dem kulturpolitischen Rahmen der Institution. Des Weiteren geht es um ganz explizite Formen der Selbstdarstellung, wie die Gestaltung des Museums, die Architektur

oder die Museumshomepage. Gemeint ist damit eine „Geste des Zeigens“ (Muttenthaler/Wonisch 2006), die – zumeist unmarkiert – im ‚Zeigen‘ verborgen ist. Da die wenigsten Museen, so Bals Kritik, diese Metaebene sichtbar machten, wodurch das Gezeigte als eine subjektive Perspektive gekennzeichnet würde, bedarf es in aller Regel einer kritischen Ausstellungsanalyse. Am Beispiel des Schwulen Museums* soll daher der Versuch unternommen werden, die Doppelstruktur des ‚Zeigens‘ und ‚Sich-Zeigens‘ herauszuarbeiten. Wie wird in diesem Museum Wissen und Wahrheit produziert und eventuell naturalisiert? Welche Ideologien werden verfolgt? Inwiefern produziert auch das Schwule Museum* Aus- und Einschlüsse? Welche Machtrelationen spiegeln sich in der Arbeit dieses Museums? Wie geht die Institution damit um und welchen Schwierigkeiten sieht sie sich ausgesetzt? Zur Beantwortung der Fragen soll die Entstehungsgeschichte und Entwicklungen des Hauses wie auch spezifische Ausstellungen betrachtet werden.

RÜCKBLICK: SELBSTBEWUSSTSEIN UND EMPOWERMENT — Die Geschichte des Schwulen Museums* beginnt im Jahre 1984 – ein Jahr vor dessen offizieller Gründung – mit der Sonderausstellung *Eldorado: Geschichte, Alltag und Kultur homosexueller Frauen und Männer in Berlin von 1850–1950*, die im Berlin Museum stattfand. Die Ausstellung war eine direkte Reaktion auf die fehlende Repräsentation von Schwulen und Lesben in dem damaligen stadthistorischen Museum. Sie kann als eine Form der Intervention verstanden werden, weil die Initiative für die Ausstellung von einer Gruppe schwuler Männer und lesbischer Frauen ergriffen wurde, die sie konzipierten und umsetzten. Der Erfolg der Ausstellung mit mehr als 40.000 Besucher_innen bestärkte das Vorhaben der Gruppe schwuler Männer, ein eigenes Museum aufzubauen. Als der Verein der Freunde eines Schwulen Museums in Berlin e. V. und mit ihm das Schwule Museum* 1985 gegründet wurden, war es gleichermaßen Produkt und Akteur seiner Zeit, in der Schwule und Lesben unterschiedliche Wege in der politischen Arbeit gingen.¹⁾ Damit fällt die Vereins- und Museumsgründung in eine Zeit, in der sich Akteur_innen der schwul-lesbischen Emanzipationsbewegung der 1970er Jahre bereits für Veränderungen der Situation Homosexueller in der Gesellschaft eingesetzt haben. Forderungen nach Gleichberechtigung und Toleranz auf der einen Seite und der allgemeine Kampf gegen das kapitalistische, heterosexuelle Establishment auf der anderen Seite bildeten das Spektrum der

1)
Auch wenn es den Anschein macht, als sei gerade das Schwule Museum* ein Produkt schwul-lesbischer Zusammenarbeit, so muss hinzugefügt werden, dass diese Zusammenarbeit nach Aussagen der männlichen Beteiligten sehr konfliktreich war. Die strikte Trennung der Ausstellung wie auch des Katalogs in zwei paritätische Bereiche für Lesben und Schwule zeugt von dem Willen zur Abgrenzung.

2)
Die zwischen diesen beiden Polen angelegten Differenzen sind unter dem Begriff *Tuntenstreit* in die Bewegungsgeschichte eingegangen. Im Vorwort einer gleichnamigen Textsammlung heißt es dazu: „Die Konkretion dieser unterschiedlichen Auffassungen erscheint in der ihr Schwulsein aggressiv nach außen wendenden Tunte (in der HAW bezeichneten sie sich als Feministen) und dem – äußerlich – normal wirkenden Schwulen, der sein Schwulsein durch verbale Selbstdarstellung und/oder die Konfrontation seiner heterosexuellen Genossen, Freunden und Bekannten mit seiner spezifischen Lebenswelt, der schwulen Subkultur, darstellt.“ (Rosa Winkel 1975: 2)

Geschlechterpolitik dieser Jahre.²⁾ Fast zeitgleich wurden in Deutschland die Frauenmuseen in Bonn (1981) und Wiesbaden (1984) gegründet, die ihrerseits auf die fehlende oder zu geringe Repräsentation von Frauen in Museen und Ausstellungen reagierten. Wie diese Orte auch, war das Schwule Museum* ein emanzipatorisches und damit geschlechterpolitisches Projekt, zunächst von Schwulen für Schwule. Das Problem mangelnder Repräsentation in anderen Museen führte dazu, dass man die Initiative ergriff, um selbst an einer gesellschaftlichen Umgestaltung mitzuwirken, indem homosexuelles Leben sichtbar gemacht wurde. Die Umsetzung einer Thementausstellung wie *Eldorado* in einem etablierten Geschichtsmuseum setzte auf die Teilhabe einer diskriminierten Gesellschaftsgruppe am kulturhistorischen Diskurs, indem sie für sich selbst ‚sprechen‘ konnte. Mit der Gründung eines eigenen Museums war das Ziel verknüpft, selbst einen Ort der Geschichtsschreibung, Deutung und Wissenskonstruktion zu erschaffen, um den hegemonialen Erzählungen eigene hinzuzufügen. Während es im ersten Fall insbesondere um das Zeigen ging, also der Sichtbarmachung einer bisher verschwiegenen Geschichte, begann mit der Einrichtung eines eigenen Museums auch das Sammeln und die Selbstdarstellung im Sinne des Sich-Zeigens. Die Begründung für die Notwendigkeit eines Museums zur Bewahrung einer Kulturgeschichte der männlichen Homosexualität, findet sich in einem frühen Selbstverständigungspapier der damaligen Gründungsgruppe: „Diese Vorgeschichte heutigen schwulen Lebens wollen wir erforschen und sichtbar machen. Deshalb sollen der Eldorado-Ausstellung noch viele andere Ausstellungen folgen, die das aufarbeiten, was dort noch wegen mangelnder Forschung vernachlässigt werden mußte. Und natürlich glauben wir, daß das Herumwühlen in der Vergangenheit keine konservative Flucht vor der öden Gegenwart sein muß, vielmehr können wir dadurch die Gegenwart und künftige Entwicklungen besser begreifen und Chancen zu ihrer Gestaltung erkennen und vielleicht sogar nutzen.“³⁾ Zwei Aussagen dieser Selbsterklärung waren besonders relevant für die Arbeit des neuen Museums: Zentrales Thema des Museums sollte das ‚schwule Leben‘ sein - nicht das lesbischer oder anderer sexueller Orientierungen. Des Weiteren sollte die Geschichte des ‚schwulen Lebens‘ mittels ausgestellter Objekte sichtbar gemacht werden, um davon ausgehend die Zukunft zu gestalten. Auf diese Weise erhielt das Schwule Museum* noch eine weitere zentrale Funktion: Es war dazu bestimmt, ein Ort der Erinnerung und Identifikation schwuler Männer zu sein.

3)
Papier der Gruppe zur Gründung eines Vereins und Museums, Sammlung Schwules Museum*, 1984.

— 1989 bezog das Museum Räumlichkeiten am Mehringdamm in Berlin-Kreuzberg, wo es bis zu seinem Umzug 2013 stetig angewachsen war. (Abb. 2) Es konstituierte sich aus einer Sammlung, einer Bibliothek und Ausstellungsflächen und präsentierte sich in einem Berliner Altbau im ersten und zweiten Hinterhof. In den 1980er Jahren war der Mehringdamm eine vierspurige Hauptverkehrsader, aber kein Anziehungspunkt für Touristen. Seit Beginn der 2000er Jahre und im Zuge eines allgemeinen Berlin-Booms sollte sich das allerdings ändern, und der Mehringdamm wurde zu einer viel besuchten Gegend. Das Schwule Museum* verblieb im Hinterhof, nur durch ein schwer wahrnehmbares Banner und durch einen Aufsteller mit Hinweisen auf die aktuellen Ausstellungen am Mehringdamm kenntlich gemacht. Dieser etwas abseits und dadurch versteckt gelegene Ort war nahezu ideal für ein unabhängiges, ehrenamtlich geführtes Projekt mit gesellschaftspolitischem Anspruch, insbesondere durch die Nähe zu weiteren ‚Community‘-Einrichtungen wie der Allgemeinen Homosexuellen Arbeitsgemeinschaft, dem SchwuZ (Club) oder auch dem Melitta Sundström (Café).



// Abbildung 02
Eingang Schwules Museum*,
Mehringdamm, Hinterhof.

ZWISCHENSTATION: EIN WEG DURCH SCHWULE GESCHICHTE

— Lange Zeit wurden Sonderausstellungen zu verschiedenen kulturhistorischen Themen und zur Kunst gezeigt. 2004 wurde dann die erste Dauerausstellung des Museums eingerichtet. Unter dem Titel *Selbstbehauptung und Beharrlichkeit. Zweihundert Jahre Geschichte* präsentierte man nun eine kulturhistorische Ausstellung zur Homosexualität, die den Zeitraum von 1790 bis 1990 abdeckte. „Aufgezeigt wird das historische Fundament, auf dem das heutige schwule Selbstbewusstsein und Selbstverständnis basiert, der lange Weg, den die europäische Aufklärung gegangen ist, um auch Minderheiten, Andersdenkenden und Andershandelnden ein selbstbestimmtes Leben zu ermöglichen. Erzählt wird aus der Perspektive der Homosexuellen. Deren Lebensmöglichkeiten angesichts anhaltender Unterdrückung, Verfolgung und Bestrafung“, heißt es im Katalog zu dieser Ausstellung (Sternweiler 2004: 5). Die Ausstellung befand sich im ersten Stock des Gebäudes. Wenn man den Raum betrat, war man dazu angehalten, dem vorgegebenen Rundgang zu folgen. Die Erzählung war streng chronologisch angelegt und in historische Abschnitte aufgeteilt. Jeder dieser

Abschnitte wurde durch einen Bereichstext erläutert, der die dazu gehörigen Exponate kontextualisierte, sie zum Teil näher beschrieb oder bedeutsame Personen hervorhob. Gezeigt wurden vornehmlich Objekte aus der Sammlung des Museums ergänzt durch wenige Leihgaben, bestehend aus Dokumenten, Fotografien, Kunstwerken und Alltagsgegenständen. Jedes Exponat oder jede Exponatgruppe war mit einem Objekttext versehen, der Titel, Herkunft und Jahr des Exponats auswies. Auf einen einführenden, die Ausstellung rahmenden Text wurde verzichtet. Die Einordnung und Deutung der Exponate nahm eine zentrale Rolle ein. Die Bereichstexte wurden als objektive, wissenschaftliche Erklärungen der jeweiligen historischen Zusammenhänge inszeniert, welchen die gezeigten Objekte zugeordnet waren. Die Auseinandersetzung mit der Verfolgung homosexueller Männer stand im Mittelpunkt der Ausstellung. So war der erste Bereichstext mit „Verfolgung vor 1800“ übertitelt, in dem insbesondere auf die juristische Verfolgung und Formen der Bestrafung wie auch auf die Abmilderungen des Strafmaßes und der Abschaffung der Todesstrafe in einzelnen Ländern eingegangen wurde. Eines der Objekte aus diesem Bereich war das Titelblatt der *Constitutio Criminalis Carolina*, des ersten allgemeinen Strafgesetzbuchs des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation von 1532. Ein Stich zeigt hier im Bildviertel rechts unten einen Mann, dessen Hände auf dem Rücken festgebunden sind und der von einem anderen Mann an dem Seil gehalten wird. Ein dritter Mann weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger seiner linken Hand in den linken Bildteil, der ausgefüllt ist mit einer Vielzahl von Folterinstrumenten. In der Szene ist vermutlich ein Verurteilter dargestellt, der kurz davor steht, seine Strafe zu erhalten. Die Präsentation der unterschiedlichen, in einer Landschaft angeordneten Folterinstrumente, kann als Machtdemonstration und zugleich als Abschreckung aufgefasst werden. Die Vermutung liegt nahe, dass Besucher_innen des 21. Jahrhunderts darin die grausamen, unverhältnismäßigen Strafformen erkannten, die sich auf möglichst brutale Weise gegen Homosexuelle wendeten. Diese Lesart legte der Bereichstext nahe, der hervorhob, dass auf unkeusche Handlungen die Todesstrafe durch Verbrennen stand (siehe auch Sternweiler 2004: 14–15). Die Darstellung der gesellschaftlichen Ächtung Homosexueller wurde im Laufe des Ausstellungsrundganges zunehmend mit den positiven Errungenschaften der ‚Betroffenen‘ verknüpft, so dass eine Erfolgsgeschichte entstand, die darauf abzielte, die Selbstbestimmung der Diskriminierten hervorzuheben.

—— Was wurde hier gezeigt? Präsentiert wurde eine Perspektive auf die Geschichte Homosexueller, die lange Zeit von der akademischen Geschichtswissenschaft wie auch von (kultur-)historischen Museen ausgeklammert wurde.⁴⁾ Aus der Perspektive einer Subkultur wurde dieses Narrativ den Besucher_innen nunmehr als Wahrheit präsentiert, wofür insbesondere das Dokumentarische des Materials und die wissenschaftlich verfassten Texte Indizien waren. Eine Besonderheit der Dauerausstellung muss noch hervorgehoben werden: Trotz ihrer chronologischen Strenge war sie so angelegt, dass ausgewählte Wandflächen ausgetauscht werden konnten, um ein anderes Thema zu zeigen oder einem bestehenden Thema etwas Neues hinzuzufügen. Auf diese Weise entstand eine flexible Grundstruktur der Dauerausstellung. Der „expositorische Akteur“, (Bal 2006: u.a. 77) blieb hier das „unsichtbare ‚Ich‘“ (Ebd.), ein ‚Ich‘, das zu den Besucher_innen gesprochen hat, sich aber nicht zu erkennen gab. Im Hinblick auf das Schwule Museum* muss von einem unsichtbaren ‚Wir‘ gesprochen werden, weil sich die Gruppe der Akteure und die der Adressaten durch die Gemeinsamkeit der Homosexualität auszeichnet. Das Museum respektive die Ausstellungen übernehmen daher eine starke Identifikationsfunktion, erzeugen ein Gemeinschaftsgefühl und sind an der Konstruktion einer schwulen Identität beteiligt. Insofern haftet dem Akt des Ausstellens etwas von der politischen Mythenbildung im Sinne Herfried Münklers an (Münkler 2009).⁵⁾ Anders als im Vorwort zum Katalog, wurde in der Ausstellung selbst nicht erwähnt, dass sie von Homosexuellen konzipiert war. Zudem blieb die Geschichte des Schwulen Museums* vollständig ausgespart, obwohl es selbst Teil der Geschichte von „Selbstbehauptung und Beharrlichkeit“ ist. Eine Reflexion über die sprechende Institution, ihre eigene Herkunft und die ihr zu Grunde liegenden Machtstrukturen, wie sie Bal und auch Muttenthaler/Wonisch einfordern, gab es demnach nicht.

REAKTION: DA TUT SICH WAS —— Die einst als homogen imaginierte ‚Community‘ – das ‚Wir‘ – differenzierte sich zunehmend in eine Vielzahl subkultureller Gruppen aus. Die Verabschiedung naturalistischer, biologistischer, essentialistischer und damit auch identitärer Geschlechterkonzepte wie ‚schwul‘ und ‚lesbisch‘ stellten das Museum vor neue Herausforderungen. Das Schwule Museum* wurde aufgrund seines Namens und seiner inhaltlichen Ausrichtung häufig von jüngeren Besucher_innen als Relikt einer vergangenen Zeit kritisiert, das mit der Lebenswirklichkeit von Menschen, die sich nicht innerhalb des binären Geschlechtercodes verorten wollten,

4)

Mit Bezug auf Muttenthaler/Wonisch sei an dieser Stelle auf die nicht unproblematische Perspektive von ‚Betroffenen‘ auf ihre eigene Situation hingewiesen (2006: 18). Zwar ist den Autorinnen darin zuzustimmen, dass solch einer Ausstellung aus der Innensicht immer eine gewisse Distanz zum Thema fehlt. Gleichwohl ist darauf hinzuweisen, dass es allererst der Hinwendung zur eigenen Geschichte bedurfte, um sich einen Platz innerhalb der Gesellschaft zu erkämpfen, an dem diese Sicht präsentiert werden kann.

5)

Münklers Ansatz lässt sich gerade auf die historischen Erzählungen von Museen, die einer bestimmten Gemeinschaft verpflichtet sind, wie z.B. dem Schwulen Museum* anwenden. Die Rolle des ‚Wir‘ in der Konstruktion der Erzählung beschreibt Münkler wie folgt: „Sie [politische Mythen, MF] arbeiten an der Herausbildung eines ‚Wir‘, indem sie es scharf gegen ein ‚Sie‘ abgrenzen. Sie bebildern Alterität, um Identität zu festigen. Die Arbeit des Mythos an der Wir/Sie-Unterscheidung erfolgt ebenfalls durch narrative Variation, ikonische Verdichtung und rituelle Inszenierung.“ (Ebd.: 21) Das ‚Sie‘ im Narrativ der Dauerausstellung war die Heteronormativität und das ‚Wir‘ die homosexuelle Minderheit.

wenig zu tun hatte und sie auch nicht repräsentierte. Die zunehmende Bedeutung gendertheoretischer, queerer und postkolonialer Diskurse wurde zunächst in Ausstellungen des Schwulen Museums* berücksichtigt, und später, im Zuge der inhaltlichen Neuausrichtung des Museums, wurden diese Diskurse für das Ausstellungs- und Sammlungskonzept leitend. Auf der Homepage des Museums heißt es: „Das Schwule Museum* [...] ist heute [...] weltweit eine der größten und bedeutendsten Institutionen für die Archivierung, Erforschung und Vermittlung der Geschichte und Kultur der LGBTIQ-Communities. Wechselnde Ausstellungen und Veranstaltungen beschäftigen sich auf vielfältige Weise mit lesbischen, schwulen, trans*identischen, bisexuellen und queeren Lebensgeschichten, Themen und Konzepten in Geschichte, Kunst und Kultur.“ (www.schwulesmuseum.de/museum) Nach außen hin präsentiert sich das Haus demnach als integrative Einrichtung für alle nicht heterosexuellen Geschlechterkonzepte. Gleichzeitig stellt diese Offenheit für das ‚Wer spricht für wen?‘ eine zentrale Schwierigkeit dar. Davon ausgehend, dass eine Ausstellung nicht notwendigerweise von ‚Betroffenen‘ selbst erarbeitet worden sein muss, um einem Thema gerecht zu werden, bleibt doch zu konstatieren, dass gerade im geschlechterpolitischen Umfeld das ‚Empowerment‘ eine wichtige Rolle spielt. Das bedeutet, jene Menschen, die aufgrund ihrer Geschlechtsidentität Diskriminierung ausgesetzt sind, an der Macht der Institution insofern zu beteiligen, als dass ihnen alle Ressourcen zur Verfügung gestellt werden und sie für sich selbst sprechen können.

— Im Gegensatz zu vielen anderen Museen werden die Ausstellungen am Schwulen Museum* entweder ehrenamtlich von Mitgliedern des Vorstands kuratiert oder, in einzelnen Fällen, von externen Personen. Zu ‚Zeigen‘ bedeutet am Schwulen Museum* daher fast immer, sich zu engagieren. Die Ausstellungen des Hauses weisen zwar eine deutliche thematische Vielfalt auf, die Mehrheit jedoch befasst sich noch immer vornehmlich mit schwulen Themen. Und auch dem Vorstand gehören zur Zeit vier schwule Männer und nur eine lesbische Frau an. Zwischen den Zeilen zeigt sich das Schwule Museum* daher häufig noch von einer anderen Seite als es die offiziellen Verlautbarungen vermuten ließen. Allerdings wird die Vielfalt unter den Mitarbeiter_innen (ehrenamtlich wie bezahlt) zunehmend größer. Die Betonung der inhaltlichen Neuausrichtung ist wichtig, sie macht jedoch erst dann am meisten Sinn, wenn sich diese Wende ebenso in der Teamstruktur der Mitarbeiter_innen wiederfinden lässt. Beides sind Bestandteile der Repräsentation nach außen, des ‚Sich-Zeigens‘.

— Ein anderer Aspekt dieser Geste der Selbstdarstellung ist die örtliche Lage des Museums innerhalb der Stadt Berlin wie auch das Gebäude, in dem das Museum mit all seinen Bereichen untergebracht ist. Der Standort eines Museums, mehr aber noch dessen Architektur, sind Teil der Repräsentation für ein Publikum. Dies zeigen nicht zuletzt die zahlreichen Museumsneubauten von Stararchitekt_innen, die oft allein schon für Besuchszulauf sorgen und ein Museum zu einer besonderen Marke machen. Das Schwule Museum* verblieb für 24 Jahre am selben, unscheinbaren Ort. Dieser Selbstpräsentation stand nach einigen erfolgreichen Jahren der Wunsch nach stärkerer Wahrnehmung, Unterstützung und besseren Bedingungen für das professionelle Arbeiten eines Museums zunehmend entgegen.⁶⁾ Das Schwule Museum* entwickelte sich auch aus Sicht öffentlicher Institutionen zu einer Einrichtung, deren Sammlungsbestand und Ausstellungstätigkeit als gesellschaftlich bedeutsam angesehen wird. So konnte mit der Unterstützung durch EU- und Lotto-Fördermittel 2013 der Umzug des Museums an einen anderen Standort realisiert werden. Der Wunsch nach Weiterentwicklung und Anerkennung spiegelt sich auch im neuen Erscheinungsbild des Museums. Im Gegensatz zum Mehringdamm liegt das Gebäude nun in der Lützowstraße in Berlin-Tiergarten direkt an der Straße und verfügt über große Fenster, die den Durchblick in die Ausstellungsräume zulassen. Etwas pointiert formuliert, könnte diese Entwicklung auch als spätes Coming Out bezeichnet werden, zumal wenn man den selbst gewählten Slogan des Museumsvorstands hierzu beachtet: „Vom Hinterhof ins Vorderhaus!“ Eine magenta-farbene Leuchtschrift des Museumsnamens über dem Eingangsbereich verstärkt auch im Dunkeln die nunmehr offensivere Repräsentation des Hauses in der Stadt. **(Abb. 3)** Die Innenarchitektur der Räumlichkeiten orientiert sich mit ihrem strengen, kühlen Schwarz-Weiß-Kontrast am *White Cube* klassischer Galerie- und Ausstellungsräume, einer traditionellen Inszenierungsstrategie zur Aufwertung der ausgestellten Objekte. Insgesamt inszeniert sich das Schwule Museums* am neuen Standort als sachliche, seriöse, professionelle und selbstbewusste Museumsinstitution **(Abb. 4)**. Bal würde hier von „prahlen“ sprechen, da sich das Museum vor der Öffentlichkeit mit stolzer Brust präsentiert, jedoch seine eigene Machtstellung nicht reflektiert und transparent macht (Bal 2006: 116). Das Schwule Museum* wird zwar heute immer noch

6) Der chronische Platzmangel, witterungsbedingte Schäden in den Archivräumen und nicht ausreichend gute konservatorische Bedingungen der Ausstellungsräume machten den Umzug dringend notwendig.



// Abbildung 03
Eingang Schwules Museum*, Lützowstraße, Vorderhaus.

vorwiegend ehrenamtlich betrieben, verfügt seit seiner Aufnahme in die institutionelle Förderung des Berliner Senats im Jahre 2010 jedoch auch über öffentliche Mittel und damit über Ressourcen, die anderen Einrichtungen nicht zur Verfügung stehen. Will das Schwule Museum* auch zukünftig seinem neuen pluralistischen Ansatz nachkommen, bieten sich zwei Möglichkeiten an, um die problematische Machtrelation als Institution gegenüber Individuen zu reduzieren. Um eine Mehrstimmigkeit zu erhalten, können zum einen multiperspektivische Präsentationsformen wie Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch sie vorschlagen, genutzt werden (Ebd.: 18). Wird dies beispielsweise von Ausstellungsmachenden berücksichtigt, ist es nicht zwingend erforderlich, dass ‚Betroffene‘ selbst an der Arbeit beteiligt sind. Zum anderen sind partizipative Ausstellungen möglich, die diejenigen Menschen, die im Fokus eines thematischen Schwerpunkts stehen, in die Erarbeitung integrieren. Das Schwule Museum* könnte beispielsweise durch die Konstituierung eines interdisziplinären Beirats mit einer inhaltlich beratenden Funktion vielfältige Perspektiven in der Ausstellungs- und Sammlungsarbeit berücksichtigen. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass es trotz Reflexion, Perspektivenpluralismus und Partizipation nicht möglich sein wird, sich vollständig von einer subjektiven Perspektive zu lösen.

ENDE: ES DARF RUHIG EIN BISSCHEN ›META‹ SEIN! _____ In diesem Sinn stellte die performative Ausstellung *exhibiting queer* den Anfang einer kritischen Auseinandersetzung mit der Institution Museum und dem Medium Ausstellung im Schwulen Museum* dar. Während sich das ‚Zeigen‘ auf die Auseinandersetzung mit Queerness als anti-identitärem Genderkonzept konzentrierte, das aktuell paradoxerweise auf dem besten Wege zu sein scheint, sich als Identität zu manifestieren,⁷⁾ lag der Fokus des ‚Sich-Zeigens‘ auf der oben beschriebenen kritischen Betrachtung der Institution und Ausstellungsarbeit. *Exhibiting queer* hat keinen Versuch unternommen, vermeintlich objektive Aussagen zu treffen, sondern vielmehr zahlreiche ironische Brüche unternommen. Hierzu zählte unter anderem die ikononartige Präsentation von queeren Persönlichkeiten, um den Personenkult, wie er auch in den Queer und Gender Studies entstanden ist, zu ironisieren. Zum anderen wurden Plakatsmotive realer Ämter so verändert, dass die zum



// **Abbildung 04**
Ausstellungsansicht: *Zwischen Tradition und Moderne – Frühe Gemälde von Jochen Hass 1950–1955.*

7) Die These, dass sich ‚queer‘ zunehmend stärker zu einem Lebensentwurf entwickelt, an den bestimmte Verhaltensweisen, Haltungen, der Besuch bestimmter Lokale, ein gewisser Personenkult usw. geknüpft sind, war leitend für das Ausstellungskonzept der Studierenden. Neben den akademischen Queer Studies hat sich, zumindest in Berlin, eine queere Lebenswirklichkeit entwickelt, die eng mit den theoretischen Diskursen, aber auch den künstlerischen Praxen verknüpft ist. Die Studierenden haben in ihrem Experiment die These ernst genommen und zur Diskussion gestellt.

Teil versteckten Rassismen und Diskriminierungen herausgestellt wurden. Die Besucher_innen waren zudem dazu angehalten, ihre eigene Situation und die der Ausstellung zu reflektieren. Beispielsweise war ein Flyer, der über das Ausstellungskonzept und die Gruppe der Beteiligten informierte, so gestaltet und in die Ausstellung integriert, dass er ein Bestandteil der reflexiven Schau war. Jedes noch so kleine Detail der Ausstellung – von den Ziffernblättern der Wanduhren bis hin zum als Bilderklärung gestalteten Sicherheitshinweisschild – war als Irritation inszeniert. Erst bei genauem Betrachten der einzelnen Bestandteile konnte man der Ironie und des Hintersinns gewahr werden. Dieses Ausstellungsprojekt war insofern partizipativ, als dass das Museum lediglich in der Funktion als Gesprächspartner_in und Ermöglichungsort in Erscheinung getreten ist. Im Akt des ‚Zeigens‘ dieser Ausstellung präsentierte sich das Schwule Museum* als offene Institution für kritische Perspektiven auf institutionelle Strukturen und klassische Ausstellungsformate, wie sie auch an diesem Ort üblich sind. Dies betraf jedoch nicht die zeitgleich stattfindenden weiteren Sonderausstellungen. Das Ausstellungsformat, wie es *exhibiting queer* verkörperte, könnte zukünftig im Schwulen Museum* konsequenter in die Ausstellungsarbeit integriert werden, um auf diese Weise im Zusammenspiel mit dem ‚Sich-Zeigen‘ die eigene Stellung als institutionalisiertes, geschlechterpolitisches Projekt immer wieder diskursiv zu verhandeln.

// **Abbildungsnachweis**

- Abb. 1:** Ausstellungsansicht: *exhibiting queer*, Foto: Projektgruppe exhibiting queer
Abb. 2: Eingang Schwules Museum*, Mehringdamm, Hinterhof, Foto: Schwules Museum*
Abb. 3: Eingang Schwules Museum*, Lützowstraße, Vorderhaus, Foto: Schwules Museum*
Abb. 4: Ausstellungsansicht: *Zwischen Tradition und Moderne – Frühe Gemälde von Jochen Hass 1950–1955*, Foto: Tobias Wille

// **Literatur**

- Bal, Mieke (2006):** Sagen, Zeigen, Prahlen, in: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt am Main, Suhrkamp, S. 72–116
Heesen, Anke te (2012): Theorien des Museums zur Einführung. Hamburg, Junius
Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2002): Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen. Wien, Frauenbüro Wien
Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld, transcript
Münkler, Herfried (2009): Die Deutschen und ihre Mythen. Berlin, rowohlt
Ohne Autor_in (1975): Tuntentstreit. Theoriediskussion der Homosexuellen Aktion Westberlin. Berlin, Rosa Winkel
Ohne Autor_in (1984): Selbstverständnispapier der Gründungsgruppe des Vereins der Freunde eines Schwulen Museums in Berlin e.V., Sammlung Schwules Museum*
Schwules Museum* (ohne Jahr): Eine einzigartige Institution. <http://www.schwules-museum.de/museum/> (02.10.2014)
Sternweiler, Andreas (2004): Selbstbewusstsein und Beharrlichkeit. Zweihundert Jahre Geschichte. Berlin, Schwules Museum

// Angaben zum Autor

Michael Fürst, Ausstellungsmacher und freier Projektmitarbeiter, Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte: Bildtheorien, Dispositivtheorie, Gender und Queer Studies, Filmwissenschaft, Literatúrauswahl: *Gay Encounters. Sex, Gewalt und Geschlechterpolitik im schwulen Zombiefilm* In: Schnitt. Das Filmmagazin, Heft 67, 03.2012, S. 16–19; *Creatures of the Light: John Cameron Mitchells Shortbus* In: Suchanzeige: Sexualität, Frauen und Film, Heft 66, Stroemfeld Verlag: Frankfurt am Main 2011, S. 59–70; in Vorbereitung: *From Backyard to Front Building – The Schwules Museum* between political project and museum institution*, Vortrag im Rahmen der *The Un-Straight Museum Konferenz*, Liverpool 13.–14. Juni 2014.

// 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

ANGELS IN THE WHITE CUBE? RHETORIKEN KURATORISCHER UNSCHULD BEI DER DOCUMENTA (13)

EINLEITUNG — Angesichts der Entwicklung, dass das kuratorische Feld zunehmend von weiblichen Akteurinnen geprägt ist, verwundert es, dass das Thema Gender und kuratorische Autorschaft einen weitgehend blinden Fleck darstellt.¹⁾ Dies ist umso bemerkenswerter, als dass sich Analogien zwischen traditionellen Weiblichkeitsskripten und verbreiteten kuratorischen Verhaltenscodizes ausmachen lassen: nämlich u.a. eine Betonung von Bescheidenheit, Zurückhaltung und Negation von Autorschaft. So hat zum Beispiel die von Virginia Woolf (1931) kritisierte Figur des *Angel in the House* ihre Analogie in Unschuldsbeteuerungen von Kurator_innen. Ähnlich dem viktorianischen Ideal der perfekten entsexualisierten Gastgeberin und Mutter, die unsichtbar im Hintergrund agierend für das Wohlergehen ihrer Lieben und Gäste sorgt, hört man von Kurator_innen jeglichen Geschlechts, man stelle lediglich die Bühne für die Künstler_innen als Protagonist_innen bereit und habe keinerlei eigene auktoriale Ambitionen. Dieses kuratorische Selbstverständnis schlägt zuweilen auch in generalisierende Formulierungen normativer Bescheidenheitscodizes um. Die Kuratorin Alanna Heiss äußerte 1978 etwa: „Während sich die Erfordernisse der Kunst auf einen bedeutungsvollen Ausdruck des Selbst konzentrierten, bestanden die Erfordernisse des Kuratierens vor allem in der Fähigkeit, für die Abwesenheit des Selbst zu sorgen und die Neutralität des Kontexts zu gewährleisten [...]“ (2012: 525)

— Davon abgesehen, dass die Vorstellung einer neutralen Ausstellung spätestens seit Brian O'Dohertys (1996) Kritik an der Pseudo-Objektivität und Virginität des *White Cube* nicht mehr haltbar ist, scheint der Topos kuratorischer Unschuld paradoxerweise ein umso größeres Thema zu sein, seitdem in den späten 1960er Jahren Figuren wie Harald Szeemann diese *bis dato* implizit vorausgesetzte kuratorische Zurückhaltung durch Artikulationen auktorialer Ansprüche in Frage stellten. Vorher waren Kurator_innen vornehmlich als im Hintergrund agierende Kustod_innen verstanden worden, deren Hauptaufgabe die Sorge für museale Sammlungen, das Erforschen und Instandhalten von Kunst und erst in zweiter Linie ihre Vermittlung und Ausstellung waren (Heinich/Pollack 2006). Die Autor-isierung des Kurators

1)
Genderperspektiven im Bezug auf das Ausgestellte - d.h. Problematisierungen sexistischer Repräsentation, Kanonkritik, Frauenquoten sowie Ausstellungen feministischer/queerer Kunst oder den Arbeiten von Künstlerinnen gewidmete Ausstellungen - sind hingegen keine Seltenheit mehr.

(sic) als Ausstellungsmacher, der seine Autorschaft – wie Søren Grammel (2005) beschreibt – u. a. einer Analogie mit traditionellen Vorstellungen von Künstlerschaft als kreativer produktiver Werkherrschaft verdankt, ließe sich vor diesem Hintergrund auch als eine ‚Maskulinisierung‘ des Kuratierens verstehen. Eine seit den 1990er Jahren zunehmende, an Positionen der künstlerischen Institutionskritik anschließende, medienreflexive Auseinandersetzung mit Ausstellungen als sozialen Räumen, in denen eine Vielzahl von Akteur_innen und Instanzen an der Produktion von Bedeutungen und Beziehungen teilhat, problematisiert diese Heroisierung einzelner charismatischer Kuratoren. Statt auf singuläre Persönlichkeiten, lenkten Diskurse des kritischen Kuratierens die Aufmerksamkeit auf expositorische Praktiken, Modi des Zu-Sehen-Gebens und (Macht-)Effekte kuratorischer Konstellationen, also Fragen von Kontextualisierung, Ausstellungsinszenierung, Display und Besucher_innenadressierung (z.B. John/Schade/Richter 2008). Die Autorität des Ausstellens wurde dabei jedoch – anders als bei den oben zitierten Unschuldsäußerungen – nicht zurückgewiesen, sondern reflektiert, dezentriert und differenziert.

— Die Krise der Repräsentation äußerte sich also im Feld des Kuratorischen zunächst im Zuge der Autorisierung des Kurators in den späten 1960er Jahren als die expositorische Neutralität in Frage stellende Subjektivierung des Ausstellens. Seit den 1990er Jahren mehren sich kritisch-reflexive Befragungen der medialen Brechungen von Ausstellungen inklusive der ästhetischen, epistemologischen und sozialen Effekte kuratorischer Rahmungen. Dabei lässt sich – zum Beispiel im Zusammenhang mit den Kontroversen um das Thema Partizipation – eine zunehmende Würdigung der konstitutiven Rolle von Besucher_innen ausmachen, so dass seit ca. 2010 sogar von einer Edukalisierung des Kuratorischen die Rede ist (z.B. O'Neill/Wilson 2010). Als Gegenpol zu Praktiken des post-repräsentativen Kuratierens, welches Ausstellungen programmatisch als soziale Räume politischer Aushandlungsprozesse versteht (z.B. Sternfeld/Ziaja 2012), lassen sich im Zusammenhang mit aktuell einflussreichen post-humanistischen Theorien neo-objektivistische Tendenzen des Kuratierens ausmachen, deren Anliegen es ist, Exponate menschlicher und nicht-menschlicher Provenienz für sich sprechen zu lassen. Die hier grob skizzierten Entwicklungen lassen sich auch mit Blick auf die verschiedenen Ausgaben der 1955 gegründeten *documenta* beobachten, die von Arnold Bode im Katalog zur *documenta III*

(1964) als „Museum der 100 Tage“ bezeichnet worden war. Diese regelmäßig stattfindende Großausstellung unterscheidet sich jedoch insofern von Museen, als dass sie nicht dem Sammeln, Pflegen und Erforschen von Objekten gewidmet ist, sondern vor allem dem Exponieren und Vermitteln zeitgenössischer Kunst. Der im Namen der Institution eingeschriebene dokumentarische Anspruch auf Repräsentativität war jedoch bereits seit der ersten *documenta* umstritten (Schwarze 2006: 9–13). Bei der erstmalig als Themenausstellung konzipierten *documenta 5* (1972) wurde der wissenschaftlich-objektive Anspruch dann durch die demonstrativ subjektive Perspektive des Kurators Szeemann abgelöst (Germer 1992). Die *documenta 12* (2007) stellte schließlich in medienreflexiv-repräsentationskritischer Manier das Ausstellen selbst als eine Regierungspraxis aus (Buurman 2009).

KURATORISCHE AUTORSCHAFT BEI DER DOCUMENTA (13)

—— Mein Text widmet sich der *dOCUMENTA (13)* (2012) als einem Beispiel, wie die, den Dispositiven des Zeigens inhärente Macht durch verbal- und displayrhetorische Unschuldbeteuerungen (erneut) unsichtbar (gemacht) wurde. Dadurch blieb die Politizität des Ausstellens (von Bismarck 2008) – also die Macht des Displays (Staniszewski 1998) und die darin implizierte Konstellierung und Hierarchisierung von Besucher_innen und Exponaten (Beck 2007) – weitgehend unproblematisiert. Obwohl eines der postulierten Hauptanliegen der künstlerischen Leiterin Carolyn Christov-Bakargiev die Kritik an anthropozentrischen Weltbildern und eine Ausweitung kultureller Agency auf Wissenschaftler_innen, Aktivist_innen, Tiere, Pflanzen und Dinge war, zeichnete sich die *dOCUMENTA (13)* paradoxerweise in vielerlei Hinsicht durch (Re)zentrierungen von Autorschaft aus. Wo ihre Vorgängerin, die *documenta 12* (2007), u.a. durch das Zurückhalten von kontextualisierenden Informationen und eine ostentativ partiische Ausstellungsinszenierung die Aufmerksamkeit von Künstler_innensubjekten und Produktionskontexten weg, hin zu dem Rezeptionskontext, der ästhetischen Beschaffenheit von Exponaten, den Effekten der Präsentationsweise und den Erfahrungen der Ausstellungsbesucher_innen gelenkt hatte, wurde bei der *d(13)* Künstler_innen die zentrale Rolle im Ausstellungsgeschehen eingeräumt. Dem bei der *d12* durch den verspiegelten Eingangssaal versinnbildlichten ausstellungsreflexiven Ansatz setzte die *d(13)* abermals das *White Cube*-Modell entgegen (**Abb. 1–2**).

—— Dabei wurden sowohl die Bedeutungen und ästhetische

Erfahrungen stiftende Medialität (und Diskursivität) des Ausstellens selbst, als auch die konstitutive Rolle der Ausstellungsbesucher_innen zugunsten einer Rück/kehr zu kuratorischen Objektivitätsansprüchen fast vollständig ausgeblendet. Der vordergründige Eindruck von der Kuratorin als ‚Unschuldengel‘, der auch durch das wiederholte Hervorheben von Christov-Bakargievs „Freundlichkeit“, ihrem „optimistische[n] Lächeln“ und ihrem „blond gelockte[n] Haar“ (Schlüter 2012a: 23) in verschiedenen journalistischen Portraits mit sprechenden Titeln wie *Die Heilerin* (Rauterberg 2012) und *Madame Maybe* (Schlüter 2012a) suggeriert wurde, muss jedoch relativiert werden. Neben der Diskrepanz zwischen verbalen Nichteinmischungsbeteuerungen der Kuratorin und tatsächlicher Inszenierung der Ausstellung zeichnete sich die *DOCUMENTA (13)* durch eine ganze Reihe weiterer Inkonsistenzen – z.B. Widersprüchlichkeiten zwischen einer posthumanistischen Positionierung und der Fokussierung des Lebens von Künstler_innen, zwischen Kritik am Logozentrismus und starker Textlastigkeit – aus. Nicht zuletzt oszillierte kuratorische Autorschaft auf ambivalente Weise zwischen dem viktorianischen Ideal der Unsichtbarkeit weiblicher Gastgeberschaft und der (Re-)Zentrierung auf die Person der Kuratorin als Objekt der Aufmerksamkeit.²⁾

RHETORIKEN KURATORISCHER UNSCHULD IN TEXTEN CHRISTOV-BAKARGIEVS

— In Vorträgen, Interviews und programmatischen Texten übte Christov-Bakargiev immer wieder explizit Kritik am Kuratorischen während sie sich für eine Konzentration auf die Kunst und die Künstler_innen einsetzte. Im ersten Band des dreiteiligen Katalogs *Das Buch der Bücher* schreibt sie z.B.: „Nach mehr als einem Jahrzehnt, in dem sich diese Diskurse vorwiegend mit kuratorischen Praktiken oder Kulturwissenschaften und postkolonialer Theorie beschäftigt haben, ist es ein Vergnügen, beispielsweise wieder Rudolf Arnheim (1994–2007) und die Gestalttheorie der Wahrnehmungspsychologen zu lesen.“ (2012b: 692) Christov-Bakargiev schließt sich Arnheims Diagnose an: „Die Kunst scheint in Gefahr zu sein, totgeredet zu werden.“ (2012a: 43). Sie kritisiert mit ihm ein „Übermaß an Kunstkritik und Theorie“ (Ebd.), denn, „[d]iese Texte behandeln häufig nicht die Kunstwerke selbst, sondern kuratorische Positionen in der heutigen Kunst, und bilden einen metakünstlerischen Diskurs.“ (2012b: 692)

2)

Als prägnantes Beispiel für eine starke Zentrierung auf Christov-Bakargiev, das hier leider nicht besprochen werden kann, siehe z.B. den zweiten Teil des *d(13)* Katalogs, das sogenannte Logbuch.



// Abbildung 01

Verspiegelter Eingangssaal des Fridericianums bei der *documenta 12* (2007).



// Abbildung 02

Weiß gestrichener Eingangssaal des Fridericianums bei der *DOCUMENTA (13)* (2012).

— Auch in Interviews mit Medienvertreter_innen betonte Christov-Bakargiev wiederholt ihr Interesse für Künstler_innen, während sie explizit Desinteresse an Fragen von Display, Vermittlung und Besucher_innenadressierung bekundete. Im Gespräch mit Kia Vahland (2012) in der *Süddeutschen Zeitung* sagte sie: „Je mehr man über das Display nachdenkt, desto weniger erlaubt man den Besuchern, in Dialog zu treten mit der [künstlerischen] Forschung.“ Mehrfach grenzte sie sich dezidiert vom Begriff des Kuratierens ab (Christov-Bakargiev in: Rauterberg 2009, dies. in: Schlüter 2012b: 96). Kurator_innen machte sie dafür verantwortlich, dass sich „noch nicht mal mehr die Künstler auf den Großausstellungen wohlfühlen“ (Dies. in: Rauterberg 2009), wohingegen sie sich eine *d(13)* wünschte, die „gastfreundlich“ (Ebd.) sei. Zudem forderte sie, „[...] die Autorität des Künstlerischen soll gestärkt werden“ (Dies. in: Schlüter 2012b: 96). Damit knüpfte sie implizit an die eingangs zitierten Bescheidenheitskodizes an. In ihren Forderungen nach Zurückhaltung schwingt die Vorstellung kuratorischer Unschuld und die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugangs zu dem Ausgestellten mit, der nicht durch kuratorische Rahmensetzungen und mediale Brechungen verdorben ist (Christov-Bakargiev in: Vahland 2012: 11).³⁾ Zu ihrer Funktion gefragt, antwortete sie im Interview mit der Zeitschrift *Art* z.B.: „Ich bin diejenige, die den Verkehr regelt (lacht). Ein menschlicher Verkehrsregler hat gegenüber der Ampel den Vorzug, dass er auf die Situation flexibel eingehen kann.“ (Dies. in: Schlüter 2012b: 97) Sie gab sich rhetorisch betont zurückhaltend und sprach auffallend häufig von ihrer „Demut“ und „Bescheidenheit“ als Initiatorin von Prozessen (Dies. in: Jocks 2012: 373f, 369f). An verschiedenen Stellen sprach sie sich zudem für kuratorische „Sorge“ und „Fürsorge“ gegenüber Objekten aus (Ebd. 369f, Dies. 2011: 11/2012a: 36), womit sie das vor-auktoriale Verständnis des Kuratierens als kustodisch-konservatorisches Sorgen für Sammlungen aufrief und die Macht des Kuratorischen, Bedeutungen zu stiften, herunterspielte.

— Der vermeintliche Verzicht auf ein eigenes meta-künstlerisches Narrativ drückte sich ferner in Christov-Barkargievs Insistieren auf die angebliche Konzeptlosigkeit der *d(13)* aus. Das Konzept eines Nicht-Konzepts, welches vor dem Hintergrund ihrer Kritiken an Logozentrismus, kognitivem Kapitalismus und kuratorischer Meta-Diskursivität durchaus schlüssig erscheint, entpuppt sich jedoch bei genauerer Betrachtung als ein komplexes Konzept. Dieses wurde u.a. in Christov-Bakargievs programmatischem Essay

3)

„Eine Documenta ist eine Membran zwischen Publikum und der Welt hinter der Ausstellung: Künstler, Intellektuelle, Techniker. Ich tendiere dazu, mich mehr mit der Welt hinter der Ausstellung zu beschäftigen als mit dem Publikum. [...] Ich habe diese Erfahrung gemacht: wenn ich nicht so viel über die Besucher nachdenke, dann sind die Leute am glücklichsten. Sie haben dann das Gefühl, sie bekommen unverstellten Einblick in diese andere Welt hinter der Ausstellung.“ (Christov-Bakargiev in: Vahland 2012: 11)

(2012a) ausformuliert, welcher in der Pressemappe und in *Das Buch der Bücher* erschien. Ein Auszug war auch als Wandtext im ansonsten leeren Eingangssaal des Fridericianums angebracht, der als traditioneller Startpunkt eines documenta-Rundgangs der ideale Ort ist, um einen kuratorischen Prolog zu platzieren. Die *DOCUMENTA (13)* zeichnete sich also keineswegs durch einen Verzicht auf Theorie oder kuratorische Meta-Diskursivität aus. Tatsächlich war sie ausgesprochen text- und theorie-lastig. Beispielhaft hierfür sind die zahlreichen Konferenzen und Seminare, die im Rahmen der *d(13)* stattfanden, ebenso wie die Publikation der *100 Notes-100 Thoughts* Serie im Vorfeld der Ausstellung, sowie deren gesammelte Publikation in *Das Buch der Bücher*, welches nicht nur im Titel, sondern auch in seinen Ausmaßen gewichtig daherkommt und eine fast vierhundert Einträge umfassende „Lektüreliste: Propädeutik zur Grundlagenforschung“ enthält (documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH: 18–26).

Die Ambivalenz der ostentativen Bescheidenheit eines schon im Konzept der Konzeptlosigkeit zum Ausdruck kommenden Skeptizismus, der bei seiner Betonung des Propositionalen, Offenen und Prozessualen paradoxerweise dazu tendiert, das Nicht-Wissen zu totalisieren (z.B. Christov-Bakargiev 2012a: 37f, dies. in: Jocks 2012: 366), lässt sich überdies an der visuellen Identität der Ausstellung als Nicht-Identität ablesen. Das von der Agentur Left-Loft entwickelte *Corporate Design* besteht im Wesentlichen in einer Schreibregel für das Wort *DOCUMENTA (13)*, welches in verschiedenen Schrifttypen auf verschiedenen Hintergründen appliziert werden durfte. Einem ähnlich modularen Muster folgten auch die in Farbe und Größe variierende Gestaltung der *100 Thoughts-100 Notes*-Serie und die Vorschrift einer Vorschriftlosigkeit für die Aufsichten im Hinblick auf das Tragen des als ‚Un-Uniform‘ fungierenden grünen Seidenschals (Christov-Bakargiev 2012c). (Abb. 3) Das Durchdeklinieren scheinbar individueller Möglichkeiten in einem vorgegebenen Raster findet sich darüber hinaus in der Ausstellungsgestaltung wieder.

INVISIBILISIERUNG DES DISPLAYS BEI DER DOCUMENTA (13)

Die Diskrepanz zwischen kuratorischen Bescheidenheitsbehauptungen – respektive Künstler_innenzentrierung – und einer weniger offensichtlichen Konzentration der Autorschaft auf



// Abbildung 03

Afghanische Seidenschals als Erkennungszeichen des *DOCUMENTA (13)* – Aufsichtspersonals.

Christov-Bakargiev charakterisierte auch die displayrhetorische Ebene der Ausstellung. Eine über weite Strecken modernistische Ausstellungsinszenierung im Stile des *White Cube*, die Tendenz zur Vereinzelung künstlerischer Positionen, sowie nüchterne, über künstlerische Haltungen informierende Ausstellungstexte ließen die Subjektivität von Künstler_innen als Hauptattraktionen erscheinen, wohingegen sich die künstlerische Leiterin auch im Hinblick auf die Ausstellungsgestaltung betont zurückhaltend gab. Angesichts ihrer kritischen Haltung gegenüber der Dominanz von Star-Architekten (Christov-Bakargiev in: Stock 2012) beauftragte sie für die Architektur der *d(13)* das Büro punkt4, dessen Mitarbeiter sich „bescheiden“ gaben und versuchten „sich selbst als Entwerfer zurückzunehmen“ (Stöbe 2012: 8). Auf der Website der Agentur heißt es: „Es ist keine Ausstellungsarchitektur ‚designed‘ worden, sondern der Bestand so selbstsprechend als irgend möglich gelassen worden. Die Lösungen für die sichtbaren Eingriffe (Übergänge, Eingänge, Rampen, Schleusen) sind einer pragmatischen Ästhetik geschuldet, immer nah am Künstler und an der Funktion.“ (punkt4) Dort ist auch die Rede von „kleinstmögliche[n] Eingriffe[n]“ oder gar von „versteckte[n], architektonische[n] Eingriffe[n]“ (Ebd.).⁴⁾

— Diese minimalinvasive Gestaltungsweise galt auch für die Displaygestaltung. In den Hauptspielorten Fridericianum, Neue Galerie, documenta-Halle und Kulturbahnhof waren die Wände bis auf wenige Ausnahmen weiß gestrichen und Displayssysteme so zurückhaltend hell und neutral gestaltet, dass man angesichts ihrer Tendenz, beinahe mit den weißen Wänden zu verschmelzen, fast von Camouflage sprechen könnte (Abb. 4–6). Auch die Lichtführung war an diesen Orten überwiegend unauffällig. Neben Spots, die Arbeiten gleichmäßig ausleuchteten, herrschten lichtstreuende Deckenleuchten vor. Viele Fenster waren durch unterschiedlich transparente diskrete Besspannungen beschirmt, welche das Sonnenlicht abdimmten. Die subtilen Möglichkeiten des Atmosphärendesigns und der Aufmerksamkeitslenkung wurden so ausgeblendet. Selbst Möblierung und technische Ausstattung waren optisch neutral in die Umgebung eingepasst oder sogar unter weißen Abdeckungen getarnt (Abb. 7). In der Konsequenz erschienen die Räume so rein, dass kaum etwas von der Kunsterfahrung ablenkte oder gar an ihre Vermitteltheit

4) Jenseits der im Folgenden besprochenen Hauptschauplätze wurde der Charakter vorgefundener Architekturen auf diese Weise zum Teil so stark unterstrichen, dass diese - wie etwa der Bunker im Weinberg - selbst zu Exponaten wurden.

// Abbildung 04

Display (für Arbeit von Thomas Bayrle) in der documenta-Halle.



// Abbildung 05

Display (für Arbeit von Kristina Buch) in der documenta-Halle.



// Abbildung 06

Display (für Briefwechsel zwischen Alighiero Boetti und Harald Szeemann) im Fridericianum.



erinnerte. Besucher_innenführung durch architektonische Mittel blieb ebenfalls unauffällig. Statt einer starken kuratorischen Dramaturgie oder Aufmerksamkeitslenkung blieb es Besucher_innen anscheinend weitgehend selbst überlassen, welchen Parcours sie durch die Ausstellung wählten. Selbst Blickregie kam nur verhalten zum Einsatz. Exponate wurden eher selten formal zueinander in Beziehung gesetzt und Blickachsen spielten eine untergeordnete Rolle. Zum Teil wurden sie sogar durch extra eingezogene Zwischenwände an Durchgängen blockiert.

— Statt eines übergeordneten kuratorischen Narrativs hatte man es bei der *d(13)* also auf den ersten Blick mit einer Ansammlung von Einzelausstellungen zu tun. Es herrschten einzelnen Positionen gewidmete monographische Räume vor. Im Auepark stand jedem/r Künstler_in sogar ein eigenes Häuschen zur Verfügung, welches in Eigenregie mit Hilfe der Architekten gestaltet werden konnte, während von kuratorischer Seite lediglich die vereinzelnde Positionierung der Häuser festgelegt worden war. Es sollte unmöglich sein, von einem Häuschen zum Nächsten zu blicken, so dass sich hier die schon angesprochene Rasterung individueller Artikulationen in einem seriellen Nebeneinander wiederholte. Wo sich Arbeiten Räume teilten, wurde i.d.R. dafür gesorgt, dass jede Position zumindest eine eigene Ecke oder eine eigene Wand für sich hatte. Diese klare räumliche Trennung verschiedener künstlerischer Positionen sowie die Übergabe der Verantwortung für die Installation in Künstler_innenhände folgten offenbar einem Ethos kuratorischer Nichteinmischung und suggerierten damit größtmögliche Autonomie für die Künstler_innen.

— Eine Ausnahme stellte diesbezüglich das sogenannte *Brain* dar (**Abb. 8**). Dieser Raum in der Rotunde des Fridericianums erinnerte an Wunderkammern oder Kuriositätenkabinette und enthielt ein Sammelsurium von Exponaten ganz unterschiedlicher Objektkategorien, welche stellvertretend Leitmotive der Ausstellung verkörperten. Viele der in der übrigen Ausstellung voneinander getrennt inszenierten künstlerischen Positionen bezogen sich auf die von der Kuratorin im *Brain* gesetzten Anliegen (*documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH: 24). Der als materialisiertes Konzept der *d(13)* konzipierte Ort funktionierte als ein kuratorisches Miniaturmuseum, eine *Mindmap*, ein Blick in das Hirn des *Mastermind* der Ausstellung, dessen



// Abbildung 07
Licht, Technik, Möblierung in
Fridericianum und in der Neuen
Galerie.



// Abbildung 08
Installationsansicht *Brain*
(mit Arbeiten von Judith Hopf,
Giorgio Morandi, Giuseppe Penone,
Horst Hoheisel, Lawrence Weiner),
DOCUMENTA (13)

assoziativer Charakter durch das scheinbar wahllose Kombinieren ganz verschiedener Display-Vorrichtungen unterstützt wurde. Obwohl diese Ansammlung von Vitrinen aus unterschiedlichen Zeiten durchaus als ein Akt der Musealisierung musealer Zeigevorrichtungen oder als medienreflexives Ausstellen des Ausstellens interpretiert werden könnte, war diese Lesart anscheinend nicht intendiert. Laut Auskunft eines Mitarbeiters, waren Vitrinen aus rein pragmatischen, nämlich konservatorischen Gründen eingesetzt worden, so dass hier Kuratieren im schwachen Sinne von Sorgen für und weniger im starken Sinne einer (Reflexion der) auktorialen Blickregie zu lesen ist. Auch die das *Brain* vom Rest der Ausstellung trennende Glasscheibe war – laut Website von punkt4-Architekten – aus klimatechnischen Gründen eingesetzt worden, „sodass sie für den Besucher unsichtbar bleibt“ (punkt4). Vor dem Hintergrund der hier wieder durchscheinenden Maxime, kuratorische Eingriffe zu verbergen, liest sich die Glasschreibe wie ein *Pars-pro-Toto* für die Negierung der Medialität des Ausstellens bei der gesamten *d(13)*.

SCHLUSS. GASTGEBERSCHAFT ALS KIPFFIGUR — Der von Christov-Bakargiev verfolgte Ansatz, neben den Künstler_innen sogar die Dinge für sich sprechen zu lassen (z.B. Christov-Bakargiev in: Vahland 2012, dies. 2011: 13/2012a) blendete kuratorische Autorschaft sowie Bedeutungszuschreibungen durch Rezipient_innen weitgehend aus und suggerierte stattdessen die Möglichkeit eines unmittelbaren Zugangs zu den Objekten. Die Medialität des Ausstellens, diskursive, institutionelle und materielle Rahmungen sowie die Autorität des Displays, Bedeutungen zu generieren – also die Dinge zum Sprechen zu bringen und ästhetische Erfahrungen und Lektüren zu beeinflussen – wurden bei der *d(13)* kaum kritisch problematisiert.

— Die Verschleierung kuratorischer Autorität hatte in einigen Fällen den Effekt, traditionelle Muster der Kuratorenschelte zu entkräften (z.B. Sommer 2012: 3).⁵⁾ Dank einem Wechselspiel zwischen verbal- und displayrhetorischen Unschuldsbeteuerungen auf der einen Seite und mal impliziten, mal expliziteren Zentrierungen auf ihre Person auf der anderen, erschien Christov-Bakargiev als Bedingungen schaffende Gastgeberin. Mittels einer solchen Inszenierung war es möglich, die Autonomie und Individualität einzelner Künstler_innen herauszustellen, ohne auf eine Demonstration der eigenen Bedeutsamkeit zu verzichten. Dieses Modell kuratorischer Gastgeberschaft ist jedoch insofern ambivalent, als dass es

5) Typisch sind etwa der Vorwurf, Künstler_innen ein kuratorisches Konzept überzustülpen, ihre Individualität und Intention zugunsten von diskurslastigen kuratorischen Metaerzählungen zu missachten oder durch Beanspruchen einer auktorialen Position häretisch mit Künstler_innen in Konkurrenz zu treten. Diese Kritiken sind zu Formeln erstarrt, die unabhängig von der Spezifik der jeweiligen Ausstellung Anwendung finden, so auch bei der *d(13)*.

gleichzeitig zur Verneinung von Autor-ität als auch zur Reproduktion zentralistischer Autorschaftsvorstellungen beitragen kann. Christov-Bakargiev, die zwischen der Rolle als Protagonistin auf der Bühne und der Funktion einer unsichtbaren Stagehand hin und her wechselte, wurde zu einer Kippfigur zwischen Ergon und Parergon. Als Gastgeberin verschmolz sie einerseits wie der *Angel in the House* mit dem Hintergrund, während sie sich andererseits als zentraler Gegenstand der *d(13)* darbot. Dieses Oszillieren zwischen Vorder- und Hintergrund, Opazität und Hypervisibilität wirft die Frage auf, ob es sich dabei um Maskerade oder Mimikry handelte, um eine Affirmation klischeehafter Konventionen oder um deren Subversion. Nicht zuletzt provoziert diese schwankende Performanz kuratorischer Autorschaft ein Nachdenken über die ambivalenten Funktionen von Un/sichtbarkeit in postdisziplinären, neoliberalen Kontrollgesellschaften.

—— Abschließend lässt sich festhalten, dass Christov-Bakargiev mit ihrer ostentativen Abwendung von Diskursen des Kuratorischen und der kaum stattfindenden Reflexion der Medialität des Ausstellens einen Bruch mit repräsentationskritischen Problematisierungen der Performativität kuratorischen Handelns vollzogen hat. Zu klären bleibt indes, ob die Unmittelbarkeitsrhetoriken und Transparenzsuggestionen der *d(13)* eine Rückkehr zu den eingangs genannten kuratorischen Modellen markieren oder inwiefern und mit welchen politischen Implikationen sich hier möglicherweise ein erneuter Paradigmenwechsel abzeichnet.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Verspiegelter Eingangssaal des Fridericianums bei der *documenta 12* (2007), Foto: Ryszard Kasiewicz, ©documenta Archiv

Abb. 2: Weiß gestrichener Eingangssaal des Fridericianums bei der *DOCUMENTA* (13) (2012), Foto: Nanne Buurman

Abb. 3: Afghanische Seidenschals als Erkennungszeichen des *DOCUMENTA* (13)-Aufsichtspersonals, Foto: Nanne Buurman

Abb. 4: Display (für Arbeit von Thomas Bayrle) in der *documenta*-Halle, Foto: Nanne Buurman

Abb. 5: Display (für Arbeit von Kristina Buch) in der *documenta*-Halle, Foto: Nanne Buurman

Abb. 6: Display (für Briefwechsel zwischen Alighiero Boetti und Harald Szeemann) im Fridericianum, Foto: Nanne Buurman

Abb. 7: Licht, Technik, Möblierung in Fridericianum und in der Neuen Galerie, Foto: Nanne Buurman

Abb. 8: Installationsansicht *Brain* (mit Arbeiten von Judith Hopf, Giorgio Morandi, Giuseppe Penone, Horst Hoheisel, Lawrence Weiner), *DOCUMENTA* (13)

Copyright: die Künstler_innen/VG Bildkunst, Bonn 2012, Foto: Roman März
Alle Bilder mit freundlicher Genehmigung der *documenta* und Museum Fridericianum Veranstaltungs GmbH.

// **Literatur**

Beck, Martin (2007): *Sovereignty and Control*. In: Ders. (Hg.), *About the Relative Size of Things in the Universe*, Utrecht/London: Four Corners, S. 44–59

- von Bismarck, Beatrice (2008):** Display/Displacement. Zur Politik des Präsentierens. In: John, Jennifer u.a. (Hg.), *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich, jrp/ringier, S. 69–82
- Buurman, Nanne (2009):** Ausstellen ausstellen. *Ausstellungsautorschaft auf der documenta 12*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Leipzig
- Christov-Bakargiev, Carolyn (2011):** Über die Zerstörung von Kunst – oder Konflikt und Kunst, oder Trauma und die Kunst des Heilens. In: *documenta und Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (Hg.), 100 Notes-100 Thoughts Series, 100 Bde. Ostfildern, Hatje Cantz, Notebook No. 040, S. 10–16
- Dies. (2012a):** Der Tanz war sehr frenetisch, rege, rasselnd, verdreht und dauerte eine lange Zeit. In: *Das Buch der Bücher* (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. *documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, S. 30–46
- Dies. (2012b):** Einführung. Notizen zum perzeptuellen Denken und seinen heutigen Möglichkeiten. In: *Das Buch der Bücher* (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. *documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, S. 692
- Dies. (2012c):** A lesson in the possibilities of a scarf or, how to be an art project attendant, <http://d13.documenta.de/de/#/research/research/view/a-lesson-in-the-possibilities-of-a-scarf-or-how-to-be-an-art-project-attendant> (6.10.2014)
- documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.) (2012):** Das Begleitbuch (Band 3/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012., Ostfildern, Hatje Cantz
- documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.) (2012):** Das Buch der Bücher (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. Ostfildern, Hatje Cantz
- O'Doherty, Brian (1996):** In der Weißen Zelle, Hg. von Wolfgang Kemp, Berlin, Merve
- Germer, Stefan (1992):** Documenta als anachronistisches Ritual. In: *Texte zur Kunst*, 2. Jg., H. 6, S. 49–63
- Grammel, Søren (2005):** *Ausstellungsautorenschaft. Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse.* Frankfurt am Main: Revolver Archiv für aktuelle Kunst
- Heinich, Nathalie / Pollack, Michael (2006):** From Museum Curator to Exhibition Auteur. In: Greenberg, Reesa u.a. (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, New York, Routledge, S. 231–250
- Heiss, Alanna (2012):** Die Platzierung des Künstlers. In: *Das Buch der Bücher* (Band 1/3 des dOCUMENTA (13)-Katalogs), Kassel 2012. *documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH* (Hg.), Ostfildern, Hatje Cantz, S. 525
- Jocks, Heinz-Norbert (2012):** Das Erzählen als Wille zur Wahrheit, Gespräch mit Carolyn Christov-Bakargiev. In: *Kunstforum International*, Bd. 216, S. 364–376
- John, Jennifer u.a. (Hg.) (2008),** *Re-Visionen des Displays. Ausstellungs-Szenarien, ihre Lektüren und ihr Publikum*, Zürich, jrp/ringier, S. 17–27
- O'Neill, Paul / Wilson, Mick (Hg.) (2010):** *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam/London, Open Editions/de Appel
- punkt4:** <http://www.punkt4.net/punkt4/NEWS.html> (4.10.2014)
- Rauterberg, Hanno (2009):** Kassel ist Australien. Vom Außenrand ins Zentrum der Weltkunst: Das erste große Interview mit der neuen Leiterin der Documenta, Carolyn Christov-Bakargiev. In: *DIE ZEIT*, Jg. 28, 2. Juli, o.S., <http://www.zeit.de/2009/28/Interview-Christov-Bakargiev> (15.03.2012)
- Ders. (2012):** Die Heilerin. In: *Zeit Magazin*, Jg. 24, Juni, S. 16–18
- Schlüter, Ralf (2012a):** Madame Maybe. In: *Art. Das Kunstmagazin*, Juni, S. 21–24
- Ders. (2012b):** Das Herz der documenta schlägt in Kabul, Gespräch mit Carolyn Christov-Bakargiev. In: *Art Spezial. Documenta 13*, Juli, S. 96–98
- Schwarze, Dirk (2006):** Die Expansion der documenta-Kritik. Eine Ausstellung im Spiegel der Presse, Nordlingen, Steinmeier
- Sommer, Tim (2012):** Eine Lehrstunde für Kritiker. Diese documenta ist gut! In: *Art Spezial. Documenta 13*, Juli, S. 3
- Staniszewski, Mary Ann (1998):** *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art.* Cambridge/London, MIT Press
- Sternfeld, Nora / Ziaja, Luisa (2012):** What Comes After the Show. On Post-Representative Curating. In: *OnCurating*, 14, S. 21–24
- Stock, Adolf (2012):** Documenta 13: Interview mit Carolyn Christov-Bakargiev, o.S., <https://www.torial.com/adolf.stock/portfolio/13818> (03.10.2014)
- Stöbe, Sylvia (2012):** Architektur der documenta (13). In: *Deutsches Architektenblatt*, H. 11, S. 8/9

Vahland, Kia (2012): Über die politische Intention der Erdbeere, Gespräch mit Carolyn Christov-Bakargiev. In: Süddeutsche Zeitung, 31. Mai, o.S., <http://www.sueddeutsche.de/kultur/2.220/documenta-leiterin> (14.01.14)

Woolf, Virginia (1931): Professions for Women. In: eBooks@Adelaide (Hg.), *The Death of the Moth and other essays*, The University of Adelaide Library, <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html> (7. Oktober 2014)

// Angaben zur Autorin

Nanne Buurman M.A. lebt als Kunstvermittlerin, Kuratorin und Kulturwissenschaftlerin in Leipzig. Seit Oktober 2012 promoviert sie am Internationalen Graduiertenkolleg InterArt an der Freien Universität Berlin mit einer Dissertation zum Verhältnis von Ausstellen, Autorschaft und Gender. Sie war an zahlreichen Kunstvermittlungs-, Ausstellungs- und Publikationsformaten beteiligt, darunter zuletzt *Catalogue Raisonné Clichés*, hg. von Inga Kerber (Spector Books, 2014). 2015 erscheinen von ihr u.a. folgende Publikationen: *Hosting Significant Others. Autobiographies as Exhibitions of Co-Authority*. In: Beatrice von Bismarck et al. (Hg.), *Hosting Relations in Exhibitions*, Sternberg Press, sowie *The Personal is Political. Displaying Relationality in Curatorial Autobiographies*. In: *Journal of Curatorial Studies*.

// 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

TIERISCH BÜRGERLICH. MUSEALISIERUNG VON NATUR UND GESCHLECHT IN REGIONALMUSEEN

— „Wer ist der größte Umweltschützer?“ Unter dieser Überschrift werden die Besucher_innen im Eingang zum Museumsbereich des Nationalpark-Haus Museums Fedderwardersiel aufgefordert, ein Seemannshemd wie ein Rollo an einem Band hochzuziehen. Zum Vorschein kommt ein Spiegel, in dem sie sich selbst sehen. In diesem Spiegel können sich alle Besucher_innen betrachten, unabhängig von Alter, sexueller Orientierung, geschlechtlicher Identität und Herkunft; zentral ist die Beteiligung am Umweltschutz. Dieses partizipative, themenorientierte Kollektivangebot schafft Raum für Heterogenitäten und weckt Erwartungen auf reflexive und plurale Darstellungsformen. Gleichzeitig ist das Seemannshemd männlich codiert und das generische Maskulinum der Überschrift subsumiert alle Geschlechter unter dem Männlichen. In unmittelbarer Nachbarschaft ruft ein Diorama mit einer ausgestopften, dreiköpfigen Seehundfamilie das Bild der bürgerlichen Kleinfamilie auf.

— Mein Beitrag befasst sich mit der Frage, ob jüngere gesellschaftliche Geschlechterdiskurse und Theorien der Gender Studies im Kontext von Naturpräsentationen Eingang in Museen finden, bzw. inwiefern heteronormative Strukturen weiterhin die Ausstellungen bestimmen.¹⁾ Museale Naturpräsentationen vermitteln auf implizite Weise Geschlechterwissen. In den von mir untersuchten Museen werden Geschlecht und Sexualität nicht als explizite Themen behandelt, sondern als selbstverständliche und unhinterfragte Tatsachen präsentiert. Dabei rekurrieren die Museen oftmals auf ein naturwissenschaftliches Geschlechterwissen, so dass der musealen Erzählung die Autorität und Definitionsmacht positivistisch-empiristisch ausgerichteter Naturwissenschaften anhaftet. Analysen der Gender & Science Studies zeigen insbesondere auf den Ebenen ‚Science of Gender‘ und ‚Gender in Science‘ (Keller 1995), dass das biologisch-medizinische Wissen über Geschlecht in Wechselwirkung mit gesellschaftlichen Faktoren und kulturellen Werten und Normen entsteht.²⁾ Zwischen den Gender & Science Studies und den geschlechterperspektivischen Analysen musealer Wissensproduktion zeigen sich Parallelen. Beide Bereiche legen z.B. dar, dass Museen und Naturwissenschaften als Orte männlicher Autoritäten etabliert wurden, von der Vorstellung männlicher

1)

Die Studie wird im Rahmen des von der Volkswagen Stiftung finanzierten Projekts *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion* an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg am Institut für Materielle Kultur durchgeführt.

2)

Vgl. z.B. Fausto-Sterling 2000, Haraway 1990, Keller 1986, Schiebinger 1993, Schmitz/Ebeling 2006. Eine dritte von Keller (1995) beschriebene Analyseebene ‚Women in Science‘ lässt sich ebenfalls auf die Wissensproduktion in Museen übertragen, ist aber in diesem Beitrag von geringerer Bedeutung.

Genies geprägt sind und Frauen bzw. das Weibliche auf personaler und inhaltlicher Ebene ausklammern oder auf Objektpositionen reduzieren.³⁾ Darüber hinaus stellen sowohl Museen als auch Naturwissenschaften Wissen meist als etwas Gegebenes dar. Die geschlechterperspektivischen Analysen von Museen und Naturwissenschaften zeigen jedoch den Prozesscharakter der Wissensherstellung und ihre historische und kulturelle Bedingtheit auf.⁴⁾ In Anlehnung an die Gender & Science Studies betrachte ich das Wissen über Natur nicht als eine deckungsgleiche Beschreibung von Gegebenheiten, sondern als ein kulturelles Produkt, das Natur als von sich aus gegeben voraussetzt. Einem diskursanalytischen Verständnis folgend, verstehe ich Museen als Orte, an denen sich Wissen im jeweiligen gesellschaftlichen, politischen, sozialen und kulturellen Kontext der Akteur_innen und Besucher_innen konstituiert. In einem Macht-Wissen-Komplex unterliegt das Wissen fortwährenden Aushandlungsprozessen (Foucault 1998). Ausstellungen verstehe ich als Ergebnisse gesellschaftlicher Diskurse, die situiertes Wissen (Haraway 1996) präsentieren, dieses aber als Wahrheiten darstellen. In meiner Analyse museal präsentierten Wissens über Natur und Geschlecht berücksichtige ich die Herstellungsprozesse, in denen unterschiedliche, situierte Wissensbestände der Museumsakteur_innen und Besucher_innen zusammen kommen und ausstellungsspezifische Deutungsabsichten der Museumsakteur_innen sowie individuelle Wahrnehmungs- und Rezeptionspraxen und Bedeutungsvermutungen der Besucher_innen mitwirken.

— Welches Geschlechterwissen konstituiert sich in Verknüpfung mit der Musealisierung von Natur in Heimatmuseen? Diese zentrale Frage leitet meine Ausstellungsanalyse in vier sehr unterschiedlichen Regional- und Heimatmuseen. Heimatmuseen gelten als kleinbürgerlich und konservativ; zu ihren zentralen Aufgaben gehören das Bewahren regionaler Kultur und Natur, die Wissensvermittlung und die Identitätsbildung. Für die Analyse des Geschlechterwissens ist außerdem von Bedeutung, dass die heteronormativen Geschlechterverhältnisse und die ästhetisierende Konzeptionierung von Natur zwei konstituierende Elemente des Bürgertums ausmachten. Daher ist davon auszugehen, dass die Heimatmuseen tradierten Wissensbeständen verpflichtet sind, was in der Wissensproduktion über Natur und Geschlecht entsprechende Wirkungen zeigen dürfte. Doch ebenso wie ihre gesellschaftlichen Kontexte, ändern sich auch Heimatmuseen. Die untersuchten Heimatmuseen haben Neugründungen oder -ausrichtungen ab den

3)

Für Museumsanalysen siehe z.B. Schade/Wenk 2005. Nach Muttenthaler und Wonisch ist in Betracht zu ziehen, dass Museen ihre Anfänge als ein mit Autorität und Wissens- und Deutungsmacht ausgestattetes Projekt männlicher, weißer Bürger im 19. Jahrhundert hatten, in dem vornehmlich Gelehrte, Lehrer, Akademiker mit hohem symbolischen Kapital auf der Akteur_innenseite standen. Vgl. Muttenthaler/Wonisch (2006):14.

4)

Mieke Bal kritisiert z.B. am Interaktionsverhältnis zwischen Kurator_innen und Museumsbesucher_innen, dass sowohl die Kurator_innen als auch die Wissensproduktion unsichtbar bleiben und fordert, das museale Wissen als Hergestelltes erkennbar zu machen. Vgl. Bal (1996): 3ff.

1980er Jahren gemeinsam und stehen heute in den Kontexten von Klimawandel, Migration, Globalität und *scapes* (Appadurai 1996 nach Kaiser 2006: 25) Sie liegen in ländlichen Regionen an der Nord- und Ostsee, im Thüringer Wald und in den Schweizer Alpen und erfüllen auf den ersten Blick stereotype Vorstellungen von kleinen Regionalmuseen. Hinsichtlich einzelner Aspekte gehen sie jedoch durchaus neue Wege, beispielsweise durch die Offenlegung der musealen Wissensproduktion, die Sichtbarmachung des konstruierten Charakters von Natur oder die Thematisierung von Naturschutz im globalen Kontext und jenseits von Heimatschutz. Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, nach neuen Ansätzen in der musealen Wissensproduktion über Natur und Geschlecht in Heimatmuseen zu suchen und die Geschlechtersymboliken in den Naturpräsentationen zu befragen. Wie wird Natur geschlechts-codiert und welche Identitätsangebote werden ermöglicht oder verworfen? Zeigen sich Darstellungen jenseits einer heteronormativen Geschlechterordnung? Wird das Geschlechterwissen in Naturpräsentationen als Wahrheit ‚zu-sehen-gegeben‘ (Schade/Wenk 2005) und implizieren die in der Natur verorteten, museal inszenierten Geschlechter Festschreibungen und Unabwendbarkeiten? Oder wird das Geschlechterwissen zur Disposition gestellt und als hergestelltes Wissen reflektierbar gemacht?

—— Der Fokus meines Beitrags liegt auf der Untersuchung von Tierpräsentationen, die im musealen Display zur Schau gestellt werden. Tiere gelten als Stellvertreter_innen von Natur und werden gerne genutzt, um gesellschaftliche und politische Verhältnisse auszuhandeln. Unter der Begrifflichkeit ‚Thinking with Animals‘ haben beispielsweise Daston & Mitman (2005) vielfältige Funktionsweisen von Anthro- und Zoomorphismen in Öffentlichkeit und Wissenschaft untersucht. Dieses Konzept steht u.a. dafür, dass Menschen Tiere verwenden, um sich auszudrücken, um über sich und die Gesellschaft nachzudenken und um zu klären, was es heißt, Mensch zu sein. Es ist im Alltagsleben und in der Wissenschaft weit verbreitet und für die meisten Menschen etwas Selbstverständliches. Auch das diskursive Verhandeln der Geschlechterverhältnisse durch die Mechanismen des ‚Denkens mit Tieren‘ lässt sich gut nachvollziehen.⁵⁾ So erwecken z.B. wissenschaftliche wie populäre Tierdarstellungen den Eindruck, Tiere seien vornehmlich zwei- und getrenntgeschlechtlich sowie heterosexuell. Dabei werden Tiere in stereotypen Geschlechterrollen inszeniert, z.B. Männchen als rudelbesitzendes und -bewachendes Leittier und Weibchen im Kontext von Fortpflanzung und

5)

Siehe hierzu z.B. Birke 1994, Ebeling 2011 und 2002, Haraway 1995.

Jungenaufzucht. Diese Darstellungen vermitteln meist implizit oder explizit, dass nur die im Tierreich vorzufindenden ‚natürlichen‘ Geschlechterverhältnisse und Verhaltensweisen für die Sexualität des Menschen legitim sind. Zum Beispiel gilt Homosexualität vielen als verwerfliche, weil im Tierreich nicht vorkommende und damit ‚unnatürliche‘ Sexualität. Gegendarstellungen zeigen Homo- und Transsexualitäten im Tierreich auf und argumentieren mit dem Status der Natürlichkeit für deren Anerkennung als legitime Sexualitäten in der menschlichen Gesellschaft (Bagemihl 1999, Roughgarden 2004). Auf dieser Grundlage stelle ich im Folgenden das sich konstituierende Geschlechterwissen einzelner Tiergruppen vor, die in den Heimatmuseen hervorgehoben werden.

FAMILIENSTOLZ — Eine im Werratalmuseum⁶⁾ prominente Tierart ist der Storch. Seine Anwesenheit macht die Gemeinde Gerstungen und das Museum zu einem privilegierten Ort, denn die aus Afrika kommenden Störche wählen Gerstungen und das Museumsgebäude ‚von sich aus‘ zu ihrem Aufenthaltsort und Brutplatz, womit sie für ein gemeinhin geltendes zentrales Merkmal von Natur stehen (Kühne 2013). Hinzu kommt, dass sie das Museumsgebäude als Brutplatz nutzen und dass sie ein Symbol für Kindersegen sind. Da freilebende oder ‚wilde‘ Tiere in dem Ruf stehen, sich ausschließlich in ungestörten, naturbelassenen Orten aufzuhalten und sich nur unter bestmöglichen Bedingungen erfolgreich fortpflanzen zu können, repräsentieren die brütenden Störche eine ‚intakte‘ Naturhaftigkeit. Die Gemeinde Gerstungen nutzt die Störche für ihre Identitätsbildung, indem sie einen stolzierenden Storch zu ihrem Wappentier machte und ein Foto der auf dem Museumsgebäude lebenden Storchfamilie mit zwei adulten und zwei Jungtieren auf jeder Internetseite der Gemeinde sowie mittels einer Webcam live auf der Homepage Gerstungens zeigt. Dieses Motiv greift das Werratalmuseum ebenfalls auf. Es verwendet einen stilisierten Storch auf Schildern am Ortseingang und auf seiner Homepage als sein Logo.⁷⁾ In den Storchdarstellungen von Gemeinde und Museum verknüpfen sich die Themen ‚Fortpflanzung‘, ‚Familie‘, ‚Kindersegen‘, ‚Naturhaftigkeit‘ und ‚Stolz‘. Obwohl die Einzeltiere nicht geschlechterdifferenz dargestellt werden, assoziieren sie die bürgerliche Kleinfamilie.

ZUG-VÖGEL — Ein anderer Zugvogel wird im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel⁸⁾ in Bezug auf seine Flugleistungen präsentiert, ein Topos der bei den Störchen nicht in

6)

Das 1932 gegründete Werratalmuseum Gerstungen (WTM) liegt in Thüringen im ehemaligen innerdeutschen Grenzstreifen und wurde im Zuge politischer Entwicklungen drei Mal, zuletzt 1990 wiedereröffnet. Seine Ausstellungsthemen sind die Geologie des Werratales, die Werrakeramik, das bäuerliche Handwerk, das Kleinbürgertum und die Eisenbahngeschichte.

7)

Vgl. z.B. Einheitsgemeinde Gerstungen, Werratalmuseum im Schloss, www.gerstungen.de/scripts/angebote/2017 sowie die Informationsbroschüre der Verwaltungsgemeinde Gerstungen 2004.

8)

Das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel befindet sich an der Niedersächsischen Nordseeküste in zwei historischen Gebäuden des kleinen Fischerorts Fedderwardersiel und stellt seit 1986 eine einmalige Zusammenführung eines Nationalpark-Hauses mit einem Heimatmuseum dar. Seine zentralen Themen sind die historische Regionalkultur und der Nationalpark Wattenmeer.

Erscheinung tritt. Auf einer großen Text-Bildtafel können die Besucher_innen die Routen der im Wattenmeer rastenden Knutts zwischen Arktis und Afrika kennenlernen. Die Darstellungen rationalisieren und technisieren diese kleinen Schwarmvögel mit Angaben von Zahlenverhältnissen, etwa mit dem Verhältnis Körpergewicht-Nahrungsaufnahme-Flugstrecke. Sie verlieren nach zwei bis drei Tagen „Non-Stop-Flug“ ein berechenbares Gewicht und nutzen das Watt als „Tankstelle“. Eine andere, wortspielreiche Metaphorik stellt „Zugvögel in der Nordsee“ mittels eines weißen und eines gelben Posters mit deren Ankunfts- und Abflugzeiten im Wattenmeer und ihren Streckenverläufen in den Kontext von Bahnfahrten. Damit korrespondierend deutet auf der Bildebene eine Silhouette fliegender Gänse den Verlauf von Gleisen an. Im Kontext der konservativen Institution des Heimatmuseums und der im kulturellen Gedächtnis tradierten heteronormativen Geschlechterverhältnisse scheint diese Verknüpfung von Flugleistungen, Technik und Vögeln Assoziationen einer bestimmten Männlichkeit nahezulegen. Dazu passend werden die Themen ‚Fortpflanzung‘ und ‚Familie‘ in diesen Präsentationen nicht aufgerufen.

SÄUGE-TIERE — Im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel ziehen mehrere prominente Objektgruppen mit Seehunden die Aufmerksamkeit auf sich (ein Diorama, verschiedene Text-Bildtafeln im Innen- und Außenbereich, eine Informationsmappe mit Vertiefungsmaterial und diverse Bilder). Ein großer Teil dieser Seehunddarstellungen benennt die Geschlechterdimorphismen und bezieht sich auf die Fortpflanzung. Sie ist in diesem Fall an Weiblichkeit gekoppelt und mit Begriffen wie ‚Junges‘, ‚Heuler‘ und ‚Mutter‘ sowie mit Fotos von, in die Kamera blickenden Jungtieren emotional besetzt. Die Darstellungen der ‚Mutter-Kind-Beziehung‘ und der einzeln und individualisiert ausgestellten Seehunde sind durch das Gestaltungsprinzip des Kindchenschemas stark emotionalisiert. Auf einer Text-Bildtafel ist die Trächtigkeit der Weibchen optisch mit kleinen, in die Bäuche der Weibchen eingezeichneten Seehunden während der Tragzeit hervorgehoben. Der illustrierte Fortpflanzungszyklus wird dabei ohne die Benennung anderer biologischer Aspekte als ‚Jahreszyklus‘ bezeichnet und reduziert das Leben der Weibchen auf ihre Fortpflanzung. Die betont störungssensible ‚Mutter-Kind-Beziehung‘ unterliegt in den Präsentationen einem großen Gefährdungspotential, z.B. in Form einer hohen Schadstoffbelastung der Muttermilch oder

durch Ruhestörungen von ‚Mutter und Kind‘ durch Tourist_innen. Ausgerechnet in der Gruppe der Säugetiere, der auch die Menschen angehören, findet sich eine hervorgehobene Koppelung von Weiblichkeit, Fortpflanzung, Jungenaufzucht und Emotionalität. In Verbindung mit den nicht an der Jungenaufzucht beteiligten Männchen (ihr Verhalten wird nicht beschrieben) finden sich hier Strukturen der heteronormativen Geschlechterordnung und der bürgerlichen Kleinfamilie.

ZUCHT UND GESCHLECHTERORDNUNG — Zwei im Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt⁹⁾ in umfangreichen Ausstellungsabteilungen hervorgehobene Säugetiergruppen – Rinder und Schweine – bedienen ebenfalls stereotype Geschlechterbilder. Die Tiere werden explizit als zwei- und getrenntgeschlechtliche Individuen präsentiert, beispielsweise in Abbildungen und Lehrmodellen von Bullen, Kühen, Ebern und Säuen. Sie stehen dabei immer im Kontext ihrer Funktionen als landwirtschaftliche Nutztiere. Im Fall dieser stolzen Kulturprodukte wird aus der ‚natürlichen‘ Fortpflanzung ‚wilder‘ Tiere eine erfolgreiche Zucht. Während die Kühe und Säue im Zusammenhang mit Milch, Säugen, Nachwuchs und guten Muttereigenschaften stehen, erscheinen die Bullen und Eber als Träger hochwertiger Erbanlagen. Mit diesen geschlechtsspezifischen Tierpräsentationen korrespondieren Weiblichkeitscodierungen von Natur und Männlichkeitscodierungen von Kultur, die sich durch unterschiedliche Positionierungen von Männern und Frauen mit den Tieren ergeben. Die Kühe werden beispielsweise in enger Verbindung mit Melkerinnen abgebildet, die einen teilweise liebevoll dargestellten Körperkontakt mit den Kühen haben. Eine Melkerin lehnt sich auf einem Werbeplakat lächelnd, und einen Arm auf die Kuh legend, gegen das Tier. Auf einem vom Museum als „stimmungsvolle Heimat“ bezeichneten großformatigen Foto führt eine Frau „ihre Kuh nach Hause“. Dieses Bild stellt die Frau zwar als Besitzerin dar, das Verhältnis aber gleichzeitig in einen emotionalen Kontext. Auf einem anderen großen Foto hocken mehrere Frauen auf einer eingezäunten Weide melkend vor Kühen, während ein Milchkontrolleur mit schriftlichen Unterlagen außerhalb der Weide vor dem Zaun steht. Frauen werden auf den Bildern in direkter Nähe von Kühen und damit in Naturnähe sowie getrennt von Männern positioniert. Ganz andere Positionen erhält das männliche Geschlecht im Verhältnis zu den Tieren. Männer sind in der Ausstellung als Züchter, Besitzer und Preisträger von Rindern und Schweinen

9)

Das 1993 eröffnete Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt liegt im Norden Schleswig-Holsteins an der Ostseeküste, besteht aus fünf so genannten Museumsinseln, die im Ort Unewatt verteilt sind und bezieht einen Rundgang durch den Ort in seinen Parcours ein. Die historischen, restaurierten Museumsgebäude sind zugleich Ausstellungsobjekte und -räume. Zu den Ausstellungsthemen gehören die regionalspezifische Landwirtschaft und das bäuerliche Leben.

sowie beim Verladen von Schweinen und als Auktionsmitarbeiter zu sehen. Mit den Rindern haben sie kaum Körperkontakt, vielmehr führen sie Einzeltiere an Leinen vor. Als namensgebende Züchter und Besitzer produzieren Männer in erster Linie Rinder- und Schweinerassen und stellen Kulturprodukte her. Hier zeigen sich bei Mensch und Tier altbekannte Geschlechtscharaktere: Männlichkeit ist mit Besitz, Führung, Erbanlagen, Kontrolle und Kultur verbunden, während Weiblichkeit an Körperlichkeit, Emotionalität, Fürsorge und Nachwuchs gekoppelt ist. Frauen stehen der Natur nahe, während Männer getrennt von beiden positioniert sind. Sowohl Menschen als auch Tiere werden stereotypisierend zweigeschlechtlich differenziert und im heteronormativen Rahmen beschrieben.

WILDGEWORDENE DELIKATESSE — Die einzige in den vier Museen präsentierte nicht getrenntgeschlechtliche Tierart ist die hermaphroditische Pazifische Auster. Eine Informationsmappe zum Diorama der Miesmuschelbank im Nationalpark-Haus Museum Fedderwardersiel informiert über ihren Geschlechterwechsel, ihre Fortpflanzung und ihre Zucht. Sie wurden auf Sylt eingeführt und breiteten sich auch außerhalb der Austernkulturen in der Nordsee aus. Die Beschreibung ihrer hohen Fortpflanzungsrate ruft das Bild des alles überwuchernden und bedrohlichen Weiblichen auf: Die Weibchen produzieren in einer Saison mehrmals ca. 50-100 Millionen Eier, so dass sich die „entwischte“ Austerart „unaufhaltsam ausbreitet“, einheimische Arten verdrängt, das Nahrungsangebot der Vögel verringert und den Stoffhaushalt des Meeres verändert. Eine Kommentierung ihres Aussehens, sie seien hässlich und würden keinen Schönheitswettbewerb gewinnen, rekurriert auf eine bestimmte Weiblichkeit, für die eine idealisierte und objekthafte Schönheit Maßstab ist. Durch diese stereotypen Codierungen erfährt der Hermaphroditismus eine Anpassung an die zwei- und getrenntgeschlechtliche Geschlechterordnung. Zudem ist deutlich xenophob von einer unaufhaltbaren „Invasion [...] der fremden Tiere“ die Rede, so dass hier die Kategorien Geschlecht und Ethnizität zusammen wirken. In diesem Fall wird eine Tierart, deren Individuen sich weder auf ein Geschlecht beschränken noch ihr Geschlecht beibehalten, in ein differenztheoretisches Geschlechtersystem überführt. Kulturelle Vorstellungen von Weiblichkeit, Wildheit, Hässlichkeit, Masse und Fremdheit werden als Bedrohung inszeniert und Weiblichkeit erfährt starke Abwertungen. Der Hermaphroditismus wird

dabei in die heteronormative Geschlechterordnung eingepasst und steht seinerseits nur in beherrschter und kultivierter Form in einem positiven (hier kommerziellen) Kontext. Vor dem Hintergrund, dass die guten Zuchteigenschaften der Pazifischen Auster und ihr Status als Delikatesse viel Raum in der Informationsmappe erhalten, ist es bemerkenswert, dass ihre Fähigkeit zum Geschlechterwechsel und ihre hohe Fortpflanzungsfähigkeit in solch abwertende Narrationen eingebettet werden.

DAS TIER IM MANN — Im Lötschentalmuseum¹⁰⁾ findet sich eine geschlechtscodierte Überschreitung des Mensch-Tier-Dualismus, die ebenfalls als eine Normabweichung inszeniert wird. Hierbei handelt es sich um einen Lötschentaler Brauch Namens *Tschäggätta*, in dem Masken geschnitzt und getragen werden. Die *Tschäggätta* ist in einer eigenen Abteilungsabteilung mit zahlreichen Masken und Informationen über ihre historische Entwicklung zum Lötschentaler Markenzeichen zu sehen. Zu Beginn der Abteilungsabteilung verweist ein künstlerisches Maskenbild mit dem Titel „Larve“ auf eine Verbindung zum Tier und auf ein Übergangsstadium. Dieser Begriff lässt Insekten assoziieren, aus deren Larven geschlechtsreife Käfer schlüpfen, die sich in ihrer darauf folgenden kurzen Lebensspanne ohne Nahrungsaufnahme der Fortpflanzung widmen. Den filmischen, bildlichen und schriftlichen Darstellungen zufolge bekleiden sich einige Männer an bestimmten Fastnachtstagen mit den furchterregenden Masken für Kopf und Körper aus geschnitzten Holzlarven, Tierfellen, -zähnen, -blut und -hörnern und verängstigen die Talbewohner_innen. Laut Texttafeln und Ausstellungsfilm wird innerhalb der Talgemeinschaft großer Wert darauf gelegt, dass nur ledige Männer Masken tragen und dass die Anonymität der Läufer gewährleistet ist; zudem dürfen laut Ausstellungsfilm traditioneller Weise nur Angehörige des männlichen Geschlechts Masken schnitzen und auch heute übernehmen das nur wenige Frauen. Letztendlich weiß jedoch niemand, welche Personen und auch welche Geschlechter sich hinter den einzelnen Masken verbergen.

— Ein regionaler Zeitschriftenartikel, der nicht im Museum ausliegt, expliziert die Grenzüberschreitung zwischen Tier und Mensch. Demnach verändern die Maskenträger bereits während des Maskenanlegens ihre Persönlichkeit, werden wild und zum Tier. Beschrieben wird dort auch eine Grenzüberschreitung zwischen den Geschlechtern: „NICHT FRAU, NICHT MANN [...] Dämon, Waldschrat, Totengeist ...? Was zum Teufel ist eigentlich

10)

Das 1982 eröffnete Lötschentalmuseum im Schweizerischen Kippel hat seinen Themenschwerpunkt in der regionalen Geschichte und dem Brauchtum des Lötschentals.

die (ja: weiblich, Einzahl) Tschäggätta? [...] Sie ist ein Zwischenwesen, weder Mann noch Frau [...]. Hexen, Narren, Schurtendiebe, etwas Mystisch-Animalisches [...]“ (Schindler 2014: 42). Diese Informationen über die geschlechtliche Uneindeutigkeit fehlen in der Ausstellung ebenso wie über die ledigen Frauen, die der Museumshomepage zufolge während des Maskenlauf in Privatstuben zusammen handarbeiten und später die zurückverwandelten Männer zum Tanz im Gemeindehaus treffen.¹¹⁾ Da die Geschlechteruneindeutigkeit nicht ausgestellt wird, kommt in der Ausstellung allein die öffentliche Männlichkeitsinszenierung in Verknüpfung mit Tieren und Bedrohlichkeit zur Geltung. Unabhängig davon sind zwar während des begrenzten Zeitraums des Maskenlaufs identitätsbildende Differenzkategorien überschreitbar, doch nach der *Tschäggätta* finden sich alle Mitglieder der Talgemeinschaft wieder innerhalb des Mensch-Tier und des Mann-Frau-Dualismus ein, so dass die bipolare Ordnung und das implizit bürgerliche Familienmodell ungebrochen bleiben.

HETERONORMATIVITÄT MIT AUSSICHT — Die musealen Tierpräsentationen tragen auf unterschiedliche Weise zu einem heteronormativen Geschlechterwissen bei. Sie reproduzieren althergebrachte Vorstellungen von Weiblichkeit, wie etwa enge, emotional aufgeladene Mutter-Kind-Beziehungen und abwesende Väter bei den Seehunden oder eine unkontrollierte, überschwemmende Weiblichkeit bei der Pazifischen Auster. Erscheinen Frauen naturnah, so sind sie liebevoll-emotional, während die selten der Natur nahe stehenden Männer als wild und bestialisch präsentiert werden und Männlichkeit vornehmlich im Kontext von Technik, Kultur und Besitz steht. Verknüpfungen mit der Fortpflanzungs- und Familienthematik vervollständigen den heteronormativen Charakter der Tierpräsentationen. Reproduktion und die bürgerliche Kleinfamilie sind feste Bestandteile heteronormativer Gesellschaften und werden in passender Weise in die Präsentationen eingefügt. Im Beispiel der Zugvögel wird dieser weiblich besetzte Themenbereich nicht aufgerufen, stattdessen wird Männlichkeit in Verbindung mit Technik und Flugleistung ausgestellt. In den beiden anderen Beispielen ohne Familienthematik handelt es sich um die normüberschreitende Pazifische Auster und den Lötschentaler Maskenträger, die beide als Bedrohungen inszeniert werden. Sie überschreiten zwar bipolare Grenzen, doch durch ihre Weiblichkeitszuschreibungen und die Anpassung an die Getrenntgeschlechtlichkeit sowie durch die Abwertung und Kombination mit

11)

Vgl. Lötschentaler Museum, Braucharchiv, Tschäggätta. www.loetschentalemuseum.ch/archiv-loetschental/braucharchiv/tschaeggatta-die-loetschentaler-holzmasken.

Fremd- und Wildheit tragen die Grenzüberschreitungen letztlich zur Fortschreibung von Heteronormativität bei. Insgesamt weisen nur wenige Tierpräsentationen ein Potential zur Verunsicherung des heteronormativen Geschlechterwissens auf, das in den Ausstellungen aber nicht zur Entfaltung kommen und kaum zum Bild einer Geschlechtervielfalt beitragen kann.

— Während die einzelnen Museen Heteronormativität reproduzieren, zeigt sich im Museumsvergleich, dass Natur – teilweise unabhängig von vergeschlechtlichten Individuen – kontextbedingte, vielfältige Geschlechtscodierungen und Bedeutungszuschreibungen erfährt und eine beachtliche Flexibilität aufweist. Zugvögel können als Familientiere oder Langstreckenflieger gehalten; Weiblichkeit kann wild, unbeherrschbar und bedrohlich oder mit Mütterlichkeit und körperlicher Fürsorge belegt werden; Wildheit muss keine Gefahr sein, sondern kann, wie das Beispiel der Störche zeigt, im positiven Sinn für Naturhaftigkeit stehen; das Thema Fortpflanzung steht wiederum je nach Kontext für das Wohlergehen von Tieren, als Indikator für eine intakte Natur oder aber für eine Bedrohung durch Tiere und kann zum stolzen Kulturprodukt werden. Schließlich wird Natur weiblich und männlich codiert und weist unterschiedliche Formen von Weiblichkeit auf. Diese Flexibilität bzw. Uneindeutigkeit von Natur stellt einen noch zu untersuchenden Möglichkeitsraum dar.

— Anhand des ‚Denkens mit Tieren‘ lassen sich Naturalisierungs- und Herstellungsprozesse von Wissen über Geschlecht aufzeigen. Die untersuchten Regional- und Heimatmuseen lassen, wenn auch vermutlich nicht immer intendiert, den konstruierten Charakter von Natur deutlich werden. Im Werratalmuseum wird beispielsweise eine idealisierte, auf einen uneingeschränkten Naturressourcengebrauch beruhende regionale Fortschrittsgeschichte durch eine außerhalb der Ausstellungsbereiche präsentierte Naturschutzthematik gestört. Das Nationalpark-Haus Museum Fedderwardsiel präsentiert Natur in mehreren Objektgruppen als konstruiert, was dem positivistischen Naturverständnis des Museums entgegensteht. Durch den Einbezug globaler Dimensionen erweitert es zudem seine Darstellungen der regionalen, heimatlichen Landschaft. Das Landschaftsmuseum Angeln/Unewatt präsentiert explizit und unübersehbar sein museales Wissen als Hergestelltes und dekonstruiert die Naturhaftigkeit von Landschaft. Hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse fallen Veränderungen jedoch schwer. Mithilfe von dekonstruierenden oder reflexiven Elementen von Metaerzählungen, die etablierte, vereindeutigende Narrationen aufbrechen, ließen sich

auch hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse Gegenerzählungen erproben und weitere Möglichkeiten zu unterschiedlichen Perspektiven und Interpretationsangeboten eröffnen.

// Literatur

- Bal, Mieke (1996):** *Double Exposures*. New York London, Routledge
- Bagemihl, Bruce (1999):** *Biological Exuberance, Animal Homosexuality and Natural Diversity*. New York, Profile Books
- Birke, Lynda (1994):** *Feminism, Animals and Biology. The Naming of the Shrew*. Buckingham Philadelphia, Open University Press
- Daston, Lorraine / Mitman, Gregg (2005):** *Thinking with Animals. New Perspectives on Anthropomorphism*. New York [u.a.], Columbia University Press
- Ebeling, Smilla (2011):** *Tierisch menschliche Geschlechter. Mit Tieren Geschlechter bilden*. In: Andrea Qualbrink / Mariele Wischer (Hrsg.): *Geschlechter Bilden*. Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, S. 50–61
- Einheitsgemeinde Gerstungen:** www.gerstungen.de/scripts/angebote/2017 (16.09.14)
- Fausto-Sterling, Anne (2000):** *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York, Basic Books
- Foucault, Michel (1998):** *Sexualität und Wahrheit. Bd. 1: Der Wille zum Wissen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag
- Haraway, Donna (1990):** *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*. Routledge, New York
- Haraway, Donna (1995):** *Primatologie ist Politik mit anderen Mitteln*. In: Orland, Barbara, Scheich, Elvira (Hrsg.): *Das Geschlecht der Natur. Feministische Beiträge zur Geschichte und Theorie der Naturwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt am Main
- Haraway, Donna (1996):** *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*. In: Scheich, Elvira (Hrsg.): *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg, Hamburger Edition, 217–248.
- Kaiser, Marcus (2006):** *Die plurilokalen Lebensprojekte der Russlanddeutschen im Lichte neuerer sozialwissenschaftlicher Konzepte*. In: Sabine Ipsen-Peitzmeier / Markus Kaiser (Hrsg.): *Zuhause fremd: Russlanddeutsche zwischen Russland und Deutschland*. Bielefeld, transcript, S. 19–59
- Keller, Evelyn Fox (1986):** *Liebe, Macht und Erkenntnis*. München, Carl Hanser
- Keller, Evelyn Fox (1995):** *Origin, History, and Politics of the Subject Called 'Gender and Science' - A First Person Account*. In: Jasanoff, Sheila / Markle, Gerald / Peterson, James / Pinch, Trevor (Hrsg.): *Handbook of Science and Technology Studies*. London, New Delhi, Thousand Oaks, S. 80–94
- Kühne, Olaf (2013):** *Landschaftstheorie und Landschaftspraxis. Eine Einführung aus sozialkonstruktivistischer Perspektive*. Wiesbaden, Springer VS
- Lötschentaler Museum:** www.loetschentalemuseum.ch/archiv-loetschentaler-holzmasken (27.02.2015)
- Muttenthaler, Roswita / Wonisch, Regina (2006):** *Gesten des Zeigens: Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld, transcript
- Roughgarden, Joan (2004):** *Evolution's Rainbow. Diversity, Gender, and Sexuality in Nature and People*. Berkeley Los Angeles London, University of California Press
- Schindler, Ingrid (2014):** *Brauchtum. Wilde Kerle, starke Frauen*. In: *Schweizer Land-Liebe*, Januar/Februar 2014, Zürich, S. 30–43
- Schiebinger, Londa (1993):** *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science*. Boston, Beacon Press
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2005):** *Strategien des 'Zu-Sehen-Gebens': Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte*. In: Bußmann, Hadumod / Hof, Renate (Hrsg.): *Genus. Geschlechterforschung – Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Ein Handbuch. Stuttgart, Köln, Kröner, S. 144–185
- Schmitz, Sigrid / Ebeling, Smilla (2006):** *Geschlechterforschung und Naturwissenschaften. Eine notwendige Verbindung*. In: Ebeling, Smilla / Schmitz, Sigrid (Hrsg.): *Geschlechterforschung und Naturwissenschaften. Einführung in ein komplexes Wechselspiel*. Wiesbaden, VS Verlag
- Verwaltungsgemeinschaft Gerstungen (Hg.):** *Gerstungen – Informationsbroschüre*, 4. Auflage, 2005

// Angaben zur Autorin

Smilla Ebeling ist Biologin und promovierte Wissenschaftshistorikerin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Gender & Science Studies und Animal Studies. Derzeit forscht sie an der Universität Oldenburg in dem Projekt *Neue Heimatmuseen als Institutionen der Wissensproduktion zur Musealisierung von Natur, Geschlecht und Ethnizität* und entwickelt in diesem Rahmen einen Leitfaden *Museum & Gender*. Tätig war sie u.a. als Lektorin und Gastprofessorin an verschiedenen Österreichischen Universitäten, als Juniorprofessorin für ›Gender, Biotechnologien und Gesellschaft‹ an der Universität Oldenburg, als wissenschaftliche Assistentin am Zentrum Gender Studies, Universität Basel und als Gastwissenschaftlerin am Center for Advanced Feminist Studies an der University of Minnesota.

// 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

„HÖHER–SCHNELLER–WEITER“? FEMINISTISCHE KRITIK AN TECHNIKGESCHICHTE IM MUSEUM. EIN GESPRÄCH MIT ANNA DOEPFNER

DU HAST DICH WÄHREND DEINER 29-JÄHRIGEN BERUFS-TÄTIGKEIT IM DEUTSCHEN TECHNIKMUSEUM IN BERLIN IM BILDUNGSBEREICH, IM LEITUNGSTEAM UND ALS KURATORIN DER TEXTILSAMMLUNG MIT THEMEN DER FRAUEN- UND GESCHLECHTERGESCHICHTE INTENSIV AUSEINANDERGESETZT. WIE BEWERTEST DU DEINE ARBEIT IM RÜCKBLICK?

— Ich hatte damals die ungewöhnliche Chance, die Abteilung Textiltechnik ganz selbstbestimmt aufbauen zu können. Ich habe also jedes Objekt in der Sammlung selbst ausgewählt, erworben oder geschenkt bekommen sowie inventarisiert. Ich konnte die Themen der Ausstellungen eigenständig konzipieren und als alleinige Autorin bis 700 oder 800 qm bespielen – diese freie Arbeit schätzte ich sehr. Ich konnte nach Möglichkeiten suchen, um in Sammlung und Ausstellungen Gender- und postkoloniale Fragen zu berücksichtigen.

— In der Bildungsabteilung habe ich gemeinsam mit meinen Kolleginnen eine Infrastruktur aufgebaut und mit einem Architekten einen eigenen Bildungsraum sowie Möblierung für Schulklassen und Besuchende zum Ausruhen, Innehalten und Picknicken konzipiert und umgesetzt. Ich konnte den Gedanken der Inklusion implantieren, in der Theorie und Ausstellungspraxis. Wir haben ein Konzept für Bildungsarbeit, Leitfäden und Empfehlungen für Museumsführungen, Vorführungen der Maschinen und für die Aufsichten entwickelt. Inhaltlich war mir die thematische Ausrichtung der Museumsbildung wichtig. Schwerpunkte dabei waren das Verhältnis des Menschen zur Technik, zur Natur als Grundlage der Technik, der Krieg als das große Anwendungsfeld der Technik (**Abb. 1**), der Nutzen im Alltag und die Beziehungen von Frauen und Männern zur Technik. Diese übergreifenden Themen habe ich angepackt, weil ich gerne Menschen fürs Museum interessieren wollte, die für technische Fragestellungen sonst kein Ohr hatten. Ich wollte diese Menschen – und das sind insbesondere Frauen und Mädchen – dafür interessieren, eine politische Haltung zur Technik zu entwickeln.

— Problematisch war für mich, dass es an einer kritischen



// **Abbildung 01**
Thematische Museumsrundgänge im Deutschen Technikmuseum Berlin: Technik und Mensch (blau), Technik und Natur (grün), Technik und Krieg (rot).

Auseinandersetzung mit Technik und Technikgeschichte fehlte. Die Arbeit im Museum ist überwiegend affirmativ, nicht kritisch oder wissenschaftlich im interdisziplinären Sinne. Über die Jahre hinweg hat mich die Unstrukturiertheit der Institution irritiert. Zwar wurde in früheren Jahren ein Leitbild diskutiert, das zentrale Knotenpunkte herausstellte – etwa der Zusammenhang zwischen Natur und Kultur, die kriegerische Anwendung und auch Geschlechterfragen –, sie wurden jedoch nicht verbindlich verfolgt oder umgesetzt. Die Freiheit, die die einzelnen hatten, führte dadurch nicht zu befriedigenden Arbeitsergebnissen.

WIE WURDEN FRAGEN DER FRAUEN- UND GESCHLECHTERGESCHICHTE IM MUSEUM VERHANDELT? _____

Im Technikmuseum war das Interesse an Frauen- und Geschlechtergeschichte in den letzten dreißig Jahren kontinuierlich gering. Es gab und gibt kaum ein Bewusstsein in dieser Frage. Eine frühere Kollegin, Abteilungsleiterin der Produktionstechnik, war Feministin und ich habe viel von ihr über die Museumsarbeit gelernt. Obwohl ich nicht zu ihrer Abteilung gehörte, bin ich als Volontärin gern mit ihr mitgegangen, wenn sie Objektangebote begutachtete. Ihre Befragung der Menschen bei einer Objektbesichtigung kam mir sehr entgegen, weil sie einer ethnologischen Feldforschung glich. Über die Fragen zum Objekt erfuhren wir viel über die Menschen, über ihr Leben und ihren Alltag, ihre Arbeit, Erfolge und Enttäuschungen. Die persönlichen Geschichten werden jedoch in den Technikausstellungen nur als Ergänzungen zu den Objekten akzeptiert. Technik und Mensch sind nicht gleichberechtigt, die Technik steht immer im Vordergrund.

_____ Ich erinnere mich an eine Situation aus dem Jahr 1996, da hat es im Rahmen der Taxiausstellung im Eingangsbereich ein Jeepney, ein zum Taxi umgebauter Jeep aus den Philippinen, gegeben. In seinem Innenraum war alles vollgekleistert mit sexistischen Aufklebern, die gut einsehbar und von allen lesbar waren. Gemeinsam mit einigen Kolleginnen protestierten wir gegen das kommentarlose Aufstellen des Taxis. Uns wurde dann Humorlosigkeit vorgeworfen.

IN WELCHEM VERHÄLTNIS STEHEN AUSSTELLUNGEN UND MUSEUMSPÄDAGOGISCHE BILDUNGSARBEIT? LASSEN SICH HIER GESCHLECHTSSPEZIFISCHE UND DISKRIMINIERENDE ANORDNUNGEN HINTERFRAGEN UND INKLUSION FÖRDERN? _____

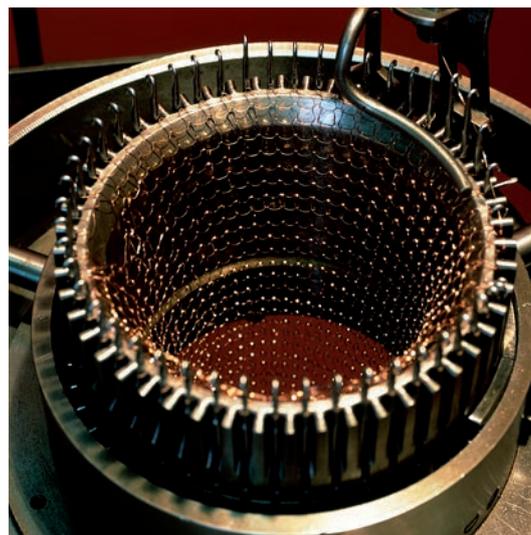
Den Pädagoginnen und Vermittlungsarbeiter_innen wird oft der Vorwurf gemacht, dass sie keine fachspezifische Ausrichtung haben. Obwohl wir es etwa in der Gestaltung auch immer

mit Menschen zu tun haben, die kein Fachwissen aufweisen und trotzdem den Inhalt in die entsprechende visuelle Form bringen. So würden auch Museumspädagog_innen sagen, wir bringen den Inhalt in die richtige Vermittlungsschiene. Heute ist es so, dass die Vermittlung meist wieder gut machen soll, was die Ausstellungsmacher_innen vernachlässigt haben, nämlich den Bezug zu den Besucher_innen herzustellen. Damit lenkt die Vermittlung vom grundsätzlichen Defizit der Ausstellung ab. Wenn etwa Aspekte der Frauen- und Geschlechtergeschichte vermittelt werden sollten, die nicht in der Ausstellung angelegt sind, so müssten die Vermittlerinnen eigentlich erst einmal zusätzliche, kuratorische Arbeit leisten (dürfen). Das gestehen ihnen die Ausstellungsmacher_innen aber nicht zu.

—— Grundsätzlich sind mit der politischen Forderung nach lebenslangem Lernen die Möglichkeiten und Wertschätzung der Museumsbildung gestiegen. Einmal lernen reicht längst nicht aus für ein ganzes Erwerbsleben, es wird sehr stark auch von der Wirtschaft gefordert, ein Leben lang zu lernen, Kompetenzen zu erwerben und mit Hilfe des Museums als außerschulischem Lernort fit gemacht zu werden. Darauf kann man unterschiedlich reagieren: Ich kann mich in der Vermittlungsarbeit dieser Forderung anpassen und ich kann auch zur kritischen Auseinandersetzung mit dieser Haltung aufrufen oder das kritische Sehen im Museum befördern.

WIE GENAU HAST DU FACETTEN DER FRAUEN- UND GESCHLECHTERGESCHICHTE, ABER AUCH WEITERE DIFFERENZKATEGORIEN, IN DIE VON DIR KONZIPIERTE DAUERAUSSTELLUNG ZUR GESCHICHTE DER TEXTILTECHNIK INTEGRIERT? ——

In der Ausstellung *Textiltechnik* ist das Verhältnis von Besucherinnen und Besuchern im Vergleich zum Gesamtmuseum genau umgekehrt, also nicht 1:2, sondern 70% Frauen und 30% Männer. Daher ging es mir auch darum, Ansätze für die Inklusion von Männern zu finden. Auf der inhaltlichen Ebene war es mir das Wichtigste, Textiltechnik nicht als etwas Weibliches, Weiches, Schönes oder Modisches zu sehen, sondern die textilen Strukturen zu zeigen. Man kann die Maschen und Verkreuzungen mit allen möglichen Materialien ausführen, etwa in Metall oder Wolle, und dementsprechend sind auch die Maschinen jeweils für harte oder weiche Materialien ausgerichtet. Ich habe also eine Strickmaschine für



// **Abbildung 02**
Rundstrickmaschine, Ausstellung
Textiltechnik im Deutschen Technik-
museum Berlin.

die Herstellung von Pullovern und eine andere für die Produktion von Topfkratzern (**Abb. 2**). Man könnte auf der gleichen Maschine auch Socken stricken, die Technik ist die gleiche. Das Harte und das Weiche sollte an den Maschinen nicht als Klischee oder Vorurteil zur Anschauung kommen, sondern als textile Struktur. Zum zweiten wollte ich die Produktion und die Konsumtion als Einheit zeigen. Die Objekte kamen wiederum zum einen aus dem modischen und zum anderen aus dem technischen Bereich, z.B. sind Seidenstrümpfe und medizinische Implantate aus demselben Grund gestrickt, weil sie sich gut an die Haut ihrer Trägerin oder ihres Trägers anpassen. Zum dritten habe ich zu jeder Technik Kunstwerke ausgestellt, die das Thema aus einer anderen Sicht beleuchten. So zeige ich ein großes Textilbild der englischen Künstlerin Rachael Howard über die Textilproduktion in Indien (**Abb. 3**). Während dort nur Männer zu sehen sind, übernehmen diese Arbeit in Europa zumeist Frauen. Zahlenmäßig werden die meisten Textilien auf der Welt von nicht-weißen männlichen Textilarbeitern hergestellt. Die nicht-weißen Arbeiterinnen sind als Näherinnen in der globalen Produktion überwiegend in der Konfektion tätig. Zwischen den nicht-weißen Männern in den Billiglohn-Ländern und den weißen Arbeiterinnen besteht also eine Parallele. Politisch war mir von Bedeutung, die Textiltechnik in ihrer digitalen und ihrer globalen Ausprägung zu problematisieren. So ist das Digitale mit der Mustersteuerung Null Eins an der Lochkarte als Jacquard Maschine bereits 1805 eingeführt worden. Die Textiltechnik war aber auch als erste Technik globalisiert und es lässt sich der Bezug zur gegenwärtigen globalen Verteilung und Steuerung der Produktion herstellen. Dabei sind geschlechterspezifische und postkoloniale Machtachsen am stärksten miteinander verschränkt. Denn in der Textiltechnik fallen, aus meiner Sicht, die Differenzkategorien Gender, Race und Class zusammen.



// **Abbildung 03**
Rachael Howard, Indian Embroidery Factory, 1999, Wandbild, 220 x 130 cm, Ausstellung *Textiltechnik* im Deutschen Technikmuseum Berlin.

WIE KANN MAN DEM DILEMMA BEIKOMMEN, GENDER- ODER MACHTSPEZIFISCHE UNGLEICHHEITEN DARZUSTELLEN, OHNE SIE ZU REPRODUZIEREN? —

Es geht meiner Ansicht nach über Strategien der Umkehrung, Provokation und Ironie. Ich habe versucht, die Objekte aus verschiedenen Perspektiven zu präsentieren, also multiperspektivisch zu arbeiten. Jedoch sind dies singuläre Ansätze. Die feministische und postkoloniale Kritik ist bisher kaum in der Museumspraxis angekommen, sie zeigt sich lediglich

vereinzelt in Frauen-Ecken sowie im Aufgreifen von kolonialen Sonderthemen. Die partikuläre Ergänzung von marginalisierten Gruppen und Erzählungen legitimiert jedoch letztlich die patriarchale und eurozentristische Vorstellung von Technik als Fortschrittsgeschichte. Dass etwa Frauen die Hälfte der Menschheit sind oder unsere technische Vormachtstellung untrennbar mit der Kolonisierung verbunden ist, ist nicht struktureller Bestandteil von Technikmuseen.

WARUM GIBT ES EINEN SO GROSSEN WIDERSTAND GEGENÜBER EINER KRITISCHEN, GENDER- UND WISSENSCHAFTSTHEORETISCHEN DISKUSSION UND ERWEITERUNG DER TECHNIKGESCHICHTE?

— Viele Menschen, die in technischen Museen arbeiten, haben eine starke Technikaffinität, ja eine Liebe zur Technik. Sie interessieren sich weniger dafür, was Technik bedeutet, sondern sind begeistert von den Versprechen und Erleichterungen, den Lösungen für Problematiken, dem Fortschrittsgedanken schlechthin. Dazu kann man leicht Ausstellungen machen – ‚Vom Faustkeil zur Atomwaffe‘ oder ‚Vom Einbaum zum Flugzeugträger‘ etc. –, d. h. nach der linearen Struktur ‚höher-schneller-weiter‘. Das kommt einem starken Bedürfnis entgegen, Geschichte als permanente Entwicklung zum Besseren zu denken. Zudem wird hier der technologische Stand einer industrialisierten Nation repräsentiert. Es sind also Bestätigung und Selbstvergewisserung einer machtvollen Position, die hier stattfinden. Dieses affirmative Verständnis von Technik wird politisch unterstützt.

— Das Erforschen und Verstehen der schnelllebigen und komplexen Technologien wird dem vermeintlichen Experten im Museum übergeben. Das erzeugt eine bestimmte Sicherheit und reproduziert die hierarchische Einteilung von Laien und Expertentum. Dabei wird kaum deutlich, dass Erfindungen stets auch in Wissenschaftscommunities und verschiedene Kontexte eingebunden sind. Manchmal werden Dinge sogar gleichzeitig entwickelt, es gibt Streit, Alternativen oder etwas scheinbar Unsinniges entsteht. Es gibt viele Aspekte, die zugunsten einer Geradlinigkeit und Zwangsläufigkeit der technischen Erfindung vernachlässigt werden. Mit einer Kritik an dieser Erfolgsgeschichte würde sich das Museum natürlich auch angreifbar machen.

— Das Grundverständnis liegt letztlich auch in der Personalpolitik. Gegenwärtig erarbeiten viele junge Wissenschaftlerinnen in befristeten Verträgen die Ausstellungen. U.a. als Volontärinnen sind sie in Hinblick auf eine feste Stelle auf die Projektleitung – zumeist

ältere Männer – angewiesen. Sie stehen in prekären Beschäftigungsverhältnissen und unter wachsendem Ausbildungsdruck, so dass sie nicht frei in ihrer Arbeit sind.

WIE SIEHT DIE DERZEITIGE SAMMLUNGSPOLITIK AUS UND WIE SCHLÄGT SICH DIESE AUF AUSGRENZUNG VON GENDERTHEMATIKEN BEZIEHUNGSWEISE ANDERER MARGINALISIERTEN GRUPPEN NIEDER? _____

Im Technikmuseum in Berlin entscheidet eine Sammlungskommission in Abhängigkeit von den finanziellen Ressourcen über den Erwerb eines Objektes. Konzeptionelle Kriterien wurden zwar diskutiert, aber nicht als verbindliche Sammlungspolitik verabschiedet. So ist auch hier viel Freiheit da, die durch die unterschiedlichsten Sammlungspraxen gefüllt wird. Die im Technikmuseum gängige Methode zielt darauf ab, ganze Sammlungen oder technische Reihen zu sammeln. Das Einzelobjekt, der Nutzen, soziale Aspekte oder die Lebensgeschichten sind weniger von Bedeutung. Ich selbst habe hingegen eine große Interviewsammlung aufgebaut, habe kontext- und genderbezogen gesammelt und meine Systematik erweitert, d.h. die technischen mit inhaltlichen Kategorisierungen ergänzt. Es hat sich gezeigt, dass sehr viele Informationen in der traditionellen Systematik verloren gehen. Nehmen wir einmal an, in der Sammlung des Technikmuseums gibt es ein Gemälde mit der Darstellung einer Frau, die den Brief mit der Nachricht bekommt, dass ihr Sohn gefallen ist. Das Gemälde wäre unter dem Namen des Künstlers katalogisiert, wahrscheinlich hieße es nicht ‚Mutter trauert um Sohn‘, sondern ‚Der Schmerz‘, so dass die Frau bei einer Recherche gar nicht ins Blickfeld käme. Es bräuchte meiner Meinung nach eine Neusichtung und Aufarbeitung der vorhandenen Objekte sowie eine Verschlagwortung, die stärker soziale und genderspezifische Dimensionen berücksichtigt.

WIE LASSEN SICH ASPEKTE DER FRAUEN- UND GESCHLECHTERGESCHICHTE, ABER AUCH ANDERE UNGLEICHHEITSMCHANISMEN STÄRKER IM TECHNIKMUSEUM EINBRINGEN, WORAN SOLLTE DIE WEITERE ARBEIT ANKNÜPFEN? _____

Im Moment sehe ich zwei Vorbilder, das sind das Museum Kolumba in Köln und das Militärgeschichtliche Museum in Dresden. Das Museum Kolumba, kurioserweise eine Kunstsammlung der katholischen Kirche verfolgt einen neuen Ansatz. Es gibt dort jedes Jahr eine neue thematische Ausstellung, sowohl mit temporären als auch mit permanenten Exponaten aus der Sammlung, die jeweils in einen

neuen Kontext gebracht werden. So werden an einem Objekt immer mehrere Facetten sichtbar. Einmal wird es für die Ausstellung ‚Denken‘ benutzt, im nächsten Jahr für das ‚Berühren‘, ‚Freude‘ etc. Konsequenterweise gibt es keine Beschriftungen. In einem ausstellungsbegleitenden Heftchen finden sich zwar weitergehende Informationen, im Mittelpunkt scheint jedoch das individuelle und visuelle Erkunden des Themas zu stehen. So wird das Herstellen von Beziehungen zentral, Verbindungen zwischen den Exponaten, zwischen Räumen und Menschen, zwischen Kunst und Alltag. Dafür muss man viel frei lassen, damit das überhaupt sichtbar wird. Kolumba erscheint auf den ersten Blick weit weg vom Technikmuseum, doch ließen sich auch hier übergreifende Themen und Knotenpunkte multiperspektivisch erzählen.

— Im Militärhistorischen Museum Dresden wird eine Geschichte der menschlichen Aggression ausgestellt und zwar mit einem chronologischen und einem thematischen Strang. Das Wechselverhältnis von chronologischer und themenorientierter Präsentation von Geschichte wird in der Museumslandschaft immer wieder diskutiert. Die Chronologie zwingt den Fortschrittsgedanken in den Vordergrund, der thematische Ansatz hingegen birgt die Gefahr, unhistorisch daher zu kommen. In Dresden ist jeder historische Abschnitt aufgebaut wie ein Schneckenhaus, je tiefer man hinein geht, desto mehr gelangt man weg von den äußeren Kriegseignissen und hin zum einzelnen Menschen. Es wird auch stark mit Bezügen gearbeitet. Ein Einmann-Bunker steht in Sichtbeziehung zu einigen Bomben, so dass er sich selbst *ad absurdum* führt. Im Gegensatz zum Berliner Technikmuseum rücken in Dresden verstärkt die Beziehungen und Auswirkungen von Technik in den Blick. So entstehen Ansatzpunkte für gender- und gesellschaftskritische Perspektiven, für eine kritische Kulturgeschichte des Technischen.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1: Thematische Museumsrundgänge im Deutschen Technikmuseum Berlin: Technik und Mensch (blau), Technik und Natur (grün), Technik und Krieg (rot), Foto: SDTB, Clemens Kirchner

Abb. 2: Rundstrickmaschine, Ausstellung *Textiltechnik* im Deutschen Technikmuseum Berlin, Foto: SDTB, Clemens Kirchner

Abb. 3: Rachael Howard, Indian Embroidery Factory, 1999, Wandbild, 220 x 130 cm, Ausstellung *Textiltechnik* im Deutschen Technikmuseum Berlin, Foto: SDTB, Clemens Kirchner

// Angaben zu den Autorinnen

Anna Doepfner hat 1968 bis 1974 Politikwissenschaft, Geschichte und Deutsche Literatur in Frankfurt und Berlin auf Lehramt studiert. Sie war fünf Jahre lang als Lehrerin tätig, bevor sie 1979 Ethnologie studierte und im Anschluss daran ein Volontariat am Technikmuseum Berlin absolvierte. Durch persönliche Erfahrungen – ihr Vater wünschte sich eigentlich einen Sohn, sie verbrachte die mittleren Schuljahre in Nordafrika und

ihre Familie hatte einen proletarischen Hintergrund – begann sie, sich mit den drei Kategorien Gender, Race und Class wissenschaftlich und museologisch zu beschäftigen. Ihre Studie über Frauen im Technikmuseum mit dem Titel „*Ich hab mir schlimmer vorgestellt...*“ wird 2015 bei transcript erscheinen.

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).

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) und in dieser Ausgabe die künstlerische Edition *My body, your choice? Shirt Interventions*.

// 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

GENDERING THE TRANSNATIONAL. GENDER UND MEDIEN TRANSNATIONALER HISTORIOGRAFIE IM MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE MARSEILLE (MUCEM)

— Museen stellen aus und stellen fest: was als Kunst gilt, wer und was zur nationalen Geschichte und Kultur gehört und wer das jeweils ‚Andere‘ ist, das nicht dazugehört. Insbesondere die Nation ist seit dem 19. Jahrhundert der wichtigste Bezugsrahmen für europäische Museen, stellen diese doch die materiellen Beweise der nationalen Errungenschaften vor Augen und materialisieren damit die „imagined community“ (Anderson 1988). Nationalmuseen als „workshops for the construction of historical master narratives“ (Porciani 2010: xiii) zu konzipieren, ist inzwischen zu einem Gemeinplatz in den Museum Studies avanciert. Diese große Erzählung einer „allgemeinen nationalen Geschichte“ ist jedoch, wie feministische und postkoloniale Studien gezeigt haben, ein eurozentristisches und gegendertes Narrativ: „allgemeine nationale Geschichte“ heißt weiße Männergeschichte, die meist von weißen Männern geschrieben wird und Lebenswelten von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen, z.B. People of Color ignoriert (Schaser 2008: 72f, Kazeem et al. 2009). Nationalgeschichte und -historiografie, die zentral für die Herausbildung von europäischen Nationen waren, konstituiert sich über vielfältige Ausschlüsse entlang der Linien ‚Gender‘¹⁾, ‚Race‘²⁾ und anderer Differenzkriterien. Die beiden zentralen Strukturkategorien der Neuzeit ‚Nation‘ und ‚Gender‘ sind also eng miteinander verwoben: Vorstellungen von Geschlecht sind in nationale Historiografien, Symboliken, Zeichen und allgemein in gesellschaftliche Strukturen eingeschrieben (Grever 2009, Smith 2009, Epple/Schaser 2009, Schaser 2008).

— Nach Gaby Porter und Mieke Bal sind auch die Grundprinzipien von Museen gegendert: abstraktes Wissen, Autorität, Rationalität, Objektivität, Neutralität, Vollständigkeit und Eindeutigkeit beruhen auf einer unmarkierten, scheinbar neutralen Sprecher_innenposition, die männlich, weiß, westlich und bürgerlich konnotiert ist (Porter 1991 und 2004, Bal 2011). Die Kritik am „god trick“ des „seeing everything from nowhere“ (Haraway 1988: 581) greifen auch andere Museumskritikerinnen auf und fordern einen „verantwortlichen Blick“: eine Sprecher_innenposition in Ausstellungen, die Verantwortung für den selektiven, konstruierten und partialen

1)

Mit ‚Gender‘ meine ich die Konstruktion von Geschlecht im Kontext sozialer Machtverhältnisse und nicht die Trennung in ‚biologisches‘ und ‚soziales‘ Geschlecht, die der Begriff aufruft (Scott 1986, Dietze 2014: 12). Der deutsche Begriff ‚Geschlecht‘ entnennt diese Begriffsgeschichte und ist zudem oft an die essentialistische Vorstellung eines ‚biologischen Geschlechts‘ gekoppelt. Deshalb verwende ich den englischen Begriff ‚Gendert‘ bezeichnet den Prozess der Vergeschlechtlichung, in dem Vorstellungen von Geschlecht und den Beziehungen von Geschlechtern konstruiert und kodiert werden (Pilcher/Whelehan 2005: 60f).

2)

Den Begriff ‚Race‘ verwende ich als flexibles soziokulturelles Konstrukt, das nicht eine Hautfarbe, sondern eine soziale Positionierung und Zuschreibung meint, sich aber auf vermeintlich neutral beschreibbare Eigenschaften stützt. (Chancer/Watkins 2006: 49f, Dietze 2014: 9) ‚Race‘ als Konstrukt zu verstehen, bedeutet aber in keinem Fall, die realen Effekte dieser Konstruktion in Frage zu stellen: Positionierungen und Zuschreibungen nach ‚Race‘ heißen Machtausübung, Privilegierung und Diskriminierung.

Charakter von Ausstellungen und für die Situiertheit ihrer Wissensproduktionen übernimmt (Muttenthaler/Wonisch 2002a: 106).

Die hegemoniale Ordnungskategorie ‚Nation‘ steht im Zuge der europäischen Integration (Shore 2000) in der Museumslandschaft Europas zur Disposition: nationale Geschichts- und Ethnologiemuseen in Europa öffnen sich zunehmend auf transnationale Erzählungen (Pernau 2011: 18f) und machen es sich zur Aufgabe, die Verflechtungen mit anderen (National)Geschichten oder gar eine Kollektivgeschichte Europas zu zeigen. So verschreibt sich zum Beispiel das Deutsche Historische Museum Berlin dem „europäischen Charakter deutscher Geschichte“ (Stölzl 1988: 310) und auch das zweite deutsche Nationalmuseum, das Haus der Geschichte der BRD in Bonn betont besonders seit der Überarbeitung der Dauerausstellung 2011 die „europäische“ und „internationale Perspektive“ auf deutsche Geschichte (Hütter 2008: 3). Auch in Frankreich und Polen lässt sich diese Entwicklung beobachten: im Juni 2013 eröffnete das Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM) in Marseille, das sich der Öffnung des nationalen Narrativs auf Europa und den Mittelmeerraum verschrieben hat. Das Ende August 2014 eröffnete Europäische Solidarność Zentrum in Gdańsk stellt die Geschichte des Widerstands gegen das kommunistische Regime in Osteuropa und dessen Beitrag zur europäischen Einigung aus. Vor dem Hintergrund der inhaltlichen Neukonzeption von Nationalmuseen stellt sich die Frage nach den Effekten feministischer und postkolonialer Kritiken auf die museale Praxis. Anhand der Fallstudie eines ausgesuchten Displays aus der Dauerausstellung des MuCEM in Marseille untersuche ich im Folgenden, ob mit der Öffnung auf transnationale Narrative in Nationalmuseen neu über die Diskriminierungsmechanismen von Museen entlang der Kategorie ‚Gender‘ nachgedacht wurde. Gelingt es der Ausstellung, durch transnationale Erzählungen die normativen und hegemonialen Kategorien ‚Nation‘ und ‚Gender‘ aufzubrechen und in Frage zu stellen? ‚Gender‘ verwende ich dabei als Analysekategorie (Scott 1986) und frage danach, welche transnationalen Narrative die Ausstellung hervorbringt und wie sie gegendert sind.

DAS MUSÉE DES CIVILISATIONS DE L'EUROPE ET DE LA MÉDITERRANÉE MARSEILLE (MUCEM): ZWISCHEN PATRIMOINE UND TRANSNATIONALER ÖFFNUNG

Das MuCEM ist aus dem französischen ethnologischen Nationalmuseum MNATP in Paris entstanden. Dieses war wie andere ethnologische Nationalmuseen in den 1990er Jahren in eine Krise geraten, weil es als

ethnozentrisch, nationalistisch, rassistisch und Kulturen fixierend galt. Eine Lösung des Problems sahen Verantwortliche in der „Europäisierung“ ihrer Museen und Sammlungen (Mazé 2013: 177f). Der damals neue Direktor des MNATP Michel Colardelle rief 1996 dazu auf, das Museum neu zu erfinden: das Überschreiten nationaler Grenzen und die Öffnung auf Europa waren die neuen Ziele der Institution (Bonneyoy 2013: 40). Mit der Entscheidung zum Umzug der Institution von Paris nach Marseille im Jahr 2000 verschob sich der Fokus des MuCEM noch einmal auf die Kulturen des Mittelmeerraums und Europas, wie es auch im Namen des Museums angezeigt wird (Mazé 2013: 184ff, 197).

— In den Selbstbeschreibungen auf der Internetseite, in Planungspapieren und Ausstellungsbroschüren lassen sich zwei widersprüchliche Hauptziele des Museums herausarbeiten: einerseits weigert sich das MuCEM zu definieren, was die „civilisations de l'Europe et de la Méditerranée“ sind und zeigt sie als plural, hybrid, immer schon mit anderen verwoben, wandelbar und nicht eindeutig definierbar (De la Messuzière 2012: 5, Bonneyoy 2013: 41, MuCEM 2013: 1). Andererseits geht es im MuCEM aber auch um das vor Augen Führen von singulären Merkmalen kultureller Identitäten. Nicht umsonst heißt das Museum „musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée“. „Civilisations“ würde man im Deutschen mit „Kulturen“ übersetzen, beide Termini kommen dem Konzept kollektiver Identität nah (Bénéton 1975: 37, 133). So zeigt die Dauerausstellung Galerie de la Méditerranée vier charakteristische Merkmale des Mittelmeerraumes und möchte so den Besucher_innen „die singulären Charakteristika der Mittelmeerkulturen“³⁾ begreifbar machen (MuCEM 2013: 1). Neben der Verweigerung von Identitätsfeststellungen und der Betonung von Pluralität, Vielfalt und Diversität geht es also auch um die Definition singulärer Charakteristika und mehr noch: um das französische *patrimoine*: „Als Bühne der kulturellen Diversität nimmt sich das MuCEM vor, das *patrimoine* dieses Entstehungsraumes von Kulturen bekannt zu machen (...)“⁴⁾ (Bonneyoy 2013: 10). Das *patrimoine* (das Erbe des Vaterlandes, *la patrie*, das das MuCEM als französisches Nationalmuseum ausstellen soll) steht als machtvolle Setzung auf der anderen Seite des Spannungsfelds, in dem sich das MuCEM bewegt: Einerseits geht es um Diversität, Offenheit, Nicht-Festgestelltheit und andererseits will das MuCEM Mittelmeer- und Europakulturen identitär über das Ausstellen „singulärer Charakteristika“ und einer gemeinsamen Geschichte definieren.

3)

Ich übersetze „civilisations de la Méditerranée“ mit „Mittelmeerkulturen“ und folge damit Bénéton 1975.

4)

Alle Übersetzungen aus dem Französischen stammen von der Autorin.

TRANSNATIONALE CITOYENNETÉ – DIE *MUR DES PORTRAITS* IN DER GALÉRIE DE LA MÉDITERRANÉE

Die Dauerausstellung Galérie de la Méditerranée des MuCEM (Abb. 1) stellt die Geschichte der Mittelmeerkulturen von der antiken Vorzeit bis heute aus. Ziel der Ausstellung ist es, die „singulären Merkmale“ dieser Kulturen zu zeigen. Sie ist in vier Räume eingeteilt, die jeweils ein Charakteristikum behandeln: die Erfindung von Landwirtschaft, den Monotheismus, Menschenrechte und (Staats-)Bürgerschaft sowie Entdeckungsreisen (MuCEM 2013: 1ff). Die *mur des portraits* befindet sich im dritten Raum, der unter der Überschrift „citoyenneté et droits de l’homme“ die Entwicklung des Konzepts (Staats-)Bürgerschaft ausstellt.⁵⁾ Schon der diesen Raum einleitende Text thematisiert Diskriminierungen aufgrund von Geschlecht oder sozialer Stellung. Der Text historisiert die Idee der *citoyenneté* und erklärt, Bürger_in einer Gesellschaft zu sein und aktiv an ihr teilhaben zu können, sei nicht naturgegeben, sondern in der Geschichte und zum Teil heute noch immer umkämpft. Im antiken Griechenland und im Römischen Reich sei dieses Recht allein Männern vorbehalten gewesen, während Frauen und Sklaven nicht als *citoyens* galten (MuCEM 2013: 4f). In diesem Abschnitt sind antike Masken in Vitrinen, freistehende männliche Statuen, Stadtmodelle, Texte und Filme auf flachen Bildschirmen ausgestellt. Dominiert wird der Raum von der Installation *mur des portraits*, die von jedem Standpunkt im Raum aus sichtbar ist.

Ein ungefähr 4 x 4 Meter großer Bildschirm wird von 18 Vitrinen gerahmt, die Portraits und Büsten aus verschiedenen Epochen von der Antike bis heute ausstellen (Abb. 2). Der Bildschirm in der Mitte zeigt zwei- bis dreiminütige Ausschnitte aus Filminterviews mit neun Frauen verschiedenen Alters aus unterschiedlichen Mittelmeerländern. In diesen kurzen Filmausschnitten sprechen die Frauen darüber, was es für sie in ihrem Land heißt, eine (Staats-)Bürgerin (*citoyenne*)⁶⁾ zu sein: sie erzählen von ihrem Engagement in Wissenschaft und Forschung, im Umweltschutz, im Kampf gegen repressive politische Systeme und für Geschlechtergleichheit. Alle Frauen sind in halbnaher Einstellung vor einem weißen Hintergrund gefilmt, wirken jedoch aufgrund der Größe des Bildschirms überlebensgroß und dominieren den Raum. Ein unten rechts eingeblendeter Schriftzug nennt ihre Namen, Berufe und Herkunftsländer auf Französisch und Englisch. Jede Frau spricht eine andere Sprache, jedoch sind die Interviews nur auf Französisch untertitelt. Die Interviewfragen sind aus den Filmen

5) „citoyenneté“ bezeichnet im Französischen die Eigenschaft, *citoyen* oder *citoyenne* zu sein. Der Begriff hat zwei Bedeutungen: erstens meint er Mitglieder einer politischen Gemeinschaft, z.B. eines Nationalstaates. Diese Bedeutung würde man im Deutschen mit Staatsbürger_in übersetzen. Zweitens meint *citoyen/ne* allgemeiner diejenigen, die die demokratischen Grundrechte achten. Dieser Bedeutung entspricht die Übersetzung Bürger_in. Vgl. <http://atilf.atilf.fr/> (23.2.15)

6) Welche der beiden Bedeutungen von *citoyen/ne* in der *mur des portraits* vorherrscht, ist nicht eindeutig bestimmbar. Die eingeblendeten Schriftzüge ordnen die Frauen zwar als Mitglieder eines Nationalstaats ein und die Sprecherinnen beziehen sich auf spezifische nationale Situationen. Jedoch geht es auch um allgemeines zivilgesellschaftliches Engagement und damit eher um die zweite allgemeinere Bedeutung als Bürgerinnen.



// Abbildung 01
Dauerausstellung des MuCEM
La Galerie de la Méditerranée.

herausgeschnitten, die Schnitte weich überblendet, so dass der Eindruck entsteht, die Frauen würden ganz spontan und auf Anhieb kohärent sprechen. Inhaltlich kreisen die einzelnen Ausschnitte um das feministische Engagement der Frauen als Bürgerinnen: aktiv am öffentlichen Leben teilhaben, etwas verändern, kämpfen, nein sagen, als Frau eine Stimme haben, Allianzen bauen, Raum einnehmen, sind die Themen, die verhandelt werden. So erzählt zum Beispiel die Informatikerin und Bloggerin Shahinaz Abdelsalam aus Ägypten davon, wie sie als Mädchen dem Imam der benachbarten Moschee einen Brief schrieb, weil dieser in seinen Predigten gegen Frauen gehetzt hatte. Daraufhin seien die Predigten des Imams weniger frauenfeindlich geworden. Die Erfahrung, dass ihre Stimme zähle und sie etwas verändern könne, habe sie seitdem in ihrem Weg geprägt.

— Diskriminierungen und Gewalt aufgrund von Geschlecht, weibliche Lebenswelten und feministisches Engagement werden von der Ausstellung also explizit und exponiert thematisiert: aufgrund der Größe und Lautstärke der Installation ist es nicht möglich, diese Themen zu überhören oder die Frauen zu übersehen. Damit löst das MuCEM einen zentralen Anspruch der feministischen Museumskritik ein: die Forderung, Frauen als Akteurinnen zu zeigen, ihnen eine Stimme zu geben, damit sie nicht nur als angeschaute Objekte, sondern als handelnde Subjekte in Ausstellungen präsent sind (Muttenthaler/Wonisch 2002b: 3).

— Die Installation *mur des portraits* ist aber nicht nur das zentrale Display der Ausstellung, an dem das Bemühen um gleichberechtigte Ausstellen von Frauen und Männern sichtbar wird. Sie ist auch einer der Punkte der Ausstellungen des MuCEM, an denen die transnationale Ausrichtung des Museums ganz klar vorgeführt wird. Die interviewten Frauen kommen aus verschiedenen Ländern und sprechen unterschiedliche Sprachen, so dass sich ein multilinguales Audio-Mosaik ergibt. Was sie neben ihrer Staatsbürgerschaft eines der Länder im Mittelmeerraum vereint, ist das Thema des sich als Bürgerin einbringen und verändern Könnens. Visuell wird das Bild eines Mosaiks, in dem die einzelnen Teile zusammengehören, durch ein Raster aufgegriffen, das zwischen den einzelnen Ausschnitten gezeigt wird. In diesem sind alle neun Frauen in jeweils einem Kästchen zu sehen, doch scheinen sie zwischen den Linien miteinander kommunizieren zu können (Abb. 3).



// Abbildung 02
Installation *mur des portraits* in der
Galérie de la Méditerranée.



// Abbildung 03
Screenshot (00:01) des Films, der in
der *mur des portraits* gezeigt wird.

—— Transnational meint hier zweierlei: einerseits das vergleichende nebeneinander Setzen von Vertreterinnen verschiedener Nationen durch die filmische Montage eines linearen Nacheinanders. Die Bezugsgröße der Nation wird damit jedoch nicht – wie in vielen Arbeiten zu transnationaler Historiografie gefordert – hinterfragt, sondern durch den Vergleich vielmehr stabilisiert (Pernau 2011: 18ff, Epple/Schaser 2009: 15). Gleichzeitig wird jedoch auch so etwas wie ein gemeinsames Projekt inszeniert, das den Bezugsrahmen der Nation überschreitet und damit wahrhaft transnational ist: das feministische Grundanliegen, Frauen eine Stimme zu geben.

POSIEREN UND POSTULIEREN: WIEDERHOLUNG MÄNNLICH KONNOTIERTER TRADITIONEN

—— Vor der Installation steht eine Bank, mit der den Besucher_innen das Angebot gemacht wird, sich vor den Bildschirm zu setzen. Diese Bank ist um eine große Vase in einer Vitrine herum angeordnet. Ein Text auf der Vitrine erklärt, dass das Versammeln um eine Vase im antiken Griechenland ein Ritual war (das Bankett), bei dem die Bürger, also ausschließlich wohlhabende Männer, bei Essen und Wein zusammenkamen, um sich Heldengeschichten und Legenden zu erzählen. Die Installation greift dieses Ritual auf, wiederholt es und bricht es gleichzeitig: die Menschen, denen die Besucher_innen zuhören, sind nicht heldenhafte Männer, sondern Frauen, die sich als Bürgerinnen an einem filmisch erschaffenen öffentlichen Ort versammeln, um über ihr Engagement in Politik, Wissenschaft etc. zu sprechen.

—— Und noch eine andere männliche Tradition wird hier wiederholt und um Frauen ergänzt: die Büsten und Portraits, die den Bildschirm der Installation rahmen, sind hauptsächlich männlich. Der Erklärungstext der Installation verweist explizit auf die gegenderte und machttechnische Tradition des Porträts und erinnert daran, dass das Posieren für ein öffentliches Portrait (von Eroberern, Nationalhelden etc.) für Jahrhunderte ein Privileg der herrschenden männlichen Klasse war und der Demonstration männlicher Macht diente. Die Filmbilder in der Mitte imitieren diese Tradition, denn die Frauen posieren vor einer Kamera, um öffentlich ausgestellt zu werden. Gleichzeitig inszenieren die filmischen Bilder auch etwas Neues, denn hier werden keine Politiker, Künstler oder führende Wissenschaftler ausgestellt, sondern unbekannte Frauen. Auch das Medium der Pose ist ein anderes: die gefilmten Frauen bewegen sich, lachen und sprechen im Gegensatz zu den Büsten um sie herum. Die Mittel des Films (die Montage, das Überblenden von Schnitten, das Fehlen des_r Interviewers_in, die statische Kamera)

suggestieren Anwesenheit, Unmittelbarkeit und Originalität der Frauen – und damit Gegenwart, die konträr zu der als männlich inszenierten Vergangenheit steht.

— Damit greift die Installation die Grundrhetorik von Museen auf und verstärkt sie noch: Museen wurden im 18. und 19. Jahrhundert gegründet, um so genannte ‚historische Objekte‘ zu sammeln und sie als ‚originale‘ und ‚authentische‘ Spuren der Vergangenheit zu retten und so eine „presence of the past“ zu ermöglichen (Crane 2000: 105ff). Diese Idee von Museen als Orte der Authentizität, Anwesenheit und Originalität wird auch von aktuellen Museumstheoretiker_innen meist übernommen. Die Faszination von Museen, so diese Lesart, liegt darin begründet, dass sie Originalobjekte, sogenannte ‚primäre Dinge‘ ausstellen, die durch ihre Materialität und physische Anwesenheit, durch ihre ‚Aura‘ die Vergangenheit unmittelbar ‚erlebbar‘ oder ‚spürbar‘ machen. Gottfried Korff sieht Museen als Orte einer „Ästhetik der Anwesenheit“ und der „Faszination des Authentischen“, wo „mittels Reliktauthentizität Begegnungen mit den unmittelbaren Zeugen der Vergangenheit möglich sind“ (Korff 2000: 42f). Im Gegensatz zu ‚primären Dingen‘ bezeichnet die Museologie Modelle, Rekonstruktionen, Texte, Bilder und Filme als ‚sekundäre Dinge‘, die als „deutungsrelevante Zusatzelemente“ eingestuft werden (Fayet 2007: 24). ‚Primäre Dinge‘ dagegen seien Objekte, die als „materiellen Zeugen“ der Vergangenheit, als Spur „Beweiskraft“ hätten (Ebd.: 16). Was hier mitschwingt, ist eine klare Trennung in ‚originale‘, ‚authentisch-auratische‘ Objekte und ihnen nachgeordnete, sekundäre Kopien, die die eigentliche Aufgabe des Museums, die ‚presence of the past‘, nicht erfüllen könnten. Die Filminterviews der *mur des portraits* sind in dieser Lesart ‚sekundäre Dinge‘, keine ‚richtigen‘ Museumsobjekte. Doch nur durch die oben genannten medialen Eigenschaften dieses ‚sekundären Dings‘ Film greifen die Interviews die Museumsrhetorik einer ‚presence of the past‘ auf und verstärken sie noch: der Realitätseindruck, den Film durch das Zeigen von Bewegung und Körperlichkeit produziert, lässt die Frauen gegenwärtiger und lebendiger wirken als die so genannten ‚originalen‘ und ‚primären‘ Büsten um sie herum (Metz 1983: 16ff).

— Die Wahl des Mediums Film für das Aufbrechen männlicher Privilegien und Rituale und für das Ausstellen von Frauen und ihren Geschichten hat noch einen anderen Effekt: filmische Installationen führen Mündlichkeit in Museen ein, die traditionellerweise von Schriftlichkeit und Objekten dominiert werden. Die *mur des portraits* lässt sich damit als Referenz auf eine altbekannte

Trennung in der Historiografie, auf den *gender gap* der Historiografie lesen: Die Gründung der akademischen Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert führte dazu, dass vielfältige andere Formen des Geschichtenerzählens und -schreibens als unprofessionell gebrandmarkt und aus dem Feld der ‚seriösen‘ geschichtlichen Wissensproduktion verbannt wurden. Während die ‚professionelle‘ akademische Geschichte von da an von männlichen ‚Experten‘ auf der Grundlage von hauptsächlich schriftlichen Quellen geschrieben wurde, wurden mündliche Erinnerungen von Frauen als ‚amateurhaft‘ und ‚empfindsame‘ Geschichtsschreibung abgewertet (Epple 2003). Diese symbolische Geschlechterordnung scheint hier reproduziert zu werden: Um die Perspektive von Frauen auf (Staats-) Bürgerschaft auszustellen, fiel die Wahl der Kurator_innen auf ein Medium, das in der Historiografiegeschichte als amateurhaft und in der Museologie als sekundär gilt: filmisch gespeicherte mündliche Erinnerungen.

DAS ERBE DES VATERS: WER SPRICHT? — Das Überschreiten nationaler Narrative in Nationalmuseen geht im Fall der *mur des portraits* im MuCEM auf den ersten Blick damit einher, feministische und postkoloniale Museumskritiken aufzugreifen und die Geschichten von Frauen, auch von Frauen aus ehemaligen französischen Kolonien, in die Ausstellung aufzunehmen. Dass Frauen in den „civilisations de la Méditerranée“ nach einer langen Zeit der Ungleichbehandlung aufgrund von Geschlecht jetzt offiziell die gleichen Rechte wie Männer haben, ist die augenscheinliche Botschaft der Installation. Die Forderungen feministischer und postkolonialer Theoretiker_innen, eurozentristische gegenderte Narrative zu hinterfragen, löst die Installation jedoch nicht ein. Frauen und ihre Erzählungen werden zwar in die Ausstellung aufgenommen, doch dies geschieht in einem Medium, das traditionell als sekundär gilt und Frauen mit Gegenwart gleichsetzt, ihnen also Geschichte(n) abspricht und sie männlichen Geschichten unterordnet: filmisch gespeicherte mündliche Erinnerungen. Die Installation erweckt damit den Eindruck einer nachträglichen Addition von Frauen in eine männlich dominierte Geschichte. Außerdem führt das Überschreiten der Strukturkategorie Nation nicht zur Hinterfragung von binär gedachten Geschlechterkategorien, sondern im Gegenteil zur Verfestigung der Kategorien ‚Frau‘ und ‚Mann‘.

— Auch die Forderung feministischer Museumstheoretikerinnen eines ‚verantwortlichen Blicks‘ löst die Installation nicht ein, wie sich an der Frage zeigt, wer hier eigentlich spricht: Zwar

sprechen die Frauen in den kurzen Filmausschnitten in ihren eigenen Sprachen, sie sind jedoch nur auf Französisch untertitelt. Dabei sind die Untertitel am oberen Bildrand angebracht und *überschreiben* die als weiblich inszenierte Mündlichkeit mit der Sprache des Vaterlandes, *la patrie*. Hier zeigt sich auch, dass der transnationale Anspruch des Museums in der Installation *mur des portraits* letztendlich eine patriarchal-nationale Aneignungsgeste Frankreichs ist, die Frauen und ihre Geschichten in das national-patriarchal gedachte kulturelle Erbe (*patrimoine*) aufnimmt. Die Frauen haben zwar eine Stimme, doch die Deutungsmacht liegt weiter in den Händen des Vaters und der Nation. Diese Sprechposition wiederum wird nicht expliziert und bleibt somit unmarkiert und verantwortungslos.

Des Weiteren integriert die *mur des portraits* zwar Frauen und ihre wichtigen Geschichten in die Ausstellung und macht sie damit zu einem Teil des französischen *patrimoines*, jedoch produziert die Installation auch neue Ausschlüsse entlang der Linie *class*: die gezeigten Frauen haben fast alle einen akademischen Hintergrund, sie sind Professorinnen, Ingenieurinnen, Verlegerinnen oder Filmemacherinnen, sie sind schick angezogen, selbstbewusst und offensichtlich daran gewöhnt, vor Publikum zu sprechen. Die Geschichte, die sie erzählen, sind Erfolgsgeschichten. “[...] Bildung und Wissenschaft tragen dazu bei, dass Menschen sich besser verstehen. So können wir leichter die Differenz des Anderen akzeptieren. [...] Wir versuchen einfach, den Begriff der Differenz vollkommen auszumerzen.“ sagt die israelische Chemikerin. Dadurch, dass jedoch nur akademisch gebildete, erfolgreiche Frauen zu Wort kommen, reproduziert die Installation mit ihrer Botschaft von universellen Menschenrechten doch auch Differenzen und Ausschlüsse: Frauen aus ärmeren Verhältnissen und Geschichten des nicht gehört Werdens, von Machtlosigkeit und Scheitern gehören offensichtlich nicht zu den Kulturen des Mittelmeerraumes und Europas.

// **Abbildungsnachweis**

Abb. 1: Dauerausstellung des MuCEM La Galerie de la Méditerranée © Sarah Czerney
Abb. 2: Installation *mur des portraits* in der Galerie de la Méditerranée © Sarah Czerney
Abb. 3: Screenshot (00:01) des Films, der in der *mur des portraits* gezeigt wird. Dieser Film wurde freundlicherweise von Jacques Hubinet von der Produktionsfirma *Les films du soleil* zur Verfügung gestellt. © les films du soleil

// **Literatur**

Anderson, Benedict (1988): Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt/M., Campus
Appelt, Erna (1999): Geschlecht, Staatsbürgerschaft, Nation. Politische Konstruktionen des Geschlechterverhältnisses in Europa, Frankfurt/M., New York, Campus
Atilf: citoyen,enne. <http://atilf.atilf.fr/> (23.2.15)

- Bal, Mieke (2011):** Exposing the Public. In: Macdonald, Sharon (Hg.), *A Companion to Museum Studies*. Malden, Mass. (u.a.), Wiley-Blackwell, S. 525–542
- Bénéton, Philippe (1975):** Histoire de mots. Culture et Civilisation. Paris, Presses de la fondation nationale des sciences politiques
- Bonnefoy, Françoise (2013):** MuCEM. Esprit du lieu. Paris, nouvelles éditions scala
- Chancer, Lynn S. / Watkins, Beverly Xaviera (2006):** Gender, Race and Class. An Overview. Oxford, Blackwell Publishing Ltd.
- Crane, Susan A. (2000):** Collecting and Historical Consciousness in early nineteenth-century Germany. Ithaca (u.a.), Cornell University Press
- Dietze, Gabriele (2014):** Race, Gender und Whiteness. Einige Überlegungen zu Intersektionalität. In: *FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* Nr. 56, S. 9–19
- Epple, Angelika (2003):** Empfindsame Geschichtsschreibung. Eine Geschlechtergeschichte der Historiographie zwischen Aufklärung und Historismus. Köln, Weimar, Wien, Böhlau
- Epple, Angelika / Schaser, Angelika (2009):** Multiple Histories? Changing Perspectives on Modern Historiography. In: dies. (Hg.): *Gendering Historiography. Beyond National Canons*, Frankfurt/M., Campus Verlag, S. 7–23
- Fayet, Roger (2007):** Das Vokabular der Dinge. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 18, Nr. 1, S. 7–31
- Grever, Maria (2009):** Fear of Plurality: Historical Culture and Historiographical Canonization in Western Europe. In: Epple, Angelika / Schaser, Angelika (Hg.): *Gendering Historiography. Beyond National Canons*. Frankfurt/M., Campus Verlag, S. 45–62
- Haraway, Donna (1988):** Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In: *Feminist Studies* 14 (1988), Nr. 3, S. 575–599
- Hütter, Hans Walter (2008):** Herausforderung Europa. In: *Museumsmagazin Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* 1/2008, S. 3
- Kazeem, Belinda / Charlotte Martinz-Turek / Nora Sternfeld (Hg.) (2009):** Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien. Ausstellungstheorie & Praxis Band 3, Wien, Turia und Kant.
- Korff, Gottfried (2000):** Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In: Csáky, Moritz / Stachel, Peter (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive*. Wien, Passagen-Verlag, S. 41–56
- Mazé, Camille (2013):** Du MNATP au(x) MuCEM. Les vicissitudes du musée français d'ethnologie nationale. In: Mazé, Camille / Poulard, Frédéric / Ventura, Christelle (Hg.), *Les Musées d'ethnologie. Culture, politique et changement institutionnel*, Paris: Comité des Travaux Historiques et Scientifiques CTHS, S. 177–203
- De la Messuzière, Yves Aubin (2012):** Avant-Propos. In: Suzzarelli, Bruno (Hg.), *Projet scientifique et culturel du MuCEM*. Grenoble, Deux-Ponts, S. 5
- Metz, Christian (1983):** A propos de l'impression de réalité au Cinéma. In: ders.: *Essais sur la signification au cinema*. Band 1, Paris, Klincksieck, S. 13–24
- MuCEM (Hg.):** La Galerie de la Méditerranée. 2013
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2002a):** Visuelle Repräsentationen. Genderforschung in Museen. In: Bauer, Ingrid (Hg.), *Gender Studies - Denkachsen und Perspektiven der Geschlechterforschung*. Innsbruck, Studien-Verlag, S. 95–107
- Muttenthaler, Roswitha / Wonisch, Regina (2002b):** Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte im Museum. Webprojekt muSieum displaying gender, Wien, S. 3–24. http://www.museum.at/029/pdf/zum_schauen_geben.pdf (15.09.2014)
- Pernau, Margit (2011):** Transnationale Geschichte. Göttingen (u.a.), Vandenhoeck und Ruprecht
- Pilcher, Jane / Whelehan, Imelda (2005):** Fifty Key Concepts in Gender Studies. London u.a.: Sage
- Porciani, Ilaria (2010):** Introduction. In: Porciani, Ilaria / Raphael, Lutz (Hg.), *Atlas of European Historiography. The Making of a Profession 1800–2005*. Basingstoke (u.a.), Palgrave Macmillan
- Porter, Gaby (1991):** Partial truths. In: Kavanagh, Gaynor (Hg.), *Museum Languages: Objects and Texts*, Leicester, London, New York, Leicester University Press, S. 103–117
- Porter, Gaby (2004):** Seeing Through Solidity. A Feminist Perspective on Museums. In: Carbonell, Bettina Messias (Hg.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. Malden, Mass., Wiley-Blackwell, S. 104–116
- Schaser, Angelika (2008):** Nation, Identität und Geschlecht. Nationalgeschichtsschreibung und historische Frauen- und Geschlechterforschung. In: Hagemann, Karen / Quartaert, Jean H. (Hg.), *Geschichte und Geschlechter. Revisionen der neueren deutschen Geschichte*. Frankfurt/M., Campus Verlag
- Scott, Joan W. (1986):** Gender: A Useful Category of Historical Analysis. In: *American Historical Review* Nr. 91 (1986) S. 1053–1075

Shore, Cris (2000): Building Europe. The Cultural Politics of European Integration. London, New York, Routledge

Smith, Bonnie G.(2009): Gendering Historiography in the Global Age A U.S. Perspective“. In: Epple, Angelika, Schaser, Angelika (Hg.): Gendering Historiography. Beyond National Canons, Frankfurt/M., Campus Verlag, S. 27–44

Stölzl, Christoph (Hg.) (1988): Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven, Frankfurt/M. (u.a.), Propyläen

// Angaben zur Autorin

Sarah Czerney ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin und hat Europäische Medienkultur, European Studies und Euroculture in Weimar, Lyon und Kraków studiert. Zurzeit ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leibniz Graduate School ›Geschichte, Wissen, Medien in Ostmitteleuropa‹ des Herder-Instituts Marburg, wo sie an ihrer Dissertation schreibt. Darin untersucht sie in medienwissenschaftlicher und gender-theoretischer Perspektive die Öffnung auf transnationale und europäische Narrative nationaler Geschichtsmuseen in Deutschland, Polen und Frankreich.

// 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

EDITION MY BODY, YOUR CHOICE? SHIRT INTERVENTIONS



HYSTERICAL ANTHROPOMETRIES
SHIRT 1



HYSTERICAL ANTHROPOMETRIES
SHIRT 2



HYSTERICAL ANTHROPOMETRIES
SHIRT 3



REPROTECHNOLOGIEN
SHIRT 4



REPROTECHNOLOGIEN
KEY 1

// Hannah Fitsch, Berlin
Wissenschaftlerin, Filmmacherin

www.zifg.tu-berlin.de/menue/team/hannah_fitsch
<http://fishnet.blogspot.eu>

T-Shirt mit aufgedrucktem Motiv (vorn); auf Wunsch können die Motive auch kombiniert, oder an alternative Orte gedruckt werden. Schlüsselanhänger mit aufgedrucktem Motiv Sujets wählbar, *Hysterical Anthropometries* (Shirt 1, 2 oder 3)

Reproduktionstechnologien (Shirt 4 oder Key 1)

Preis pro T-Shirt: 39 € (inkl. Versand)

Preis pro Schlüsselanhänger: 15 € (inkl. Versand)

Größen: S, M, L, XL (gerade geschnitten, bequeme Weite)

Bestelladresse: hannah.fitsch@tu-berlin.de

Diese Edition entstand als künstlerischer Beitrag zu FKW Nr. 58 (2015).
Nähere Informationen zur Künstlerin und ein Essay zur Edition von Daniela Döring sind in dieser Ausgabe zu finden.

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 Narr_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 domestiziert 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

REZENSION

DEEPWELL, KATY (HG.) (2014): FEMINIST ART MANIFESTOS: AN ANTHOLOGY. KTPRESS EBOOK. ISBN: 978-0-9926934-3-5

— Was ist ein Manifest? Wodurch zeichnen sich feministische Kunstmanifeste im Besonderen aus? Welche feministischen Kunstmanifeste gibt es und wo sind sie zu finden? Welchen Nutzen können Künstler_innen und Kunsttheoretiker_innen aus ihnen ziehen? Die britische Kunsthistorikerin Katy Deepwell, Begründerin und Herausgeberin des *n.paradoxa. international feminist art journal* und Professorin für zeitgenössische Kunst, Theorie und Kritik an der Middlesex University in London, veröffentlichte im Herbst 2014 ihre Sammlung feministischer Kunstmanifeste: 36 internationale Manifeste, die aus den Jahren 1969–2013 stammen und von ihr in chronologischer Abfolge zusammengestellt worden sind.

— In ihrem einleitenden Kommentar zum Thema, überschrieben mit *negociations* (8–17), klärt Deepwell zunächst grundsätzliche Fragen. So ist ein Manifest eine politische Erklärung, häufig ein ephemeres Schriftstück, das sich mit definitiven Bekenntnissen oder Glaubenssätzen an andere Menschen richtet, um diese von den darin geäußerten Ideen zu überzeugen und sie mitunter auch zum Handeln aufzufordern. Die feministischen Kunstmanifeste bieten überdies die Möglichkeit, aus den getroffenen Aussagen herauszulesen, welches Potential in der künstlerischen Produktion von Frauen steckt.

— Deepwell hat ganz bewusst jene Manifeste ausgewählt, die bisher weniger Aufmerksamkeit erfahren haben und in dieser Zusammenschau erstmals zu finden sind. Künstlerinnenmanifeste sind im Allgemeinen kaum bekannt und wenn sie publiziert werden, dann trifft man immer wieder auf die gleichen drei Manifeste: das berühmt-berüchtigte *SCUM Manifesto* (1969) von Valerie Solanas, das *No Manifesto* (1965) von Yvonne Rainer und das *Manifesto for Cyborgs* (1985) von Donna Haraway. Diese bekannteren Texte hat Deepwell, obwohl sie deren Bedeutung als wichtig einstuft, bewusst nicht abgedruckt, sondern wie auch andere Manifeste, die nicht in ihr Buch aufgenommen worden sind, im Anschluss an die Einleitung in einer ergänzenden Liste aufgeführt (20–21). Durch Literaturhinweise und direkte Verlinkung sind diese Manifeste für die Leser_innen leicht zugänglich.

— Deepwell kritisiert mit ihrer Auswahl von eher unbekanntem Dokumenten die Marginalisierung dieses Wissensgebiets. Sie füllt

diese Leerstelle mit ihrer breit angelegten, international ausgerichteten und bis in die Gegenwart hineinreichenden Sammlung feministischer Kunstmanifeste. Von den zusammengestellten Texten gleicht keiner dem anderen, sie sind verschieden in Herangehensweise, Inhalt und Poetik und jeder Text ist mit seiner eigenen historischen und gesellschaftspolitischen Situation verknüpft. In ihrer Gesamtheit vermitteln sie weit auseinander liegende politische Ansichten – wenn sie etwas gemeinsam haben, dann ließe sich dies sehr allgemein als das Anliegen für feministische Politik, die Kunstpraxis und das kreative Potential von Frauen beschreiben.

— Was ist es nun, das diese so unterschiedlichen einzelnen Manifeste inhaltlich zusammen hält? Was macht die innere Spannung dieser Anthologie aus, die keineswegs auf beliebiger Vielfalt beruht? Die zusammengetragenen Bekenntnisse spiegeln in ihrer Vielfältigkeit und Verschiedenheit einen erweiterten Begriff von Feminismus, in dem die dynamische Politik des weltweiten Feminismus auf dem Feld der Kunst erkennbar wird. Deepwell will gerade die Breite feministischer Ansätze, die in den unterschiedlichen Manifesten zum Ausdruck kommt, dokumentieren und belegt damit, dass die letzten 40 Jahre eine Vielzahl verschiedener Formen von Feminismus hervorgebracht haben. Es wird deutlich, dass die Geschichte des Feminismus im Bereich der Kunst weder abgeschlossen ist, noch einfach zu kategorisieren wäre. Deepwell formuliert ihre Auffassung von Feminismus folgendermaßen: „Feminism is a dynamic politics and the singularity of this term has always covered a broad range of political opinions: liberal, left-wing, right-wing, radical, anarchist, separatist, cyberfeminist and eco-feminist. Nevertheless feminism has been resolutely anti-sexist, anti-racist, anti-homophobic, anti-ageist, anti-capitalist and anti-imperialist“ (9–10).

— Jedes der Manifeste verkündet seine eigene Kritik am *status quo* des Patriarchats und problematisiert die gegenwärtigen stereotypen Rollen von Männern und Frauen in der Gesellschaft. Sie thematisieren die negative Sicht auf Weiblichkeit und weibliche Kreativität, in dem sie ausdrücken und aussprechen, was weibliche Kreativität in der gegebenen politischen Situation war und werden könnte. Sowohl Analyse als auch utopisches Denken stecken in diesen Manifesten und sie eröffnen einen Raum für die Zukunft kreativer künstlerischer Praxis von Frauen, ohne ihn mit einem einzigen didaktischen Programm zu füllen. Deepwell will mit ihrer Sammlung die Mittel zur Verfügung stellen, die engen

Verbindungen zwischen feministischer Kunstproduktion und feministischer Politik in Bezug auf sozialen Wandel zu erkunden.

—— Das Patriarchat wird auf unterschiedliche Art und Weise im Rahmen der Manifeste analysiert. In den Dokumenten der 70er Jahre wird häufig vom Begriff *oppression* Gebrauch gemacht, um auszudrücken, dass Männer gegenüber Frauen in der Gesellschaft bevorzugt werden. So argumentierten Nancy Spero, Rita Mae Brown, Anne Berg, und Monica Sjoo, dass das Patriarchat ein System sozialer Organisation sei, durch das Frauen unterdrückt und Wissen über Frauen und frühere Kulturen, zurückgehalten würde (11). Frauen seien im Kapitalismus Menschen zweiter Klasse, schlecht bezahlte Arbeiterinnen und als Mütter und Fürsorgende unbezahlte Arbeitskräfte, wobei die Verfasserinnen den Wert und die Bedeutung dieser, für die Gesellschaft relevanten Arbeit, verkennen. Das Patriarchat als soziales System und Denkweise befördert ebenso den Objektstatus von Frauen in den Massenmedien, sie würden dort als Körper zwar gesehen, aber nicht gehört, wie es Rita Mae Brown in *A Manifesto for the Feminist Artist* (1972) formuliert hat.

—— Mit dem Aufkommen unterschiedlicher Identitätspolitiken und der Kritik am essentialistischen Denken innerhalb feministischer Gruppierungen wird der Begriff *oppression* gegen Ende der 70er Jahre weniger häufig eingesetzt und wenn, dann im Kontext von Patriarchatskritik, die weltweit betrachtet, verschiedene Formen der Analyse über die Position von Frauen in Staat und Religion hervorgebracht hat. „It has put forward a political defence of the earth and the weak and the vulnerable exploited by capitalism, by globalization, by sexism, by heterosexism, by racism, classism, ageism, and by imperialism“ (12–13).

—— Im Mittelpunkt steht nun die Frage, was es heißt, Mensch zu sein. Dies bedeutet, dass die Leben von Männern und Frauen in unserer Gesellschaft zu verändern wären, die vorgegebenen Rollenstereotypen hinter sich lassend. Viele der Texte unterstreichen, dass es ohne Frauenrechte keine Menschenrechte gibt. Die feministischen Kunstmanifeste formulieren ferner Utopien darüber, worin die Kreativität von Künstlerinnen in Zukunft bestehen könnte, so Carolee Schneemann in *Woman of the Year 2000* (1977), oder Subrosa in *Refugia: Manifesto for becoming autonomous Zones* (2002) sowie Valie Export in *Woman's Art: A Manifesto* (1972). Ebenso spiegeln einige Manifeste die Ablehnung des bürgerlichen Wertekanons und der dominanten, von Abstraktion geprägten Kultur der Galerien der 70er Jahre, so etwa die Woman

Artists of Pakistan, Anne Berg und Monica Sjøo. Sie entwerfen eine Vision der Eigenart der Frau, von der nicht abzusehen ist, wie sie sein wird.

— Deepwell verweist darauf, dass die Künstlerinnen einen vielschichtigen Gebrauch vom Medium Manifesto machen: einige kursieren als Flyer, Poster, Presseerklärung oder Webseite. Andere wurden als Kunstwerke produziert, so das Manifest von Dora Garcia *100 Impossible Artworks* (2001) oder *80:20* (2011) von Lucia Tkacova und Anetta Mona Chisa, das auf der Biennale in Venedig als Wandgemälde auf die Eingangswand des rumänischen Pavillons in den Giardini di Castello aufgebracht war. Wieder andere Manifeste wurden als Texte für Performances entwickelt, so von Carolee Schneemann, Ewa Partum und Yes Association. Auch sprachlich bilden Manifeste eine Kunstform für sich, manche sind poetisch, andere wurden als Essays verfasst oder haben aphoristischen Charakter, arbeiten mit Ironie, Humor und Verkehrungen. Häufig werden Wiederholungen und Aufzählungen eingesetzt, um die Komplexität und Vielschichtigkeit der Position zu verdeutlichen. Deepwell hat zudem auch einige Gründungserklärungen von feministischen Künstlerinnengruppen als Manifeste aufgenommen, wenn diese eine neue Art von Politik enthalten, so die Feminist Art Action Brigade, die Woman Artists of Pakistan, die Factory of Found Clothes und Eva & Co.

— Viele Manifeste äußern sich zur Unterrepräsentanz von Künstlerinnen in Ausstellungen und Museen. So Michel Wallace in *The Manifesto of WSABAL* (1970), in der sie einen Anteil von 50% Künstlerinnen forderte. Auch Chila Burmann antwortet mit *There have always been great Blackwomen Artists* (1986) auf Linda Nochlins Ausführungen aus dem Jahr 1972. Das *Arco Manifesto* (2005) taucht anlässlich einer öffentlichen Debatte über Feminismus im Rahmenprogramm einer Kunstmesse auf. Diese Manifeste belegen die fortlaufende Randstellung von Künstlerinnen, die durch Selektionsprozesse bei Ausstellungen, in der Kunstkritik und Kunstgeschichte immer wieder neu entsteht. Gender wirkt dort nach wie vor als entscheidender, aber oft verschwiegener Faktor der Diskriminierung.

— Last but not least ist in vielen Manifesten die mangelnde Anerkennung der Arbeit, die Frauen unbezahlt für die Gesellschaft leisten, präsent – insbesondere in Mierle Laderman Ukeles *Manifesto for Maintenance Art* (1969). Pflege- und Sorgearbeit, die unsichtbar und unbezahlt geleistet wird, transformiert Ukeles in Kunst und richtet sich damit gegen die traditionelle Vorstellung,

nach der Kunst als Inbegriff der freien, intellektuellen Arbeit von Kreativen verstanden wird. Die Bedeutung der Reproduktion als Vorbedingung für die Produktion, bleibt nach Deepwell die am meisten vernachlässigte Frage in politischen und ökonomischen Debatten. Diese Arbeit in Betracht zu ziehen, würde den Kapitalismus in die Knie zwingen, weil sie so wichtig für dessen Fortführung ist, konstatiert sie (18).

— Die anhaltende Bedeutung des Feminismus in verschiedenen Kontexten und in Formen kollektiver feministischer Kulturpraktiken, wird durch die Produktion dieser Manifeste unterstrichen. Die Fantasie, Neuerfindung und Bestätigung, die in diesen kurzen Dokumenten sichtbar wird – für Deepwell die optimistische Nachricht der Manifeste –, sollte als Inspirationsquelle dienen und einem größeren Kreis bekannt sein. Als Anthologie könnte diese Zusammenstellung von feministischen Manifesten dazu dienen, an Kunsthochschulen und in kunsthistorischen Diskursen die Auseinandersetzungen mit dem Feminismus in seiner Komplexität erneut zu suchen und damit verbundene Fragestellungen zu diskutieren und weiterzuentwickeln.

//Angaben zur Autorin

Dr. Monika Kaiser, 2012 Promotion an der Universität der Künste Berlin zum Thema: *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstausstellungen und ihre Räume 1972–1987*, transcript-Verlag Bielefeld 2013; 2007–2012 Lehrbeauftragte für Kulturmanagement an der FH Merseburg; freiberuflich tätig als Dozentin, Autorin und Kuratorin. Forschungsgebiete: Feministische Ausstellungsstrategien - und Konzeptionen.

// 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

REZENSION

REZENSION DER AUSSTELLUNG „LYNN HERSHMAN LEESON. CIVIC RADAR“, 13.12.2014–06.04.2015, AM ZENTRUM FÜR KUNST UND MEDIENTECHNOLOGIE KARLSRUHE — Ab und an geistert noch das Klischee durch die Köpfe, dass Frauen und Technik nicht recht zusammenpassen würden. Dabei ist seit Längerem bekannt, dass beispielsweise das erste Computerprogramm der Welt von einer Frau geschrieben wurde: Augusta Ada Byron King, Countess of Lovelace. Nicht zufällig erweist die große amerikanische Medienkunstpionierin Lynn Hershman Leeson (* 1941 in Cleveland, Ohio, USA), deren äußerst sehenswerte Retrospektive derzeit im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe zu sehen ist, der britischen Programmiererin Referenz: Ausgestellt ist neben dem Film *Conceiving Ada* (1997) auch das karge Bluebox-Film-Setting, in dem gedreht werden wurde.

— Bereits in den sechziger Jahren setzte Hershman Leeson technische Geräte ein. So kombinierte sie etwa für die Serie *Breathing Machines* (1966/67) weiße und schwarze Wachsabdrücke ihres Gesichts mit Perücken und Kassettenrekordern, die ihre Atemgeräusche abspielten.¹⁾ Mehrere Versionen dieser frühen Wachsarbeiten – die neben Fragen nach Leben und Tod, Identität und Geschlecht auch die Hautfarbe thematisieren – sind in der Karlsruher Retrospektive zu sehen. Da Klang 1972 jedoch noch nicht in das Kunstschema passte, wurden die Arbeiten nach kurzer Präsentation aus der Ausstellung im University Art Museum Berkeley entfernt. Daraufhin begann Hershman Leeson nach geeigneten Ausstellungsorten außerhalb des Museums zu suchen: in Hotels, im alltäglichen Leben oder im Kasino.²⁾ So ließ sie etwa am 2. März 1975 Lisa Charles und *Lady Luck*, ein von ihr angefertigtes Wachsdouble Lisas, in das ein Audioband mit Zufallsnummern eingebaut war, in Las Vegas am Roulettetisch gegeneinander antreten. Trotz eines vorangegangenen Trainings verlor Lisa, während ihre künstliche Doppelgängerin gewann. Präsentiert wird die Aktion in Form von zahlreichen Film-, Foto- und Textdokumenten. Berühmt wurde Hershman Leeson unter anderem durch die Schaffung einer fiktiven Person – eine weiße amerikanische Durchschnittsfrau mit dem Namen *Roberta Breitmore* –, die in der realen Welt, gespielt von Hershman Leeson und anderen Frauen von 1973 bis 1978 existierte. Diese Kunstfigur mit rotem Kleid, blonder Perücke und ganz genau festgelegter Schminke

1)

Hintergrund dieser Arbeiten ist ein traumatisches Ereignis: Hershman Leeson kämpfte 1966 aufgrund einer schwierigen Schwangerschaft mehrere Wochen unter einem Sauerstoffzelt liegend um ihr Leben. Die Wachsmaske – indexikalisches Zeichen und Zeugnis eines ehemals Gewesenen – und die aufgenommenen Atemgeräusche widerspiegeln die medizinische Maschinerie, welche die Künstlerin am Leben erhielt.

2)

Mit der Suche nach außerinstitutionellen Orten wendet sich Hershman Leeson laut Söke Dinkla auch gegen die Bevorzugung von Künstlern im Ausstellungsbetrieb. Von 1974 bis 1978 betrieb sie das Floating Museum, das andere Kunstschaffende bei der Suche nach alternativen Orten unterstützte (Dinkla 1997: 174). Archivmaterial zum Floating Museum ist in der Karlsruher Ausstellung zu sehen.

besaß nicht nur eine Wohnung und ein Bankkonto, sondern traf sich auch per Zeitungsannonce mit Männern und konsultierte einen Psychologen, wie vielfältige Dokumente belegen (**Abb. 1**). Die erstmals anhand von Wachsmasken in *Breathing Machines* gestellten Fragen nach Identität, Hautfarbe und Geschlechterrolle führte Hershman Leeson demzufolge in Fleisch und Blut über, bis sie ihr Alter Ego 1978 exorzierte.³⁾ In einer späteren Werkphase verbindet die Künstlerin diese extrem starke, performancekünstlerische Position mit neusten technischen Entwicklungen: 1995 und 1998 kommt Roberta in Form der kleinen Teleroboterpuppe *CybeRoberta* wieder zum Vorschein, ab 2006 existiert sie als Avatar in *Second Life*. Beide Wiedergeburten sind im ZKM zu sehen.⁴⁾

—— Mitte der Achtziger schuf Hershman eines der frühesten interaktiven Kunstwerke: *Lorna* (1979–1984, **Abb. 2**). Es handelt sich um ein Wohnzimmer, in dem ein Fernseher mit einem Videodiskabspielgerät steht. Über die Fernbedienung können die Besucher_innen den Fortgang der Geschichte um die fernsehende, in ihre Wohnung zurückgezogene Lorna bestimmen. Es entspinnt sich eine non-lineare Erzählung mit vielfältigen Möglichkeiten, die zu drei verschiedenen Endpunkten führt: Lorna begeht Selbstmord, sie erschießt den Fernseher und verlässt die Wohnung oder sie schließt sich noch mehr in die mediale Welt ein. Aus heutiger Sicht wirkt das Werk antiquiert, die Fernbedienung lastet schwer in der Hand, das Anwählen der Objekte, das den Fortbeginn der Geschichte bestimmt, ist mühsam und langsam und die Fernsehausschnitte entführen in die Ästhetik der Achtzigerjahre. Für ihre Zeit war dies jedoch eine Pioniertat, technisch fortschrittlich und zugleich die Kehrseiten der medialen Welt reflektierend. Außerdem unternahm die Künstlerin damit den Schritt vom Rollenspiel der Performance zum direkten Einbezug der Betrachter_innen in die Werkvollendung.

—— Nach *Lorna* entstanden weitere interaktive Arbeiten, die um die Themen Geschlechterrollen, Gewalt, Medienwelt und Überwachung kreisen. Der Blick der Betrachter_innen wird in *Room of One's Own* (1993, **Abb. 3**) als voyeuristisches Macht- und Gewaltinstrument entlarvt. Durch ein kleines Loch in einen Raum schauend wird man zum Eindringling in die Privatsphäre einer Frau, was ihre im Inneren befindlichen Projektionen zurückspiegelt: „Would you please look away! What do you expect to see?“ Je nachdem, wohin man den Blick mit Hilfe des beweglichen Periskops lenkt, erscheinen andere Szenen. Man begegnet unverhofft dem

3) Dass dies dringend notwendig war, lässt sich aus folgender Äußerung Hershman Leasons ablesen: „Roberta's traumas became my own haunting memories. They would surface with no warning, with no relief. She began to control me. I was never free of her“, zitiert nach Dinkla 1997: 178.

4) Hershman Leeson unterteilt ihr Oeuvre in die Phasen BC – Before Computer: Sechziger- und frühe Siebzigerjahre – und AD – After Digital: Späte Siebzigerjahre bis heute (Riemer 2012: 10).



// **Abbildung 01**
Lynn Hershman Leeson, *Roberta* / *Breitmore Construction Chart* aus der Serie *External Transformations*, 1974 / C-Print.

eigenen beobachtenden Auge, wodurch die Dichotomie von Täter und Opfer untergraben wird. Ein Schuss fällt und eine Scheibe zerspringt. Es geht um das Recht auf Privatheit und Unabhängigkeit als Grundvoraussetzung künstlerischen Schaffens, stellt man den Titel in Bezug zum gleichnamigen Essay von Virginia Woolf aus dem Jahre 1929. Die Möglichkeiten unsichtbarer Überwachungstechnologie gefährden dies heute noch mehr, als zum Zeitpunkt von Hershman Leasons Kritik. In der Installation *America's Finest* (1990–94) zielt man schließlich mit einem Maschinengewehr nicht nur auf seine Umgebung, sondern auch auf eingeblendete Kriegsbilder und per Kamera auf sich selbst. Wiederum sind Auge, Kamera und Abzug miteinander verzahnt, ihr Gewaltpotential offengelegt, die Täter-Opfer-Beziehung durchkreuzt. Zusätzlich bedrückt das Wissen, dass mit diesem M 16 Modell während des Korea-, Vietnam- und Golfkrieges Menschen erschossen wurden und es von den Soldaten stolz *America's Finest* genannt wurde. Neben den beschriebenen interaktiven Arbeiten gilt es im ZKM weitere auszuprobieren, den Abzug zu drücken, die Fernsteuerung bzw. Tastatur zu bedienen oder mit dem Finger den Bildschirm zu berühren (z.B. *Deep Contact*, 1984; *DiNA 2004*; *Agent Ruby* 1998–2002). Es kann mit virtuellen Klonen, künstlicher Intelligenz und hinter Screens eingeschlossenen, digitalen menschlichen Wesen interagiert werden. Durch die eigene Beteiligung kann man sich den ausgelösten Reaktionen nicht entziehen und überdenkt unwillkürlich das eigene Handeln. Denn was fiktiv und durch mediale Eingriffe geschieht, könnte womöglich jederzeit Wirklichkeit werden, könnte reale Konsequenzen haben.

—— Ansonsten sind in der Überfülle des dokumentarischen Materials und der Papier- bzw. Fotoarbeiten (z.B. *Phantom Limbs*, 1985–87; *Hero Sandwiches*, 1981–84) insbesondere die Filme *Teknolust*, 2002 und *!Woman Art Revolution*, 2010 interessant. Bei Letzterem handelt es sich um eine Zusammenschau von Filmausschnitten und Interviews, welche die Situation von Künstlerinnen in den sechziger und siebziger Jahren wiedergeben. Auf die Aufforderung, drei Künstlerinnen zu nennen, konnten viele nur eine Künstlerin nennen.

—— Die Auseinandersetzung mit positiven und negativen Aspekten technischer Entwicklung sowie Fragen von Geschlecht, Rasse und Identität prägen Hershman Leasons Oeuvre. In Karlsruhe



// Abbildung 02

Lynn Hershman Leeson, Installationsansicht von *Lorna*, 1979–1982.



// Abbildung 03

Lynn Hershman Leeson, Still aus der Installation *Room of One's Own*, 1995.

leuchten im jüngsten Werk *The Infinity Engine* (2014) gentechnisch veränderte Fische in einem Labor. Daneben hängen reihenweise Bilder von gentechnisch veränderten Pflanzen und Tieren. In einer Vitrine ist ein per 3D-Bioprinter entstandenes Nasengewebe zu sehen, wie es in Kriegsgebieten als schnelle kosmetische Hilfe eingesetzt wird. Die Künstlerin wirft hiermit den Blick auf den zukünftigen Menschen in der Ära biotechnologischer Veränderungen. Fragen nach Identität, Natürlichkeit und Authentizität erhalten ebenso eine neue Brisanz, wie diejenigen nach Fortpflanzung und Produktion, Macht und Kontrolle. Ihr Oeuvre streift zentrale Themen unserer Zeit und fordert dazu auf, uns als Akteur_innen wiederzuerkennen, die hinsichtlich ihres Umgangs mit Menschen, Natur und Technik Stellung beziehen müssen.

// **Abbildungen**

Abb. 1: Lynn Hershman Leeson, *Roberta / Breitmore Construction Chart* aus der Serie *External Transformations*, 1974 / C-Print / Foto © Lynn Hershman Leeson

Abb. 2: Lynn Hershman Leeson, Installationsansicht von *Lorna*, 1979–1982 / Digitaldruck / Foto © ZKM | Karlsruhe / © Lynn Hershman Leeson

Abb. 3: Lynn Hershman Leeson, Still aus der Installation *Room of One's Own*, 1995 / Digitaldruck / © Lynn Hershman Leeson

// **Literatur**

Dinkla, Söke (1997): Pioniere interaktiver Kunst von 1970 bis heute: Myron Krueger, Jeffrey Shaw, David Rokeby, Lynn Hershman, Grahame Weinbren, Ken Feingold. Ostfildern, Cantz.

Ausst.-Kat. Lynn Hershman Leeson. Seducting Time. Kunsthalle Bremen 2012. Riemer, Katja (Hg.), Bremen, Kunstverein Bremen, 2012

Zentrum für Kunst und Medientechnologie (Hg.): Lynn Hershman Leeson. CIVIC RADAR 2014

// **Ausstellungsangaben**

Titel: Lynn Hershman Leeson. CIVIC RADAR

Ort: ZKM / Museum für Neue Kunst Karlsruhe

Laufzeit: 13.12.2014 bis 29.3.2015

// **Angaben zur Autorin**

Yvonne Ziegler ist Psychologin und Kunsthistorikerin. Sie promovierte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg mit einer Dissertation über den Wiener Aktionisten Rudolf Schwarzkogler. Seit 2007 ist sie als frei schaffende Kunsthistorikerin in Freiburg i. Br. tätig.

// FWK 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