

Roswitha Muttenthaler
Regina Wonisch

Zum Schauen geben
Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen

Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch:
Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen

Dieser Artikel erscheint als Teil des Webprojekts

muSEum displaying:gender
Wien 2002

FRAUEN
BURO
StoDt#Wien

„Müssen Frauen nackt sein, um ins Museum zu kommen?“¹ Mit provokanten Fragen wie dieser machten die Guerilla-Girls seit 1985 in spektakulären Aktionen und Auftritten, bei denen sie sich Gorilla-Masken aufsetzten, auf den Umstand aufmerksam, dass ein überwiegender Anteil der in Kunstmuseen gezeigten Nackten zwar weiblich ist, während weibliche Künstlerinnen in Museen nur zu einem verschwindenden Prozentsatz vertreten sind. In die gleiche Richtung geht die Kritik von Wissenschaftlerinnen und Museumsmitarbeiterinnen, die besagt, dass zwar *Frauen* als handelnde *Subjekte* abwesend seien, doch gleichzeitig herrschende Vorstellungen von Frauen und von Weiblichkeit im *Objektstatus* in musealen Repräsentationen verfügbar gemacht sind – die Museen seien voll mit *männlichen* Projektionen das *weibliche* Geschlecht betreffend.²



Plakat der Guerilla Girls

Da Museen und Ausstellungen populäre Medien der Wissensproduktion und -vermittlung sind, ist es auch von Bedeutung zu fragen, welche kulturellen Erzählungen und Bilder sie transportieren. Museale Präsentationen basierten – wie die Forschung – in der Regel auf dem Anspruch, ihre Darstellungen seien neutral, objektiv und allgemeingültig. Mit der Infragestellung dieser universellen Kriterien seitens neuerer wissenschaftlicher und gesellschaftspolitischer Diskurse ist auch die Erkenntnis verknüpft, dass die Auswahl an Themen und Objekten immer von diversen gesellschaftlichen, wissenschaftstheoretischen und kulturpolitischen Interessen mitbestimmt ist.

In diesem Sinn ist zum einen das Anwesend-Sein oder Abwesend-Sein von Personen(gruppen) und Themen in Museen und Ausstellungen zur Diskussion gestellt worden – ob dies nun Frauen und Männer, verschiedene marginalisierte Bevölkerungsschichten oder „eigene“ und „fremde“ Kulturen betrifft. Im deutschsprachigen Raum werden seit den 1970er Jahren Forderungen nach der Repräsentation *aller* und nicht nur von Eliten laut. Gesellschaftspolitischen Bewegungen wie vor allem der Frauenbewegung klagten das Recht auf angemessene Darstellungen ein und suchten nach symbolischen Repräsentationsformen. Aber auch aufgrund wissenschaftstheoretischer Neuorientierungen wie etwa die Herausbildung der Sozial-, Alltags-, Mentalitäts- und Frauengeschichte, die das Schwergewicht ihrer Forschungen nun auf bislang kaum beachtete Bevölkerungsgruppen legten, kommt es zu neuen Anforderungen auch an museale Repräsentationen. Seit den 1980er Jahren finden Bestrebungen, dem Nicht-Erinnerten und Nicht-Repräsentierten in Museen und Ausstellungen verstärktes Augenmerk zukommen zu lassen, einen gewissen, wenn auch bis heute beschränkten Niederschlag.³



Karikatur von Franziska Becker

Zum anderen zielte die Auseinandersetzung um Repräsentation in Museen und Ausstellungen neben der Frage von Präsenz bzw. Absenz auf die Art und Weise, in der verschiedene Individuen und Gruppen dargestellt werden bzw. werden sollten. Denn es werden oft indirekt Aussagen über jene getroffen, die nicht als handelnde Personen(gruppen) zur Darstellung kommen, und dort, wo sie in die Präsentationen einbezogen sind, stellt sich die Frage, von welchem Blickwinkel aus dies gemacht wird. Mit dieser Kritik an den in Museen und Ausstellungen vorherrschenden Projektionen über Frauen oder marginalisierte Bevölkerungsgruppen gingen Forderungen dieser Personen(gruppen) einher, ihre Repräsentation selbst bestimmen zu können – also Frauen machen Ausstellungen zu

1 Der hier frei übersetzte Satz eines 1985 plakatierten Poster wurde zum weithin zitierten: „Do women have to be naked to get into the Met.Museum?“. Vgl. Dagmar Freist: Die Guerilla Girls: Das Gewissen der Kunstwelt. In: Schneewittchen im Glassarg? Frauen im Museum. Geschichtswerkstatt 27 /1993, S.61

2 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Sexismus und Museum. In: kritische berichte, 3/1985, S.47

3 Vgl. beispielsweise im Hinblick auf die Repräsentation von Frauen in Museen/Ausstellungen diverse Artikel von Elisabeth Dücker, Marianne Pitzen, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, etwa: Elisabeth Dücker: Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung – nur ein neues Ausstellungsthema oder eine grundsätzliche alltagshistorische Perspektive im Museum der Arbeit? Versuch einer Inventur. In: Geschichtsrundbrief, N.F.5/1995, S.84-93; Marianne Pitzen: Eine museale Exklave ... die lustvollen eigenen Wege oder ist das Frauen Museum trauriger Ort, ein Ghetto gar? In: Frauen; Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Fridas Bett, Munchs Modelle. Zur Rezeption feministischer Forschung im Ausstellungsbetrieb. In: kritische berichte 4/1993, S.105-110
 Weitere Publikationen: Bremische Zentralstelle für die Verwirklichung der Gleichberechtigung der Frau (Hg.): Dokumentation der Tagung „Frauen ins Museum?“ 9. bis 10.März 1990 in Bremen –

Frauen bzw. sollen (mit)bestimmen können, wie sie dargestellt werden wollten. Die feministische Kritik und die entworfenen Strategien waren vielfältig, wobei aber ein Hauptinteresse der Fragestellung galt: Wie können oder sollen Museums- und Ausstellungspolitiken im feministischen Sinn entworfen und verwirklicht werden?

Die beiden zentralen Diskussionspunkte – die Frage von Ausschluss/Einschluss und von Verfügungsmacht über die Repräsentation – bilden einen roten Faden durch die folgenden Ausführungen zu geschlechtsspezifischen Aspekten des Ausstellens. Als Rahmen und Ergänzung der in dieser Publikation versammelten Artikel, die sich mit Objekten des Historischen Museums der Stadt Wien beschäftigen, wird dieser Beitrag allgemein dem musealen Objekt und der Frage des Ausstellens von Exponaten unter frauen- bzw. geschlechtsspezifischen Aspekten nachgehen. Das Ziel dieses einführenden Überblicks ist es, zum einen die Prozesse, durch welche Dinge in Sammlungen Eingang finden, dokumentiert und ausgestellt werden, offen zu legen. Darauf aufbauend kann der Blick auf das museale Objekt und seine Präsentationsweisen kritisch geschärft werden. Zum anderen wird die Frage nach den Möglichkeiten musealer Repräsentation von Frauen- und Geschlechtergeschichte aufgegriffen. Dazu werden exemplarisch einige Überlegungen und feministische Strategien zur Verortung und Darstellung von Frauen- und Geschlechtergeschichte im Museum vorgestellt.⁴

Handwerkszeug versus Nähzeug – zum musealen Objekt

Objekte nehmen in Museen einen zentralen Stellenwert ein. Die Aufgabe eines Museums ist laut Statuten der internationalen Museumsvereinigung ICOM dahingehend definiert, dass materielle Dinge gesammelt, bewahrt, erforscht und ausgestellt werden. Dies betrifft im Falle von kulturhistorischen Museen etwa Gegenstände, die von Verlust bedroht sind, „veraltet“ oder sonst „nutzlos“ geworden sind, nicht mehr für den gedachten Zweck verwendet werden, Gegenstände, die vereinzelt sind, weil der ursprüngliche Verwendungszusammenhang verloren ist bzw. nie völlig mitgesammelt oder dokumentiert werden kann. Museale Objekte sind somit Überreste bzw. Fragmente, die für „museumswürdig“ befunden werden. Museen sind Bewahrungs- und Verwaltungsanstalten für die gesammelten Objekte, die als so genanntes „kulturelles Erbe“ verstanden werden. Daran knüpft bereits die erste Frage:

Was gehört dem „kulturellen Erbe“ an?

Wie wird ausgewählt, was in eine Sammlung kommt? Auch wenn die Ausführungen hier mit der Aufnahme eines Gegenstandes in ein Museum beginnen – also ab dem Moment, wo die museale Arbeit einsetzt –, darf nicht vergessen werden, dass gesammelten Objekten eine Überlieferungsgeschichte vorausgeht, die von vielfachen Bedingungen und Zufällen bestimmt ist. Damit sie zu musealen Objekten werden, sind Gegenstände einem Prozess des Auswählens unterworfen, einem Be-Werten als „kulturelles Erbe“. Die Kriterien dafür werden von den MuseumsmitarbeiterInnen bestimmt, die diese nach der jeweiligen Zielsetzung und Spezialisierung des Museums – etwa auf eine Thematik, eine Zeit oder eine Region bzw. Ortschaft – und den entsprechenden wissenschaftlichen Aspekten erstellen. Diese haben sich nicht nur im Laufe der 200jährigen Museumsgeschichte stark verändert, es bestehen auch gleichzeitig unterschiedliche Auffassungen. Denn diese Arbeit wird immer von bestimmten Annahmen (etwa einer spezifischen wissenschaftlichen Theorie) angeleitet und strukturiert, die allerdings selten offen gelegt werden. Dazu spielen auch andere Faktoren wie Finanzierung und Größe der Räumlichkeiten, aber auch kollektive und subjektive Interessen etc. eine wesentliche Rolle. Egal welche Auswahlkriterien aber auch zum Tragen kommen, sie unterliegen Modifizierungen. Mit der Entwicklung neuer wissenschaftlicher Ansätze und Erkenntnisse, mit neuen Interessen und Fragestellungen, mit veränderten Rahmenbedingungen eines Museums sowie mit den an das Museum herangetragenen gesellschafts- und kulturpolitischen Forderungen ändern sich Kriterien auch immer wieder. Viele der seit den 1980er Jahren neu gegründeten kulturgeschichtliche Museen, die sich den bislang kaum Repräsentierten widmeten, trachteten danach, nicht beachtete Bereiche der materiellen Dingwelt einzubeziehen – ob nun industrielle Arbeitswelt,

veranstaltet von dem ZGF-Arbeitskreis „Frauen und Museum“. Bremen 1991; Steffi Cornelius: Von „Frauen im Museum“ zu autonomen Frauenmuseen. Konzepte und Perspektiven einer feministischen Museumsarbeit. Mag. arb. Tübingen 1987; Michael Fehr, Annette Kuhn (Hg.): Marianne Pitzen's Schneckenhaus. Matriachale Gesellschafts- und Museumsentwürfe. Köln 1990; Gisela Lixfeld: „Macht Lust auf mehr ...“ Frauenforschung und Frauengeschichte als Herausforderung und Chance für Heimatmuseen. SA aus Heimatmuseum 2000. Ausgangspunkte und Perspektiven. Hg. v. Joachim Meynert u. Volker Rodekamp. Bielefeld 1993. S.129-145; Schneewittchen im Glassarg? Frauen im Museum, Geschichtswerkstatt, 27/1993; Birgit Schulte: Männlich oder weiblich ist die erste Unterscheidung. Die Ausstellung vis-à-vis: kleine Unterschiede im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen. In: Mond, Ulrike, Pitzen, Marianne (Hg.): Ruhm – Werke von Künstlerinnen in nordrhein-westfälischen Museen. Bonn 1997, S.21-31

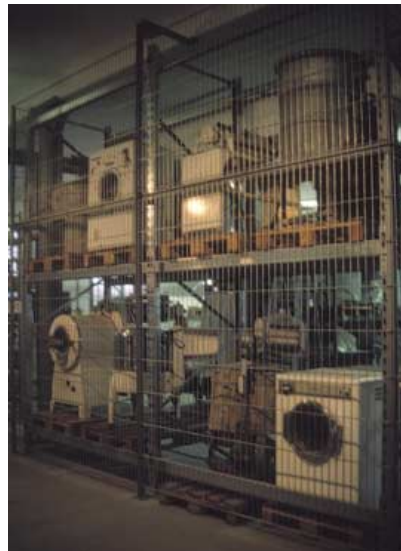
4 Ausführlich dargelegt in: Gerlinde Hauer, Roswitha Muttenthaler, Anna Schober, Regina Wonisch: Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien in Museen. Wien 1996

Popularkultur, neue Technologien oder eben Frauenarbeit und -kultur. Die Einschätzung dessen, was als museumswürdig zu befinden sei, wird immer wieder neu festgelegt, findet Erweiterungen, wenngleich das Formulieren neuer Interessen und Zielsetzungen nicht unbedingt ihre Durchsetzung findet. Besondere Folgen haben verstärkte Musealisierungsbemühungen infolge von Modernisierungsschüben der Gesellschaft – es fallen „neue“ nutzlos gewordene Gegenstände an – und das Einbeziehen auch der Gegenwart in Sammlungskonzepte. Dagegen fand die Forderung seitens der feministischen Bewegung und Wissenschaft nach Neubestimmung, nach Erweiterung der Sammelkonzepte bis heute kaum Eingang in die Museen. Eine alternative Strategie wurde daher im Sammeln nach frauen- und geschlechtsspezifischen Kriterien in autonomen Frauenmuseen gesehen.

Die feministische Kritik führte ins Treffen, dass es einen mangelnden Bestand an Objekten zur Kultur und Geschichte von Frauen in Museen gibt, dass traditionelle Museumssammlungen tendenziell Erfahrungen und Tätigkeiten von Männern ein- bzw. jene von Frauen ausschließen. Gründe für ein ungleichgewichtiges Vorhandensein von Objekten in Bezug auf Männer- und Frauengeschichte werden in den unterschiedlichen Überlieferungschancen und in der gängigen Museumspraxis des Sammelns und Dokumentierens gesehen.⁵

Die Chancen, dass Objekte erhalten bleiben und so die Möglichkeit besteht, dass sie in ein Museum aufgenommen werden, sind nicht für alle Lebens- und Arbeitsbereiche gleich. Bestimmte Gegenstände haben durch die Überlegenheit und Dauerhaftigkeit des Materials sowie ihrer Konstruktion eine größere Chance, erhalten zu bleiben. Dies betrifft Frauengeschichte insofern, als etwa die Produkte jener „Frauenarbeit“, die verbraucht, konsumiert werden, mangelnde Überlieferungschancen haben: das Produkt des Kochens wird verzehrt, das Produkt des Putzens ist unsichtbar. Insofern ist materielle Kultur auch in ihrer Funktion als Zeugnis begrenzt, d.h. nicht alle menschlichen Erfahrungsbereiche können mittels Objekte in Museen repräsentiert sein. Niedrigere Fraueneinkommen und somit geringere Kaufkraft, der hohe Anteil unbezahlter sowie unsichtbarer Arbeit und die weniger repräsentativen Funktionen, die Frauen in der Gesellschaft einnehmen, schlagen sich in der Struktur der Sammlungsbestände der Museen nieder.

Der zweite Argumentationsstrang in Bezug auf das ungleichgewichtige Vorhandensein von Objekten in Museen umfasst – neben den unterschiedlichen Überlieferungschancen – die Kritik an den Sammlungspraktiken, die Frauenaspekte nicht berücksichtigt. Gesammelt und präsentiert würde großteils jene materielle Kultur, die traditionelle männliche Interessen verkörpert, wie etwa so genannte „boy's toys“⁶ von Waffen, Handwerkszeug bis Modelleisenbahnen. Dazu kommen noch weitere museumsspezifische Aspekte. Beispielsweise sammeln kulturgeschichtliche Museen, insbesondere Handwerks-, Industrie- und Arbeitsweltmuseen eher spektakuläre Maschinen und das, was sich verändert hat, was heute nicht mehr verwendet wird, und weniger Unauffälliges und Gleichbleibendes. Indem nun etwa Männerarbeit häufig in Bereichen angesiedelt ist, wo mit stark spezifizierten Werkzeugen gearbeitet wird und die von einem starken technologischen Wandel geprägt sind, werden diese Arbeiten bzw. die zugehörigen Gegenstände als interessanter bewertet und verstärkt in Sammlungen aufgenommen. Dagegen beruht in vielen Fällen typische Frauenarbeit sowie die Hausarbeit auf relativ undifferenzierten Werkzeugen, etwa der Nähnadel. Um diesen geschlechtsspezifisch ungleichen Sammlungskriterien zu begegnen, bedarf es veränderter Schwerpunktsetzungen, die dem Leben und Arbeiten von Frauen ebenso Gewicht in der Forschung und Museumsarbeit zukommen lässt.



Haushaltsgeräte im Schaudepot des Museums der Arbeit Hamburg 2000

- 5 Am detailliertesten analysiert die englische Museologin und Museumsmitarbeiterin Gaby Porter am Beispiel der Arbeitswelt, den historischen Entwicklungen und gesellschaftlichen Wertungen nach geschlechtsspezifischen Aspekten, welche Objekte warum in Museen Aufnahme finden. Vgl. Gaby Porter: Gender Bias. Representations of Work in History Museums. In: A. Caruthers (Hg.): Bias in Museums. Transactions 22 (1986), S. 11-15; Gaby Porter: Putting Your House in Order. Representations of Women and Domestic Life. In: Robert Lumley (Hg.): The Museum Time-Machine. London/New York 1988, S. 102-127; Gaby Porter: Partial Truths. In: Kavanagh, Gaynor (Hg.): Museum Languages. Objects and Texts. Leicester 1991, S.104-117; Gaby Porter: Seeing through Solidity: a feminist perspective on museums. In: Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (Hg.): Theorizing Museums. Oxford 1996, S.105-126
- 6 „Boy's toys“ meint hier weniger wirkliches Kinderspielzeug von Buben, sondern zielt im erweiterten Sinn auf den allgemeinen Charakter von Spielzeug, verstanden als mit Affektionen besetzte und in spielerischer Weise gebrauchte Dinge von Männern. Dazu kann natürlich auch Kinderspielzeug von Buben gehören, aber ebenso Statussymbole wie Autos. Aber selbst geschlechtsspezifisch an Frauen zugewiesene Objekte können zu vorrangigen Interessen von Männern werden und so von ihnen gesammelt werden, etwa erotisch besetzte Dinge wie Frauenschuhe und andere Accessoires. Eine ambivalente Stellung nehmen hier etwa auch Puppensammlungen ein. Abgesehen davon, dass sie häufig von Männern gesammelt werden, werden sie nur zum Teil als Kinderspielzeug von Mädchen gesammelt und gezeigt wie etwa im Bethnal Green Museum of Childhood in London, sondern in erster Linie als Sammlerobjekte wie Uhren, Briefmarken etc.

Die grundlegende Frage, ob das kulturelle Erbe eine übergewichtige Repräsentation an „männerspezifischen“ Objekten und eine mangelnde an „frauenspezifischen“ Objekten aufweist, fand aber unterschiedliche Antworten. So richtig es ist, dass materielle Kultur für unterschiedliche Lebensbereiche ungleich dicht vorhanden ist und die Sammlungspraktiken im Hinblick auf Frauen- und Geschlechtergeschichte zu revidieren sind, wurde die Behauptung eines generellen Mangels an Überresten zur Frauenkultur und -geschichte zum Teil bezweifelt.⁷

Zum einen sind für viele Themen durchaus materielle Zeugnisse vorhanden, sie sind oft nur nicht bekannt. Hier besteht die Forderung, vorhandene Sammlungen nach Aspekten von Frauen- und Geschlechtergeschichte zu erforschen. Ein Problem ist dabei aber, dass bestehende Sammlungen zur Geschichte und Kultur von Frauen oft nur Exponate zu ganz bestimmten Bereichen umfassen: Objekte zu jenen Frauenbildern, die typische Weiblichkeitsbilder – Hausfrau und Mutter, Hure und Heilige – oder Mythenbildungen eines „kollektiven Gedächtnisses“ – wie „Sissi“ – tradieren.

Zum anderen wurde die eindeutige Zuordnung von Objekten zu Erfahrungen von Männern oder von Frauen hinterfragt. Denn tragen nicht die meisten Objekte Aussagen zu beiden bzw. zum Verhältnis der Geschlechter zueinander, wenn nur die entsprechenden Fragen an sie gestellt werden? Ein Objekt wäre so als Zeugnis der geschlechtsspezifischen Rollenfestreibungen und Vorstellungen zu sehen. Auch an vermeintlich „männerspezifischen“ Objekten könnte Geschlechtergeschichte deutlich werden, da Aussagen zur Position und zur Beziehung von Männern und Frauen abgeleitet werden könnten. Daher bedürfe es auch der Auseinandersetzung mit bestehenden „männerspezifisch“ orientierten Sammlungen durch Fragen wie: Welche Projektionen und Bild-Fantasien von Frauen und Männern sind je an einem Objekt festgemacht? Und welche Aussagen zum jeweiligen Verhältnis der Geschlechter zueinander werden damit möglich? Damit ist bereits ein weiterer Fragenkomplex angesprochen:

7 etwa durch die Kunsthistorikerin und ehemalige Museumskuratorin Viktoria Schmidt-Linsenhoff: vgl. Sexismus und Museum, 1985, S.47f



Typologische Frauendarstellung: "Kriegsfurie"

8 Otto Lauffer, Quellen der Sachforschung. Wörter, Schriften, Bilder und Sachen. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde 17 (1943), S.125ff.; zit. nach Cornelia Foerster, Sammeln oder Nichtsammeln – und was dann? Zur Aussagekraft historischer Objekte. In: Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit. Tübingen 1993, S.45f.

9 Bernward Deneke: Der Beitrag des Historischen Museums zur Alltagsforschung im Spannungsfeld der kulturwissenschaftlichen Disziplinen. In: Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit. Tübingen 1993, S.232ff

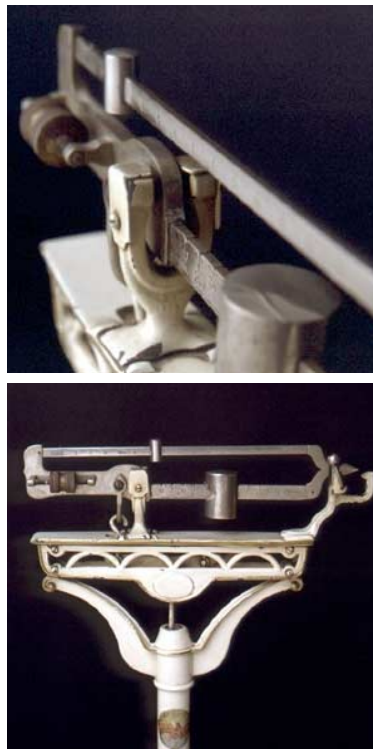
Was bezeugt ein Objekt?

Museale Objekte tragen Informationen und Bedeutungen, dienen als Zeugnisse. Insofern sind sie materielle Quellen, neben denen es noch schriftliche und bildliche Quellen gibt. Doch hinsichtlich der Aussagekraft von Objekten wurde bereits in den 1940er Jahren Skepsis geäußert, denn die Objekte „zeigen das Material, die Technik, die Konstruktion und die Form des Gegenstandes“, aber „[s]ie zeigen nur. Im übrigen sind sie stumm. Sie verschweigen ihren Namen, [...] und in je größerem zeitlichen und kulturellen Abstand die Zeit ihrer Entstehung von der unsrigen steht, um so mehr lassen sie ihren Gebrauchszweck und ihre Verwendung im Dunkeln. Sie lassen auch im Einzelfalle wohl ihr eigenes Alter erkennen, aber über Alter und Entstehung ihrer Art, ihres Typus sagen sie nichts aus.“⁸ In einem bestimmten Sinn „sprechen“ würden Überreste erst, wenn sie mit Erkenntnissen, die aus anderen Quellenkategorien kommen, verknüpft werden können. Diese Notwendigkeit der gegenseitigen Ergänzung verschiedener Quellen resultiert aus der Begrenztheit und Relativität von Erkenntnismöglichkeiten jeder Quelle.⁹ Doch kommt keiner der drei Quellenkategorien – schriftlich, bildlich, materiell – eine Vorrangstellung für kulturhistorische Fragestellungen zu. Jede besitzt auf ihre Weise Aussagekraft, jede bedarf der quellenkritischen Prüfung.

Da ein Objekt ein Relikt der Vergangenheit ist, ist es aber unabhängig von der konkreten Erkenntnismöglichkeit, allein aufgrund seines Vorhandenseins in gewissen Sinn immer Zeugnis und Beleg. Aus dieser Präsenz resultiert eine sinnliche Wirkung, die ebenso Aussagekraft hat, da sie Assoziationen und Emotionen auslösen kann. Diese Objektqualität ist für das Ausstellen besonders relevant.

Das museale Objekt ist Dokument und Zeuge, da es als „authentischer“ Überrest oder Fragment eines ursprünglichen Verwendungs- und Bedeutungszusammenhangs auf diesen verweist; es ist ein materieller Ausdruck menschlicher Tätigkeit und Gestaltungswillens, an ihm haften Erinnerungen. Insofern ist ein Objekt mehr als seine physischen Eigenschaften wie Alter oder Herstellungsart, es hatte eine kulturgeschichtliche und persönliche Bedeutung im Leben von Menschen. Die Bedeutungsdimensionen von Objekten können die Gebrauchsfunktion sein, die symbolische Bedeutung als materielles Substrat von Vorstellungen, die Erinnerungsfunktion an ein historisches Geschehen, die „Zeugnisfunktion“ z.B. von Technikgeschichte, Materialbearbeitung, Kunsthandwerk/ Design oder sozialen Beziehungen etc.¹⁰

Damit beginnt die Entscheidung, welche Informationen zum Objekt aufzuzeichnen sind. Einerseits gibt es die eher beschränkte Anzahl von im Objekt selber liegenden Informationen, die mit einschlägigem Fachwissen von seiner Oberfläche abgelesen werden können (Material, Konstruktion, Herstellungsart etc.). Andererseits können sich eine potenziell unendliche Anzahl von nicht im Objekt liegenden Informationen finden, wie beispielsweise der konkrete Verwendungszusammenhang, Bedingungen der Herstellung, Erinnerungen, Geschichten zum Gebrauch, wem es gehörte. Da diese Informationen und Bedeutungen aber nicht automatisch vom Objekt selber ablesbar sind, müssen sie mitüberliefert bzw. zusätzlich eruiert werden. Sie müssen durch diverse schriftliche und bildliche Aufzeichnungen gesichert, recherchiert oder wenn möglich durch Interviews mit den früheren NutzerInnen aufgezeichnet werden. Sie sind von zentraler Bedeutung, da sie das Wissen um jene Kontexte zur Verfügung stellen, in denen das Objekt vor seiner Nicht-Mehr-Verwendung und Musealisierung eingebettet war. Erst dieses Wissen generiert etwa den entscheidenden Unterschied zwischen einer beliebigen Personenwaage aus dem 19. Jahrhundert und jener der Kaiserin Elisabeth. Diese Information macht das Objekt als Erinnerungsstück an die Kaiserin nicht nur zu einem auch in materieller Hinsicht wertvollem, sondern damit sind auch weitere Themen assoziierbar, wie die Vorstellungen Elisabeths und ihrer Zeitgenossinnen und Zeitgenossen zum weiblichen Körper, der Figur- und Gewichtsproblematik, denen viele Frauen ausgesetzt waren und sind. Es geht also bei der Dokumentationsarbeit auch darum, die Personen oder Gruppen, die das Objekt gemacht oder verwendet haben, zu erfassen, damit das Objekt ein historisches Zeugnis von Erinnerung, von der Bedeutung im Leben und Arbeiten von Menschen sein kann. Insofern transportieren Objekte auch nicht rein durch ihr materielles Vorhandensein Frauengeschichte.



Personenwaage der Kaiserin Elisabeth

Auch wenn ein Objekt in möglichst breiten ursprünglichen Kontexten zu erfassen gesucht wird, muss immer klar bleiben, dass dieser Prozess begrenzt ist und von verschiedenen Interessenslagen angeleitet wird. „Entscheidend aber ist [...], daß auch diese Kontextualisierung ein Konstrukt ist, daß im Prozeß der Bearbeitung Relevanzen konstruiert werden. Was ich erfrage und erfahre über den Verwendungszusammenhang eines Gegenstandes, zeichnet möglicherweise ein ganz anderes Bild als die Bedeutung, die dieser Gegenstand im persönlichen Gebrauch des Vorbesitzers hatte. Auch muss ich notwendigerweise festlegen, was zum Kontext gehört und was vernachlässigbare Umwelt ist. [...] Ich nehme also Schnitte vor, beziehe ein, grenze aus.“¹¹ Die Frage, welche Informationen ein- oder ausgeschlossen werden, wirft die gleiche Problematik auf, wie sie schon bei den Auswahlverfahren, ob ein Gegenstand überhaupt in eine Sammlung aufgenommen wird, angesprochen wurden. Wenn kein Interesse an der Darstellung der Kultur und Geschichte von Frauen besteht, wird auch nicht entsprechend geforscht, um Objekte mit frauen- und geschlechterspezifischen

10 Bedeutungsfunktionen können aber durch historische Ereignisse überlagert werden, wie dies für Objekte heutiger jüdischer Museen gilt. Vgl. dazu Sabine Offe: Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin, Wien 2000, S.205ff

11 Rosemarie Beier: Zur Kontextualisierung des Alltags. Ansätze und Erfahrungen im Deutschen Historischen Museum. In: Alltagskultur passé? Positionen und Perspektiven volkskundlicher Museumsarbeit. Tübingen 1993, S.177

schen Kontexten zu versehen. Dokumentationen von Objekten bedürfen daher einer verstärkten Aufmerksamkeit dahingehend, Erfahrungsbereiche von Frauen zu berücksichtigen, insbesondere da die Quellenlage für Frauengeschichte auch bei schriftlichen Aufzeichnungen schwieriger ist.¹² Die Arbeit der Informations- und Bedeutungssicherung durch das Museum ist also immer fragmentarisch, da nie alle Informationen erhoben werden können, und ist immer auch schon eine Interpretation. Denn zum einen bestimmen die Fragen, denen nachgegangen wird, welche Informationen dann vorliegen, zum anderen werden die eingeholten Daten auch in einer bestimmten Weise gedeutet. Damit wird jedes Exponat durch die Aufnahme in eine Sammlung nicht nur als museumswürdig bewertet, es wird in der Folge auch mittels Informationen und Erklärungen mit Bedeutungen versehen, interpretiert. Die so produzierten Neubedeutungen können äußerst vielfältig sein. Je nachdem welcher Art die eruierten Informationen sind, die mit einem Objekt verknüpft werden können, und wie diese interpretiert werden, gestaltet sich auch die Aussagekraft eines Objektes.

Doch beschränkt sich die Aussagekraft eines musealen Objektes nicht allein auf diese Informationsebene. Beim Zeugnischarakter kommt noch eine andere Dimension ins Spiel, die auf dem „authentischem“ Charakter des Objektes gründet, nämlich der sinnlichen Ebene. In dem Bewusstsein, ein Relikt der Vergangenheit zu betrachten, eröffnet sich für die Betrachtenden die Möglichkeit einer faszinierenden Wirkung und eines sinnlichen Empfindens, die Betrachtenden können auf dieser Ebene unmittelbar berührt werden. Dieses Potenzial resultiert aus dem „Spannungsverhältnis von sinnlicher Nähe und historischer Fremdheit“,¹³ aus der Gebrauchs- und Funktionsgeschichte der Dinge, die „das ‚vergessen Menschliche‘ in ihnen“¹⁴ beherbergt.

Zusammengefasst ist festzustellen, dass museale Objekte Aussagekraft besitzen, obgleich sie über die begrenzt möglichen Erkenntnisse, die direkt von ihnen ablesbar sind und die auf Werkstoff, Form und Zeit bezogen sind, hinausgehend vielleicht „stumm“ sind. Doch können Objekte durch ihre Kontextualisierung mittels überlieferter Informationen und Erkenntnissen aus schriftlichen und bildlichen Quellen zum „Sprechen“ gebracht werden. Objekte verwandeln sich in historische Zeugen, wenn die geeigneten Fragen gestellt werden.¹⁵ Und sie haben aufgrund ihrer sinnlich-ästhetischen Präsenz das Potenzial anzurühren und eine Verbindung mit den sie Betrachtenden aufzunehmen, sie zielen auf die sinnliche Bildung unter anderem des Sehens, das Begreifen mit dem Auge. Weil Objekte Aussagekraft haben und Assoziationen auslösen, können sie auch Anknüpfungspunkte für darüber hinausreichende Fragestellungen sein. Insofern können sie als Katalysatoren verstanden werden sowie als Zeichen und Symbole, die vielschichtige Vorstellungswelten evozieren können. Somit besteht die Erkenntnismöglichkeit von Objekten vor allem auch darin, dass sie Fragen aufwerfen, auch wenn sie diese nicht aus sich selbst heraus beantworten, dass sie als Katalysatoren für weitergehende Themen gesehen werden können. Dies ist wesentlich für das Präsentieren von Objekten in Ausstellungen, dem nunmehr nachgegangen werden soll.

Ausgestellte Geschichte

In Museen und Ausstellungen werden Objekte gezeigt und damit Erzählungen vermittelt, wobei in einer ganz bestimmten Weise über die Exponate verfügt wird. In der Regel wird in kulturhistorischen Museen von der Präsentation „originaler“ Exponate ausgegangen, die nach bestimmten Anordnungen gruppiert und in unterschiedlichem Ausmaß in Sinnzusammenhängen erläutert werden. Objekte sind zentral für dieses Ausstellen, da sie als „authentisch“ gelten und über sinnlich-ästhetische Qualitäten verfügen. Denn sie sind – wie oben ausgeführt – originale Überreste bzw. Fragmente einer vergangenen Zeit, sie besitzen Zeugnischarakter und eine sinnliche Wirkung. Doch sobald Objekte gezeigt werden, stellt sich die Frage nach dem Interpretationsrahmen, der ausgestellt wird, die Geschichten, die erzählt werden, die Vorstellungen, die aufgerufen werden.

12 Porter, Gender Bias, 1986, S.14

13 Gottfried Korff, Martin Roth, Einleitung. In: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/New York 1990, S.17

14 Begriff von Walter Benjamin, zit.n. Gottfried Korff: Fragen an Jürgen Steen. In: Gottfried Fliedl, Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch (Hg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Wien 1995, S.64f.

15 Martin Scharfe, Aufhellung und Eintrübung. Zu einem Paradigmen- und Funktionswandel im Museum 1970–1990. Vortrag 1990, zit. nach Foerster, Sammeln, 1993, S.52

Geschichte ist gemacht

Jede Präsentation gibt einem Objekt auch einen „Rahmen“. Auswahl, Anordnung und Inszenierung der Exponate in der Ausstellung bestimmen die Bedeutung der Objekte und die durch sie vermittelten Erzählungen wesentlich mit. Präsentationen sind von Deutungsabsichten bestimmt, sie machen Interpretationsangebote und schaffen Assoziationsmöglichkeiten, indem Objekte mittels Inszenierungen, Abbildungen und Texten in Zusammenhänge gestellt werden. Damit erfolgt von Seiten der Ausstellenden nicht ein Wiederherstellen von Vergangenen sondern ein Konstruieren von Geschichte; mit diesem „Gemachtsein“ sind AusstellungsmacherInnen *und* Publikum konfrontiert. „Selbst wenn jemand sich bemüht, die Ein-Zimmer-Wohnung einer Fabrikarbeiterin um die Jahrhundertwende komplett zu zeigen, so folgt auch er einer Idee. Das Gezeigte wird immer eine Konstruktion sein: die Erzeugung einer neuen Wirklichkeit.“¹⁶ Das ausgestellte Zimmer ist vielleicht im Hinblick auf die Anordnung der Dinge „authentisch“, doch all das, was für die Bewohnerin wichtig war, ist damit nicht erkennbar. Dies kann teilweise als zusätzliche Erzählung mittels Ausstellungstexte, Hörstation oder Video hinzugefügt werden.

16 Beier, Kontextualisierung des Alltags, 1993, S.179

Von der Anzahl an Informationen und Bedeutungen, die Objekte vermitteln können, kann jede Ausstellung immer nur einige Aspekte betonen; die Auswahl ist hier entscheidend. Da Objekte nicht für sich „sprechen“, werden um sie verschiedene Zusammenhänge hergestellt, um die entsprechenden Deutungsabsichten auch zu verdeutlichen. Diese so genannten Kontexte, deren Ausrichtung von den aktuellen Interessen oder auch kritischen Bewegungen einer Zeit bestimmt sind, bewirken, dass ein Objekt immer wieder neu und anders wahrgenommen werden kann. Das heißt nicht, Objekte mit beliebigen Bedeutungen zu versehen. Die Grenzen, wofür ein Objekt in einer Ausstellung stehen kann, werden von den gesellschaftlichen Vorstellungen – etwa ethischer Art – und dem Stand der Forschung zum Objekt, zu seiner Geschichte und zur zugehörigen Thematik bestimmt. Ein Beispiel, wie gleiche Objekte in kontroverser Deutungsabsicht eingesetzt werden können, sind etwa Prothesen: In einer Ausstellung zur Geschichte der Medizintechnik demonstrieren sie das technische Vermögen, sie so nah wie möglich an Körperfunktion und -aussehen herstellen zu können, in einer Ausstellung, die etwa Kriege thematisiert, symbolisieren sie die Schrecken des beschädigten Körpers. Insbesondere hängt es vom Selbstverständnis eines Museums ab, wie Exponate gezeigt werden. So präsentiert das Historische Museum Wien etwa eine so genannte Wöchnerinnenschale zusammen mit anderen Porzellanobjekten unter der Beschriftung „Wiener Porzellan“. Der Aspekt der Kunstfertigkeit ist hier der Entscheidende. Ein Museum, das sich als alltags- oder sozialgeschichtliches versteht, würde dagegen die Funktion bzw. den Gebrauch dieses Geschirrs in den Vordergrund rücken. Doch auch wenn Objekten durch Kontexte bestimmte Bedeutungen gegeben werden, bleiben andere Lesarten bestehen. Wie Objekte und Inszenierungen interpretiert werden, hängt dabei nicht nur von den Deutungsabsichten der Ausstellenden ab, sondern auch von den Bedeutungsvermutungen der BesucherInnen.¹⁷



Wöchnerinnenschale in der Vitrine "Wiener Porzellan" im Historischen Museum Wien

17 Offe, Ausstellungen, 2000, S.42

Die Mehrdeutigkeit der Objekte und die Tatsache, dass sie in gewisser Hinsicht gleichzeitig „stumm“ sind – also nur durch zusätzliche Mittel Aussagen über die kulturgeschichtliche Bedeutung gemacht werden können – ermöglichen also die Verwendbarkeit von Objekten für eine große Bandbreite an Themen, aber auch für unterschiedliche Deutungen, etwa in Bezug auf Frauen und Männer. Doch gerade diese vielfältig möglichen Interpretationen finden allerdings im Ausstellungsbetrieb nur beschränkt Eingang, einmal herausgebildete Konventionen an Deutungen verfestigen sich, andere bleiben häufig ausgeblendet, etwa frauen- und geschlechtsspezifische Aspekte. Einige dieser Konventionen versuchen Frauenausstellungen zu hinterfragen.

Nun stellt sich die Frage, durch welche Mittel des Zur-Schau-Stellens Angebote an Deutungen und sinnlichem Erleben produziert werden, wie Interpretationsrahmen geschaffen werden.

Wahl der Mittel

In Ausstellungen spielen – auch wenn sie als Ganzes wahrgenommen werden – verschiedenste Präsentationsmittel zusammen: Ausgewählte Objekte wie Gegenstände, Dokumente oder Kunstwerke können durch Abbildungen, Filme und Hörquellen, interaktive Stationen und Texte ergänzt werden. Alle diese verschiedenen Elemente werden in einer bestimmten Weise im Raum angeordnet. Dazu kommen architektonische und gestalterische Komponenten wie Wände, Sockel, Vitrinen, Material-, Licht- und Farbeinsatz etc. Jedes Mittel – ob nun Objekt oder Gestaltungselement – bestimmt zwar mit, wie eine Ausstellung wahrgenommen wird, doch das Entscheidende ist das Zusammenwirken. Dieses gibt den einzelnen Inszenierungsmitteln ihren Stellenwert. miteinander verflochten bilden die Komponenten der Präsentation so nicht lediglich den Kontext für die ausgestellten Objekte und statten diese mit Deutungsangeboten aus, sie tragen selbst Aussagen und Bedeutungen. Je nachdem, welche Inszenierungsmittel zum Einsatz kommen und wie das Zusammenspiel erfolgt, wird die Wahrnehmung des Ausgestellten gelenkt, Bedeutungszuweisungen und Assoziationen nahe gelegt.

Von Relevanz ist etwa, welche Kategorien von Objekten präsentiert werden. So hat die Wahl, als wertvoll betrachtete Objekte zu zeigen, die Folge, dass ihr Einsatz mehr Aufmerksamkeit und Bedeutung erzeugt, womit einem Themenbereich bzw. einer Aussage besonderes Gewicht verliehen wird. Dasselbe gilt für Exponate, die einen hohen Bekanntheitsgrad aufweisen oder als wichtiges Symbol verstanden werden. Damit ist bereits ein Problem für das Darstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte aufs Tapet gebracht: Traditionellerweise gibt es weniger von Frauen produzierte oder genutzte Objekte, denen ein wertvoller oder bedeutender Status zugesprochen wurde.

Wird ein Objekt – wie dies bei Kunstwerken geschieht – für sich allein stehend präsentiert, lediglich versehen mit einer mehr oder minder ausführlichen Beschriftung, erhält es eine höhere Bedeutung. Dies kann noch verstärkt werden, indem ein Lichtspot das Objekt besonders ausleuchtet und betont, oder ein besonderer Ort für die Aufstellung gewählt wird usw. Wird ein Exponat in Gemeinschaft mit anderen präsentiert – z.B. ein Schreibtisch im Ensemble einer Zimmereinrichtung –, kommt dem einzelnen Objekt geringere Aufmerksamkeit zu. Erhält ein Objekt, z.B. ein Küchenherd, durch Texte, Filme oder Abbildungen einen Kontext, der ausschließlich seine technische Funktion erklärt, geraten Aspekte wie der Gebrauch und damit die vor allem von Frauen geleistete Hausarbeit aus dem Blick. Architektonische und gestalterische Inszenierungsmittel können spektakulär sein und so die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und Bedeutungen steigern. Eine betont sachliche Präsentationsästhetik kann den Anschein von Wissenschaftlichkeit und Objektivität erwecken.



Blick in das Ensemble "Grillparzer-Zimmer" im Historischen Museum Wien 2001

Aussagen entstehen also weder aus Objekten, erklärenden Worten oder Bildern allein oder dem Rahmen der Installation, sondern aus der produktiven Spannung von allen Präsentationsmitteln. Welche Aussagen durch die Art der Präsentation auch immer nahe gelegt werden, sie sind nie völlig eindeutig, sondern können mehr oder weniger vielfältige Wahrnehmungen und Interpretationen ermöglichen. Jede Besucherin und jeder Besucher interpretiert das Dargebotene in eigenständiger Weise, auch wenn alle kulturell bedingten Wahrnehmungskonventionen folgen.

Welche Deutungsangebote werden nun in Frauenausstellungen gemacht, wenn Frauen selbst ausstellen, sich zum Thema machen. Frauenausstellungen sind ein relativ junges Phänomen und im Zusammenhang der Frauenbewegung seit den 1970er Jahre zu sehen. Interessant ist nicht nur, welche Themen dabei aufgegriffen werden, sondern auch wie diese verhandelt werden und wie sich

Fragestellungen aufgrund neuer Blickrichtungen und Perspektiven verschieben. Unterschiedliche Ansätze lösen sich doch zumeist nicht ab, sondern bleiben nebeneinander bestehen.

Sichtbares und Unsichtbares

„Frauen ins Museum“ war der Slogan, mit dem die (deutsche) Frauenbewegung Ende der 70er Jahre auf die Abwesenheit von Frauen in Museen sowohl in den Ausstellungsräumen als auch in den Führungsetagen reagierte.¹⁸ Eine Forderung, die auch vor dem Hintergrund der Aufwertung der Museen als Bildungseinrichtungen zu sehen ist. Um diesen Mangel zu beheben, die Lücken zu füllen, begaben sich die Kuratorinnen historischer Frauenausstellungen zunächst auf die Spurensuche nach Kulturleistungen „großer“ Frauen sowie Zeugnissen des Alltagslebens von Frauen. Künstlerinnen, Wissenschaftlerinnen und Politikerinnen, aber auch die alltägliche Lebensbewältigung von Frauen sollten dadurch eine Aufwertung in der Öffentlichkeit finden. Für die Besucherinnen konnten außergewöhnliche Frauen als Vorbilder, die vielfältigen „weiblichen“ Alltagserfahrungen als Bezugspunkte zum eigenen Lebensalltag dienen. In jedem Fall zielten die Präsentationen darauf ab, Frauen als handelnde Subjekte, als Trägerinnen historischer und kultureller Leistungen zu zeigen – kurz: Unsichtbares sollte sichtbar gemacht werden. Kritisiert wurde aber nicht nur die Abwesenheit, sondern auch die Art und Weise wie Frauen in Museen vorkommen: als Objekte männlicher Bildphantasien. Im Mittelpunkt des Interesses stand also die Frage nach dem Verhältnis von Sehen und Gesehenwerden: wer hat die Möglichkeit darzustellen und wer *wird* dargestellt. Auch wenn sich die Schwerpunktsetzungen in Frauenausstellungen im Laufe der Zeit verschieben, dies bleibt ein Grundthema.

18 Schmidt-Linsenhoff, Sexismus und Museum, 1985, S.3

Ein besonders markantes Beispiel für dieses Anliegen war das Frauenwandbild, das anlässlich des Hamburger Hafenjubiläums 1989 vom „Arbeitskreis Frauen“ des Museums der Arbeit auf der Fassade eines funktionslos gewordenen Speichers direkt an der Elbe realisiert wurde: die Arbeit von Frauen im Hafen sollte unübersehbar im öffentlichen Raum, gleichsam als Ausstellung zum Nulltarif, sichtbar gemacht werden.¹⁹ Dabei musste allerdings eine neue Definition von Hafendarbeit vorgenommen werden. Denn beschränkt man sich auf Transport, Umschlag und Lagerung der Waren, bleibt Frauenarbeit im Hafen ausgeblendet. Eine eigene Forschungsarbeit „im Feld“ war notwendig: zahlreiche Interviews wurden in den Büros von Reedereien, in der Werft, in Werkkantinen, den Pausenräumen von Putzfrauen, in fischverarbeitenden Betrieben, auf Schiffen, in Appartements von Prostituierten, in Küchen und Kinderzimmern geführt. So wurde Material von drei Frauengenerationen gesammelt, das dann auf einer 1000 Quadratmeter großen Fläche zu einem Wandbild verarbeitet wurde. Zu sehen waren Frauen in typischen Arbeitsbereichen, aber auch als Schweißerin, Kranführerin, Maschinenschlosserin und als Teilnehmerinnen von Demonstrationen. Dadurch ergab sich ein vielfältiges Bild von Frauenarbeit im Hafen. Es ist aber kein Zufall, dass die Schweißerin ganz oben am Speicher weithin über die Elbe sichtbar „prangte“ – gleichsam als Ikone für die Möglichkeit, in männliche Arbeitsfelder vorzudringen. Unmittelbar unter der Schweißerin war ein langer Zug von Demonstrantinnen, die um ihre Rechte am Arbeitsplatz kämpften, dargestellt. Indem die beiden Motive – Schweißerin und Demonstrationen – so nahe beisammen lagen, konnte leicht ein Bezug hergestellt werden: politisches Handeln wurde so als Grundlage und Voraussetzung für gesellschaftspolitische Veränderungen vermittelt.

19 Hauer, Das inszenierte Geschlecht, 1997, S.189ff.

Als Ziel des Wandbildes wurde erklärt, dass es Frauen die „Rückaneignung“ der historischen Forschungsergebnisse ermöglichen sollte. Doch der Versuch, Frauengeschichte dauerhaft in einen öffentlichen Ort einzuschreiben, scheiterte. Nachdem die Umweltorganisation Greenpeace den Speicher gekauft hatte, musste das Wandbild 1994 trotz Proteste hinter einer „neutralen“ Fassade verschwinden.

Das Schicksal des vorzeitigen Abbaus teilte sie mit der Ausstellung „Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890–1980“, die als Pionierin der Frauenausstellungen gelten kann.²⁰ Diese wurde im Historischen Museum Frankfurt 1980 eigentlich als permanente

20 Hauer, Das inszenierte Geschlecht, 1997, S.21f

Museumsabteilung eingerichtet und stellte damit erstmals den Anspruch auf eine dauerhafte Einschreibung von Frauengeschichte in ein *Museum*. Aufsehenerregend war vor allem, dass sie nicht eine zusätzliche Museumsabteilung, sondern die einzige Präsentation des Museums zum 20. Jahrhundert darstellte. Im Zentrum standen weibliche Lebenszusammenhänge und Alltagserfahrungen, während die politisch-ökonomischen Entwicklungen auf Rahmendaten reduziert wurden. Die subjektiven Geschichtserfahrungen von Frauen wurden vor allem über Interviews, die eine eigene Erzählschiene bildeten, transportiert. Oral History war eine Methode, auf die auch Frauenprojekten vielfach zurückgriffen. Denn aufgrund des Mangels an schriftlichen Überlieferungen von Frauenerfahrungen musste eine aussagekräftige Quellenbasis erst hergestellt werden. Allerdings – und hier unterscheidet sich dieses Projekt von den meisten anderen Frauenausstellungen – sollten die Auswahl der Objekte und die Art ihrer Inszenierung den gewohnten Blick auf das Alltagsleben brechen, um nicht vermeintliche Selbstverständlichkeiten des Alltagsbewusstseins zu bestätigen. Das Konzept stand nicht in grundsätzlichem Widerspruch dazu, den Besucherinnen Identifikationsmöglichkeiten zu bieten, aber die Angebote sollten reflektierbar sein und zugleich eine politisch-emanzipatorische Wirksamkeit haben.

Der vehemente bundesweite Widerstand gegen den vorzeitigen Abbau der Frauenausstellung 1984 aufgrund eines Direktorenwechsels zeigt die hohe symbolische Bedeutung: „In den turbulenten, nächtlichen Besetzungen der Ausstellungsräume [...] wurde jedoch nicht nur die imaginäre Schwesterlichkeit, das pathetische „Wir“ der Frauenbewegung erlebt [...] die Identifikation mit der Ausstellung ermöglichte auch kollektives politisches Handeln, ungeachtet der keineswegs verleugneten Differenzen etwa zwischen Generationen oder den Mütter- und Lesben-Gruppen.“²¹

Initiativen zur Aufarbeitung von Frauengeschichte zielten in der Regel darauf ab, Identifikationsmöglichkeiten mit anderen Frauen zu schaffen. Dahinter stand die Annahme, dass es spezifische weibliche Erfahrungen, Wahrnehmungs- und Verhaltensformen gibt, die einen „weiblichen Lebenszusammenhang“ bilden. Die Erfahrung eines gemeinschaftsstiftenden „Wir“ wurde als Voraussetzung für ein kollektives politisches Handeln im Rahmen der Frauenbewegung gesehen. Die ersten Frauenausstellungen waren vor allem Projekte von Frauen, die in der Frauenbewegung engagiert waren. Dass neben der Frauengeschichte auch die Entwicklung der Frauenbewegung ein zentrales Thema darstellte, zeigt den politisch-emanzipatorischen Anspruch der Ausstellungen: „Frauenalltag und Frauenbewegung in Frankfurt 1890–1980“ (1980), „Hammonias Töchter. Frauen und Frauenbewegung in Hamburgs Geschichte“ (1985/1986), „Kein Ort nirgends? 200 Jahre Frauenleben und Frauenbewegung in Berlin“ (1987) lauteten die programmatischen Titel der Ausstellungen.

Anders war die Gewichtung in der ersten großen Frauenausstellung in Österreich „Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit“, die 1984 im Historischen Museum der Stadt Wien gezeigt wurde. Die Frauenrechtsbewegung „schwingt“ zwar unterschwellig in allen Themenbereichen mit – so der Katalogtext –, ihr war aber kein eigener Bereich gewidmet. Im Mittelpunkt standen die Erfahrungen und Aktivitäten von Frauen, ihre Lebenswelten, ihre beruflichen, politischen, künstlerischen Tätigkeiten.²² Die Ausstellung wurde vor allem als Beitrag zur Auseinandersetzung mit Frauenbildern und Rollenzuweisungen in ihren spezifischen historischen Kontexten verstanden. Das Historische Museum Wien hat auch in der Folge die Mehrzahl an Ausstellungen in Österreich veranstaltet, die sich Frauenfragen widmeten.²³

Im Bereich der Kunst lassen sich ähnliche Fragestellungen und Entwicklungen wie in den kulturgeschichtlichen Frauenausstellungen feststellen. Der Schwerpunkt bestand darin, bislang unbeachteten Künstlerinnen eine breitere öffentliche Wahrnehmung zu verschaffen. Ein ambitioniertes Projekt war „Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“ in der Akademie der Künste in Berlin 1989.²⁴ Dabei wurden die Sammlungen verschiedenster Berliner Museen auf ihre Bestände an Frauenkunst und deren Standorte – in den Ausstellungsräumen oder Depots – untersucht. Mit den dabei entdeckten Bildern wurde eine Ausstellung gestaltet, die sozusagen einen Einblick in den „Kanon“ weiblichen Kunstschaffens geben sollte. Allerdings wurde der Anspruch des Vorhabens, das Aufzeigen der strukturellen

- 21 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: „Frauen ins Museum“ – Beobachtungen zur Rezeption des Feminismus im Museums- und Ausstellungsbetrieb seit 1980. Unveröff. Referatsmanuskript für die Tagung „Die Macht der Anordnung“. Wien 1995, S.5
- 22 Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien. Wien 1984
- 23 eine Auswahl an themenbezogenen Ausstellungen im Historischen Museum der Stadt Wien: „Drüber und Drunter. Damenmode 1900-1914“ (1987/1988), „Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz“ (1985/1986), „Erotik. Versuch einer Annäherung“ (1990), „Blickwechsel und Einblick. Künstlerinnen in Österreich“ (1999/2000), „Kaiserin Elisabeth. Einsamkeit, Macht und Freiheit“ (1986), „Aufbruch in das Jahrhundert der Frau? Rosa Mayreder und der Feminismus in Wien um 1900“ (1989/1990), „Frauenleben 1945. Kriegsende in Wien“ (1995), „Kaiserin Elisabeth. Keine Thräne wird man weinen ...“ (1998/1999)
- 24 Sigrid Schade: Was im Verborgenen blieb. Zur Ausstellung „Das Verborgene Museum. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen“ Berlin 18.12.1987 – 14.2.1988. In: kritische berichte 2/88, S.91-97

Bedingungen für den Ausschluss von Frauenkunst, nicht ganz eingelöst. Denn die Werke waren chronologisch angeordnet, ohne den historischen Kontext oder die spezifischen Produktionsbedingungen von Frauen zu berücksichtigen. Damit wurde zwar eine beeindruckende Werkschau – die sonst nicht zu sehen gewesen wäre – zusammengestellt, aber die Analyse der geschlechtsspezifischen Verhältnisse im Kunstbetrieb blieb ausgeblendet.

Die feministischen Ausstellungsprojekte zielten also zum einen auf die Infragestellung des Wissenschafts- und Kulturbetriebs, zum anderen dienten sie der kulturellen Selbstvergewisserung und der identitätsstiftenden Aneignung der „eigenen“ Geschichte. Die Ausstellungsmacherinnen versuchten in ähnlicher Weise wie soziale Randgruppen und ethnische Minderheiten seit den 1970er Jahren „ihrer“ Geschichte habhaft zu werden. Dabei wurde das Museum als Institution kritisiert, die Gegenläufiges und Marginales ausschließt oder so vereinnahmt, dass es seiner irritierenden Momente beraubt würde.

Ausgehend von dieser Erfahrung der Vereinnahmung nimmt die Kulturwissenschaftlerin Irit Rogoff eine radikale Position ein und problematisiert grundsätzlich das Begehren nach Repräsentation, nach Sichtbarkeit.²⁵ Denn es könne ihrer Meinung nach nicht das alleinige Ziel sein, Abwesenheit durch Anwesenheit zu ersetzen. Bemühungen, Unsichtbares sichtbar zu machen, sei es in Form von Denkmälern, Ausstellungen, Gedenktafeln gelten als Strategien, Erinnerungen wach zu halten, und anleitend für das Selbstverständnis einer Gesellschaft zu wirken. Als widerständiges Unterfangen werden diese „Gedächtnisorte“ dann begriffen, wenn sie dem herrschenden Diskurs gegenläufige Inhalte transportieren. Die Befriedigung des Wunsches nach konkreter materieller Präsenz kann aber auch einen problematischen Effekt haben. Denn damit wird das Unbehagen, das dem Vergessenmachen von historischen Realitäten anhaftet, durch einen symbolischen Akt entschärft. Der Einschluss marginalisierter Gruppen in die Museumspräsentationen kann so auch eine beruhigende Wirkung haben, wenn es sich dabei um eine Alibihandlung handelt. Wird jedoch das Schließen der Lücken nicht befriedigt – so Rogoffs These –, können die gesellschaftlichen Faktoren, die die Abwesenheiten bedingen, offensichtlicher gemacht und der Prozess der Auseinandersetzung offen gehalten werden. Versucht man diesen Ansatz auf die Frage der Repräsentation von Frauen in Museen anzuwenden, dann könnte eine Strategie auch darin liegen, die BesucherInnen mit der Abwesenheit von Frauen in dieser Institution zu konfrontieren.

25 Irit Rogoff: „Dieses obskure Objekt der Begierde“. Reflexionen über Verlust, Auslöschung und die Politik des Gedenkens. In: 2146 Steine. Mahnmal gegen Rassismus. Saarbrücken. Stuttgart 1993, S.158f.

Kontroverse zur Frage Autonomie oder Integration?

Die Kritik der Frauenbewegung führte im Museums- und Ausstellungsbetrieb zu einer gewissen Sensibilisierung im Hinblick auf die Einbeziehung von „Frauenperspektiven“. So wurden in einigen Museen sogenannte „Frauenecken“ eingerichtet und Frauenausstellungen erfreuten sich insbesondere im Kunstbereich zunehmender Beliebtheit. Doch Sonderausstellungen können zwar Anstöße für neue Fragestellungen geben, führen aber nicht automatisch zu einer adäquaten Repräsentation von Frauen sowie zur Thematisierung der Geschlechterrollen im Museumsbetrieb. Im Gegenteil, vielmehr dienten Frauenausstellungen als Legitimation, um in den permanenten Museumspräsentationen keine Änderungen vornehmen zu müssen. Daher erschien einigen Feministinnen neben dem Versuch, Frauengeschichte(n) in konventionellen Museen zu verankern, die Gründung autonomer Frauenmuseen als Ausweg, um frei von institutionellen Zwängen die „eigenen“ Vorstellungen umzusetzen. So entstanden Anfang der 1980er in Europa die autonomen Frauenmuseen in Bonn (1981), Wiesbaden (1984) und Århus / Dänemark (1982).²⁶ Diese sind zwar aus breiter angelegten Kulturinitiativen hervorgegangen, doch bestand von Anfang an der Wunsch nach einem autonomen Museum. Für andere Frauenmuseumsinitiativen war die Errichtung eines Museums nicht das vorrangige Ziel, sondern erst die Reaktion auf vielfältige gescheiterte Versuche, Frauengeschichte in Museen einzuführen. Doch auch die Etablierung der autonomen Frauenmuseen war mit vielen Schwierigkeiten verbunden. So mussten die Frauen über lange Jahre mit viel Kreativität die äußerst geringen finanziellen Mittel nutzen. Gleichzeitig bedurften sie mehr als konventionelle Museen öffentlichkeitswirksamer Projekte, um ihre Existenz abzusichern und zu legitimieren. So versuchte das Frauenmuseum Bonn, das vor allem von Künstlerinnen getragen wird, mit

26 ausführlich dargelegt in: Hauer, Das inszenierte Geschlecht, 1997, S.49ff.

Aktionen im öffentlichen Raum und durch ungewöhnliche Ausstellungskonzepte auf sich aufmerksam zu machen. Dies gelang vor allem mit Themenausstellungen zu Stadtgeschichte, Nationalsozialismus, Mittelalter, die mit zeitgenössischer Kunst verknüpft waren. Die Kunstinstallationen werden dabei aber nicht in einen eigenen Raum verbannt, sondern so in die Ausstellung integriert, dass sie mit den historischen Präsentationen in Beziehung treten können.



Blick in die Ausstellung "Die Stadt der Frauen" im Frauenmuseum Bonn 1994

Um sich als Frauenmuseum in der Kulturszene positionieren zu können, war der Ausstellungsbetrieb allein nicht ausreichend. Daher entstanden oftmals sehr lebendige Kulturzentren, in denen sich vielfältige kulturelle, aber auch soziale Initiativen bündelten.

Frauen, die in den herkömmlichen Museumsstrukturen Veränderungen herbeiführen wollen, sind oft mit institutionellen Widerständen konfrontiert. Im Sichtfeld der „Macht“ vorgehen zu müssen, ist ein Hindernis, aber gerade in der „Sichtbarkeit“, also eben nicht in einem abgeschotteten Raum zu agieren, liegt auch eine Stärke. Umgekehrt waren auch die Freiräume der autonomen Frauenmuseen begrenzt, da sie sich in der Museums- und Kulturszene behaupten mussten. Insofern haben sie in größerem Rahmen mit ähnlichen Schwierigkeiten zu kämpfen wie Frauen innerhalb der etablierten Museumsstrukturen. Es gilt für sie genauso, die Spielräume innerhalb der vorgegebenen Strukturen zu nutzen, um so neue Perspektiven einbringen zu können. Auch wenn der Grundtenor lautete, dass sich separate Frauenräume und die Einmischung in bestehende Strukturen nicht ausschließen, vielmehr sich gut ergänzen, kam es zu einer heftigen Auseinandersetzung um die Frage: Autonomie oder Integration? So sprach sich die Kunsthistorikerin Schmidt-Linsenhoff, die maßgeblich an den Frauenausstellungen in Frankfurt beteiligt war, dagegen aus, auf die Gründung von Frauenmuseen zu setzen. Denn diese Institutionen würden auf die Verfügungsgewalt über das kulturelle Erbe und entsprechende finanzielle Unterstützung verzichten und damit unfreiwillig ihre Ausgrenzung aus dem Repräsentationsort Museum bestätigen. Denn ohne Zugang zu den großen Sammlungsbeständen sind Frauenmuseen auf die Präsentation der relativ leicht verfügbaren Alltagskultur zurückgeworfen.²⁷

27 Schmidt-Linsenhoff, *Sexismus und Museum*, 1985, S.45

Dagegen versteht das Frauenmuseum Århus das Sammeln von Alltagsobjekten jedoch nicht als „Notlösung“, sondern als Ausdruck des Selbstverständnisses eines Frauenmuseums und der Kritik an der Sammelpraxis traditioneller Museen. Denn Alltagsgegenstände dokumentieren Lebenserfahrungen, die bislang ausgeblendet blieben.

Eingeordnet in die Kategorie des „Spezialmuseums“ – so argumentiert Schmidt-Linsenhoff weiter – büßt die Forderung nach einem Frauenmuseum ihre museumspolitische Schärfe ein: Eine gesellschaftliche Beruhigungsinstitution also, ein Ghetto, wo sich Frauen selbstverwirklichen können, während im übrigen alles beim Alten bleiben kann.²⁸ Die eigentliche Brisanz lag für sie in der Kritik der Repräsentationen in den bestehenden Museen. Vertreterinnen autonomer Frauenmuseen hielten dem entgegen, dass Kritik an Museums- und Ausstellungspraktiken nicht zu maßgeblichen Veränderungen der Repräsentationen geführt hätten, sondern lediglich zu alibihalber Einbeziehung in Form von „Frauenecken“.

28 Schmidt-Linsenhoff, *Sexismus und Museum*, 1985, S.42f.

Ob nun Frauen eigene Museen gründeten oder Frauengeschichte in den bestehenden Museen einforderten, es wurde vorausgesetzt, das Museum sei der Repräsentation „aller“ verpflichtet und eine der Demokratisierung fähige Institution. Der Schwerpunkt der Demokratisierungsbestrebungen lag darin, die Museumsinhalte neu zu bestimmen, um die symbolisch hoch besetzte Institution auch für gesellschaftliche Gruppen, wie Frauen, ethnische Minderheiten oder sozial marginalisierte Bevölkerungsteile, als Repräsentationsorte nutzen zu können. Es stellt sich nun die Frage, welche Themen wurden aufgegriffen, um neue Perspektiven auf die Geschichte zu eröffnen, und welche

Inszenierungsformen wurden gewählt, um der herrschenden „Macht der Anordnung“ zu entkommen. Ein zentraler Diskussionspunkt dabei war, ob es so etwas wie eine „weibliche Ästhetik“ gibt. Einige Tendenzen sollen im folgenden schlaglichtartig beleuchtet werden.

Feministische Ausstellungspraktiken

Um an den imaginierten Alltagserfahrungen von Frauen anknüpfen zu können, wurde in kulturgeschichtlichen Ausstellungen der 1980er Jahre neben der Darstellung außergewöhnlicher Frauen vor allem auf typische Frauenbereiche rekurriert. So wurde dem Bereich der Haus- und Reproduktionsarbeit ein breiter Raum gewidmet. Dieser auch in der Wissenschaft geführte Diskurs um die Hausarbeit manifestierte sich vor allem in Themen zum Bereich Küche und Waschen. Damit war eine Aufwertung gängiger Betätigungsfelder von Frauen beabsichtigt. Doch so kam es auch in feministischen Ausstellungen zur Betonung des Häuslichen, der weiblichen Hausarbeit, womit gängige Frauenbilder eher bestärkt als unterlaufen wurden.

Mit dem inhaltlichen Ansatz, an den Alltagserfahrungen von Frauen anzuknüpfen, war in Frauenausstellungen zudem im Bereich der Gestaltung oftmals der Anspruch verbunden, die Distanz zum Dargebotenen zu vermindern. Die auf der visuellen Ebene hergestellte Nähe sollte die identifikatorische Aneignung der Inhalte fördern. So waren im Frauenmuseum Århus die Ausstellungen der ersten Jahre sehr sinnlich und „realitätsnah“ inszeniert. Zwar wurden keine 1:1 Rekonstruktionen gemacht, aber „Stimmungsbilder“ sollten Lebenserfahrungen mit künstlerischen Mitteln möglichst sinnfällig widerspiegeln.

In den Anfängen des Frauenmuseums Wiesbaden standen hinter dem Prinzip der „offenen Präsentation“ ähnliche Ansprüche: Vitrinen wurden weitgehend vermieden, damit die Museumspräsentationen möglichst alle Sinne ansprechen – ein „Museum zum Anfassen“ eben. Zwar entsprach dies einer Tendenz des allgemeinen Ausstellungsbetriebes dieser Zeit, doch die Macherinnen von Frauenausstellungen wollten sich zudem durch diesen stärker emotionalen Zugang zur Geschichte als Expertinnen für Gefühls- und Kommunikationskultur profilieren. Damit wurden jedoch traditionelle geschlechtsspezifische Zuschreibungen, wie höhere soziale Kompetenz und Beziehungsfähigkeit, lediglich als positive Selbstbilder umgedeutet.

Im Frauenmuseum Århus veränderten sich jedoch die Erzählungen und Gestaltungsformen dahingehend, dass die Brüche und offenen Enden der Geschichte zunehmend von Bedeutung wurden. Das manifestierte sich beispielsweise in der Ausstellung über die dänische Designerin Margit Brandt (1994).²⁹ Es handelte sich um eine kleine Ausstellung, die im Eingangsfoyer und im repräsentativen Stiegenaufgang des Museums gezeigt wurde. Anders als es vielleicht in einem Frauenmuseum zu erwarten wäre, bietet die Ausstellung auf der Textebene keine explizite kritische Auseinandersetzung mit der Person oder mit geschlechtsspezifischen Aspekten der Modebranche. Die Irritation erfolgt über die Präsentationsweise. Kleiderpuppen mit den Modellkleidern ebenso wie die „körperlos“ präsentierte Unterwäsche säumten den Treppenaufgang, darüber schwebte ein von der Decke abgehängter Hosenanzug in liegender Position. Auf den ersten Blick mutet diese Inszenierung sehr konventionell an. Dagegen sind andere Objekte, wie die Fotos von Modevorführungen sehr ungewöhnlich präsentiert: an Treppenstufen lehnd, unter Sitzbänken, versteckt hinter den Modellkleidern. So bre-



Blick in die Ausstellung "Margit Brandt" im Kvindemuseet Århus 1994

29 Hauer, *Das inszenierte Geschlecht*, 1997, S.79ff.

chen diese Exponate durch ihre Positionierung, indem sie den „Blick dahinter“ fordern, die Aura einer Modenschau.

Die Präsentation der Person Margit Brandt ist von demselben Spannungsverhältnis geprägt. Auf dem Treppenabsatz des Stiegenaufgangs war ein Großfoto platziert, das bereits vom Eingangsbereich aus gut sichtbar war und sich so eine direkte Blickachse bildete: Margit Brandt und ihr Mann küssen sich hinter einem Sofa, auf dem Models wie als Staffage aufgereiht sitzen. Die überhöhte Inszenierung des Bildes unterstreicht gewissermaßen die Selbstinszenierung Brandts im Foto. Neben dem Treppenaufgang war ein weiteres Großfoto als Blickfang inszeniert: es zeigt Margit Brandt im Vordergrund posierend, ihren Mann im Hintergrund mit nacktem Oberkörper inmitten von Büschen.

Die Irritation erfolgt also durch das „Verrücken“ oder „Verstecken“ ebenso wie das demonstrative in den Blickpunkt-Stellen von Exponaten – also das Spiel mit der Anordnung der Objekte. Es werden Fragen aufgeworfen, ohne dass in der Ausstellung Antworten gegeben werden. So stellt sich angesichts der Werbeaufnahmen von Margit Brandt mit ihrem Mann die Frage nach dem Rollenverhältnis. Brechen sie das weibliche Rollenbild durch Ironie oder verstärken sie es? Es gibt keine Informationen in Bezug auf ihre Arbeits- und Kompetenzverteilung zwischen den beiden oder das Selbstverständnis Margit Brandts als Designerin.

Ein Prinzip, das sich in unterschiedlichen Ausprägungen in vielen Frauenausstellungen findet, wurde in einer Ausstellung zu Frauen im Mittelalter im Frauenmuseum Bonn sehr deutlich. So war in den Ausstellungstexten folgendes zu lesen: „In der Hochzeit der Stadtentwicklung haben Frauen die Städte weitgehend als Räume der Freiheit erfahren. Aus den Frondiensten ihrer Grundherren entlassen, zogen sie im 12. und 13. Jahrhundert in die urbanen Siedlungen, um sich im Schutz der Stadtmauern eine neue Existenz aufzubauen. Mit dem Zusammenbruch der feudalen Herrschaft zerschellte auch die gewohnheitsrechtliche Herrschaft über die Frauen.“³⁰ Es handelt sich dabei um eine Beschreibung, die gleichermaßen auch auf Männer zutrifft. Damit erfolgt eine Umkehrung der herkömmlichen Geschichtsschreibung, in der Frauen zumeist nur mitgemeint sind. Die Praxis der Umkehrung ist provokant gewählt, um dadurch die übliche Form der Auslassung von Frauen bewusst zu machen. Doch werden auf diese Weise historische Verhältnisse verschleiert, das Verhältnis der Geschlechter gerät aus dem Blick. Männer, sofern sie in den Texten vorkommen, erscheinen im Unterschied zu den Frauen immer indirekt, unpersönlich, verborgen in Strukturen und abstrakter Begrifflichkeit: die städtische Gesellschaft, die städtische Obrigkeit, männliche Ratsherren, der Ehemann als Vormund, patriarchale Ordnung etc. Zumeist bleiben sie aber gänzlich ausgeblendet. Für eine Figurenattribut³¹ wurde die Darstellung einer Begine³² gewählt, die – wie sich in einem anderen Kontext zeigte – ein Ausschnitt einer größeren Abbildung war: Diese zeigt die Begine nicht allein, sondern gemeinsam mit ihrem mönchischen „Betreuer“, Ausdruck der kirchlichen Kontrolle des Beginenwesens. Vereinzelt, gleichsam als „Typus“ herausgelöst, erscheint die Begine als in sich versunkene, betende, unabhängige Frau. In dem jedoch der Referent Mann verloren geht, können die gesellschaftspolitischen Bedingungen nicht sichtbar werden. Denn nur im gegenseitigen Bezug erklären sich die Ausprägungen des Geschlechterverhältnisses in einer spezifischen historischen Situation.³³ Das Problem dieser Darstellungsweise ist folglich: Wird der Referent „Mann“ ausgeblendet, bleiben Frauen auch in „Gegen-Diskursen“ vielfach auf ihre Geschlechtlichkeit zurückgeworfen, selbst wenn sich die Inhalte von den üblichen Repräsentationen unterscheiden.



Vorlage der in der Ausstellung "Stadt der Frauen" verwendeten Abbildung einer Begine

30 Stadt der Frauen – Szenarien aus spätmittelalterlicher Geschichte und zeitgenössischer Kunst. Eine Ausstellung im Frauenmuseum Bonn 1994

31 Unterschiedliche Frauentypen waren als lebensgroße Papierfiguren einzelnen Themenbereichen zugeordnet.

32 Beginen waren Frauen, die sich im Mittelalter zu Gemeinschaften zusammengeschlossen haben, um nach christlichen Wertvorstellungen zu leben, aber dabei ihre persönliche Selbständigkeit und Unabhängigkeit bewahren wollten. Sie unterrichteten Kinder, pflegten Kranke und versorgten mittellose Menschen. Große Verdienste erwarben sie sich in der Betreuung von Seuchenkranken.

33 Hauer, Das inszenierte Geschlecht, 1997, S.121f.

Die Intention, Frauen in den Blickpunkt zu rücken, führte auch zur Suche nach dem „spezifisch Weiblichen“ und dem verstärkten Interesse an matriarchalen Kulturen. Denn hier glaubten manche Feministinnen eine von patriarchalen Einflüssen noch völlig unbeeinflusste, eine sozusagen originäre „weibliche Kultur“ zu entdecken. Das bei der Gründung des Frauenmuseums Wiesbadens vertretene Postulat einer „Kulturforschung im weiblichen Interesse“ verschob sich seit Ende der 1980er Jahre zur Matriarchatsforschung. Denn die Museumskuratorinnen sehen darin eine Möglichkeit für eine positive Identitätsstiftung für Frauen. Dieses Identitätskonzept basiert jedoch auf der Annahme, dass jenseits der spezifischen historischen Verhältnisse etwas in der „weiblichen Natur“ begründet ist, das Frauen verbindet.

Die Frage nach einer spezifischen „weiblichen Ästhetik“ wurde vor allem im Feld der Kunst gestellt. Ein Beispiel dafür war die Ausstellung „Kunst mit Eigensinn“ im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien 1985. Es war die erste internationale Übersichtsausstellung „Zur Kunst von Frauen der 1980er Jahre“. Das Gesamtkonzept bestand darin, nach „weiblichen Stellungnahmen zu Themen der Kunst“ zu suchen. Auf diese Weise sollten möglichst viele Künstlerinnen in den Blickpunkt der Öffentlichkeit kommen. Darüber hinaus wurde von der Zusammenschau erwartet, gewisse Übereinstimmungen in der Ausdrucksweise der Künstlerinnen zu finden. So wurde ein „typisches“ Merkmal darin gesehen, dass sie oftmals fest vorgegebene Ordnungen verweigern oder diese mit subtilen Mitteln ironisch unterlaufen würden.³⁴ Dieses Prinzip wurde auch auf der gestalterischen Ebene verdeutlicht: ein Labyrinth von Stellwänden, einer engen Altstadt vergleichbar, führte „weibliche Topoi“ fort: organisch verwirrende Regellosigkeit mit einem unerschöpflichen Vorrat an verborgenen Ecken und Kabinetten.³⁵

Eine Ausstellung, die der Darstellung von Frauen durch männliche Künstler ebenso wie den „weiblichen“ Selbstdefinitionen in der bildenden Kunst nachging, war „Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau in der Kunst seit der Französischen Revolution“ in der Hamburger Kunsthalle 1986. Dabei wurde dem „fremdbestimmten“ Bild der „Frau“ wesentlich mehr Raum gegeben als den „FrauenBildern“. Damit wurde unterstrichen, dass das Bild der Frau das Bild des Mannes von der Frau sei. Gibt es ihn, den geschlechtsspezifischen Blick oder entsteht er erst im Betrachtenden, sobald der Vorname des Künstlers / der Künstlerin bekannt ist? „Wer kann die Frau definieren?“ war der Titel der ersten Ausstellungseinheit – eine Fragestellung, gegen die sich viele Ausstellungskritikerinnen wandten: schon die Tatsache, dass die Frage danach gestellt wird, mache Frauen zum immer wieder interpretierten Wesen und damit letztlich zum Objekt.³⁶

Die Suche nach „anderen“ Repräsentationsformen, einer „weiblichen Ästhetik“ – sei es nun in der Kunst oder der Ausstellungsgestaltung – liegt darin begründet, dass sich Frauen abgrenzen und eigenbestimmte Wege gehen wollten. Dem liegt jedoch die Vorstellung zugrunde, einen Standpunkt *außerhalb* des herrschenden Repräsentationssystems finden zu können, von dem aus die bestehenden Strukturen kritisiert und neue Wege begangen werden können. In dem Bewusstsein, dass es kein völliges Entkommen aus den gegebenen Strukturen gibt, verlagerte sich der Anspruch neuerer feministischer Theorien dahingehend, dass es nur innerhalb des Systems zu Verschiebungen der Grenzen kommen kann. Die Kunsthistorikerin Sigrid Schade bringt diese Position auf den Punkt: „Die Suche nach Identität verkennt, dass es wohl kaum eine Zuschreibung innerhalb der Geschlechterdifferenz, keine Imagination des Weiblichen gibt, die nicht vom Ort des patriarchalen Diskurses her geschrieben worden wäre, und sie verkennt gleichermaßen, dass einheits- und sinnstiftende Prozesse in ihrem totalen Anspruch immer nur imaginäre sein können und eine Leidensspur von Ausgegrenztem, Abgespaltenen [...] die Spur des Anderen hinter sich herziehen.“³⁷ In diesem Sinne stellt sich auch die Frage, inwieweit alternative Diskurse in ihrer Rhetorik ebenso einen Anspruch auf Wahrheit aufnehmen, insbesondere wenn Präsentationen, darauf abzielen eine „gemeinsame Geschichte“ zu entwerfen.

Vor allem bedeutete der Diskurs um „weibliche“ Repräsentationsformen implizit, die Reflexion auf einer Ebene anzusetzen, auf der die hierarchische Opposition des Geschlechterverhältnisses (die Frau als das *Andere* des Mannes) bereits festgeschrieben ist. Indem Eigenschaften, die Frauen zugeschrieben wurden, wie Gefühlsbetontheit und Naturbezogenheit aufgewertet wurden, wurden gleichzeitig gängige Klischees verfestigt.

34 Horst Christoph: „Subtilere Subversion“. In: Profil 14/1985, S.71

35 Susanne von Falkenhausen: „Kunst von Frauen gleich „Frauenkunst“? Die Ausstellung „Kunst mit Eigensinn“ im Museum des zwanzigsten Jahrhunderts in Wien. In: kritische Berichte 1985, H.3, Jg.13, S.65

36 Angela Praesent: Ein Vorname für die Hälfte der Menschheit. In: Der Spiegel 30/1986, S.137f.

37 Sigrid Schade: Ver-Zeichnungen: Wo treffen sich Ästhetik und die Theorie des Weiblichen in den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts? In: kritische berichte, 3/1985, S.54f.

Ist die Kategorie „Frau/en“ unverzichtbar?

Im Rahmen der Frauenforschung und der Frauenbewegung wurde der Fokus zunächst darauf gerichtet, Frauen als handelnde Subjekte sichtbar zu machen. *Frauen* wurde dabei als soziale Gruppe/ Kollektiv vor allem in Abgrenzung zu *Männern* gefasst. Es wurde davon ausgegangen, dass es eine Reihe geschlechtsspezifischer Faktoren gibt, die weibliche Lebenszusammenhänge bestimmen. Dabei wurde zu wenig berücksichtigt, dass die Lebensbedingungen von Frauen nicht nur durch ihr Geschlecht, sondern auch von anderen Umständen wie Ethnizität oder der gesellschaftlichen Schicht abhängig sind. Die Frauenbewegung musste also ihrerseits auf Kritik von den „Rändern“ her – insbesondere schwarzen Feministinnen – reagieren und die Unterschiede zwischen Frauen in den Blick nehmen. In den Frauenausstellungen im deutschsprachigen Raum manifestierte sich diese Entwicklung allerdings nicht wirklich signifikant. Doch wurden dort, wo den Differenzen unter Frauen mehr Bedeutung beigemessen wurde, vielfältigere Identifikationsangebote gemacht.

Signifikanter war die Verschiebung des Forschungsgegenstandes „Frauen“ hin zum Forschungsgegenstand „Geschlecht“ für die Ausstellungspraxis. Das bedeutet, Geschlecht generell als zentralen gesellschaftlichen Faktor zu berücksichtigen, der für die Lebensentwürfe und -bedingungen von *Frauen wie Männern* bestimmend ist. Insbesondere Kuratorinnen in konventionellen Museumsinstitutionen plädierten dafür, Geschlecht als anleitende Kategorie für die Museumsarbeit einzuführen. Diese Entwicklung lässt sich am Museum für Arbeit in Hamburg verdeutlichen.³⁸ „... nicht nur ein Museum der Arbeiter“ war das Anliegen des im engen Bezug zum Museum agierenden Frauenarbeitskreises, der dem Forschungsgegenstand Frauen verpflichtet war und seit 1983 unterschiedliche Frauenprojekte, wie das bereits beschriebene Frauenwandbild, initiierte. Der Anspruch an das Museum war radikal: um Frauengeschichte angemessen einbringen zu können, wurde die Quotierung der Quadratmeter eingefordert und folgendermaßen erläutert: „Mit der Forderung [...] meinen wir nicht die Diktatur des Zollstocks, sondern die Ubiquität, die museumsmäßige Allgegenwart von Frauenthemen und Frauenperspektiven.“³⁹ Im Laufe der langjährigen Konzeptentwicklung verlagerte sich der Anspruch der MuseumskuratorInnen auf die Berücksichtigung der Kategorie Geschlecht. Als das Museum schließlich 1997 eröffnet wurde, konzentrierte sich die durchgängige Umsetzung jedoch auf die Abteilung „Frauen und Männer – Arbeits- und Bilderwelten“. Dazu heißt es programmatisch im Katalog: „Gefragt wird hier nach dem Wie und Warum der Geschlechterordnung und -hierarchie, nach der geschlechtsspezifischen Zuteilung und Bewertung sowie der notwendigen Perspektive einer Umwertung von Arbeit. Sichtbar wird dabei der Zusammenhang zwischen der Unsichtbarkeit von unbezahlter und der Unterbewertung von bezahlter Arbeit in Verknüpfung mit den zeittypischen Bildern von Weiblichkeit und Männlichkeit.“⁴⁰ Im Zuge der Entwicklung hat der Frauenarbeitskreis zunehmend an Einfluss und auch an Unterstützung seitens des Museums verloren. Weder seine Forderung, durchgängig die Frauenperspektive in die Museumskonzeption einzubringen, noch der vom Museum formulierte Anspruch, Geschlecht als anleitende Kategorie für die Gesamtpräsentation einzubeziehen, wurde eingelöst. Dennoch handelt es sich um ein im Museumsbetrieb außergewöhnliches Beispiel dafür, die Kategorie Geschlecht jenseits von Frauenecken zu berücksichtigen.

Viele Vertreterinnen von Frauenmuseen und Frauenausstellungen wollen jedoch die Verschiebung vom Forschungsgegenstand „Frauen“ zugunsten der Kategorie „Geschlecht“ nicht nachvollziehen. Denn damit wird eine Entpolitisierung der Inhalte und ein Bedeutungsverlust von Frauen als historische Subjekte befürchtet: um nämlich Frauen als „Frauen“ in der Gesellschaft gleiche Rechte sichern zu können, müssen sie im Rahmen der politischen Handlungsstrategien als soziale Gruppe definiert werden. Aus dieser Perspektive ist die Skepsis gegenüber neueren feministischen Positionen begründet, die vor allem darin eine Emanzipationsstrategie sehen, die als gegensätzlich bestimmten Kategorien „Frauen“ und „Männer“ als kulturelle Konstruktionen in Frage zu stellen. In dem Bemühen, nicht nur die fixierten Klischees, sondern auch die dualistischen Konzepte zu Männlichkeit und Weiblichkeit aufzulösen, sehen poststrukturalistische feministische Wissenschaftlerinnen jedoch eine Möglichkeit, die damit verbundenen gesellschaftspolitischen Normierungen zu unterlaufen. Sie argumentieren damit, dass das binäre Verhältnis der Geschlechter

38 Hauer, Das inszenierte Geschlecht, 1997, S.175ff.

39 Elisabeth von Dücker: Gedachtes und Gemachtes. Frauen und Frauengeschichte im Museum der Arbeit in Hamburg. Ansprüche und Wirklichkeit. In: Bremische Zentralstelle für die Verwirklichung von der Gleichberechtigung der Frau: Dokumentation der Tagung: Frauen ins Museum? Bremen 1991, S.19

40 Museum der Arbeit (Hg.): Museum der Arbeit. Katalog, Hamburg 1997, S.113

in einem konkreten historischen Kontext der bürgerlichen Gesellschaft entworfen wurde und somit als Position in Frage zu stellen ist.

Doch die unterschiedlichen feministischen Strategien müssen sich nicht unbedingt ausschließen. Die Einforderung von „Gruppenrechten“ aufgrund real existierender Benachteiligungsverhältnisse und die Einsicht in die Konstruktionen von Geschlechtsidentitäten sind nicht nur vereinbar, sondern ermöglichen sich sogar gegenseitig.⁴¹ Denn das subversive Unterlaufen fixierter Geschlechterbilder ist zugleich ein Argument und eine Strategie gegen ungleich verteilte Freiheiten, gegen illegitime Macht- und Dominanzstrukturen. Entscheidend dabei ist, die Kategorie „Frauen“ als keine *entdeckte* – also eine „natürliche“ –, sondern als eine *gesetzte* – also eine gesellschaftlich vermittelte – zu begreifen. In der Museumslandschaft einen „Frauenstandpunkt“ zu vertreten, könnte meinen, bewusst ein Subjekt „Frauen“ zu setzen – ohne allerdings dabei das Geschlechterverhältnis aus dem Blick zu verlieren. So könnte eine Auseinandersetzung um die Einbeziehung der Kategorie „Geschlecht“ in den traditionellen Museen provoziert beziehungsweise der Forderung Nachdruck verliehen werden.

Im folgenden werden Ausstellungen, die uns im Hinblick auf den Umgang mit Fragen der Geschlechterdifferenz interessant erscheinen und für die Museumspraxis anleitend sein könnten, exemplarisch dargestellt.

Ausblicke

Insbesondere im Kunstbereich wurden im Zusammenhang mit dem Thema „Körper“ *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* als veränderbare Positionen behandelt. Das heißt zwar nicht, dass diese Auseinandersetzung vor allem im Feld der Kunst erfolgt, aber im Hinblick auf den Museums- und Ausstellungsbereich lässt sich feststellen, dass hier die Beschäftigung mit Fragen der Geschlechterrepräsentation in vielfältiger Weise auftritt. Die von KünstlerInnen entwickelten ästhetischen Praktiken, mit changierenden Körperbildern zu arbeiten, wurden ein zunehmend beliebteres Ausstellungsthema.

Ein Beispiel dafür ist die Ausstellung „Andere Körper“ 1994 im Offenen Kulturhaus Linz, die sich mit dem Körper und der Produktion von Geschlechterbildern auseinandersetzte.⁴² Der Umgang mit dem Körper wurde als zentraler „Schauplatz der Macht“ begriffen: wer darf auf wen mit welchen Effekten schauen, welche Körperdarstellungen werden von wem produziert. Bedingt durch vielfältige kulturelle Einschreibungen wurde der Körper nicht als unveränderbare und eindeutige Seins-Kategorie, sondern als ein unendliches Spiel von Maskeraden verstanden. Die Ausstellung sollte zeigen, dass sich Künstlerinnen und Künstler im letzten Jahrzehnt intensiv mit diesen Fragen auseinandergesetzt haben. Dabei wurde bewusst eine Entscheidung gegen eine „Frauen“-Ausstellung und für die Beteiligung von Künstlern getroffen. Damit sollte dem Anspruch der aktuellen feministischen Diskussion Rechnung getragen werden, dass nicht nur Fragestellungen zu „Frauen“, „Weiblichkeit“ oder einer „weiblichen Ästhetik“ von Interessen sind, sondern die Gesamtheit aller Effekte, Strukturen und Repräsentationen, die die Ausformulierungen der Geschlechterdifferenz in einer Kultur ausmachen. Denn es gibt keine reine Positionen (des Weiblichen oder des Männlichen), die Spaltungen gehen durch die Subjekte hindurch. Im Feld der Kunst wurde mit unterschiedlichen Strategien der Verfremdung und Verschiebung versucht, eindeutige Zuweisungen an die Geschlechter ebenso wie die an politische, soziale und ethnische *Andere* zu verhindern. Gleichzeitig wurden aber auch die Stereotypen als solche markiert, um die Unausweichlichkeit der Bilder für den Einzelnen zu verdeutlichen. Man kann den Bildern nicht völlig entgehen, aber es gilt, Fixierungen immer wieder durch Irritationen und Verunsicherungen zu unterlaufen.

Eine andere Kunstaussstellung macht die „klassische“ Bildproduktion des Kunstkanons zum Thema: Bildtraditionen, die in ihrer gesellschaftlichen Wirksamkeit nach wie vor Aktualität besitzen und den Blick bestimmen.

41 Beate Rössler: Zwischen Befreiung und Typisierung. Zur Problematik von Geschlechtsidentität und Gruppenrechten. In: Babylon. Beiträge zur jüdischen Gegenwart, 13-14/1994, S.110

42 Sigrid Schade. Andere Körper. Kunst, Politik und Repräsentation in den 80er und 90er Jahren. In: Sigrid Schade (Hg.): Andere Körper: Katalog der Ausstellung im Offenen Kulturhaus Linz, 22. September bis 30. Oktober 1994, Wien 1994, 10ff.

„... das eine gegenüber dem anderen zu sehen geben“ – unter diesem Motto stand die Kunstausstellung „vis-a-vis: kleine unterschiede“ im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen 1996.⁴³ Dabei wurden Kunstwerke nicht nur unter dem Aspekt des autonomen künstlerischen Schaffens betrachtet, sondern als kulturgeschichtliche Zeugnisse, die Aussagen über die Geschlechterdifferenz transportieren. Die Aufmerksamkeit nur auf Frauen zu richten, könnte auch den Effekt haben, dass Männer als die Norm und Frauen als das Besondere, die Abweichung, die einer eigenen Betrachtung bedürfen, wahrgenommen werden. Dem wollte die Ausstellung entgegenwirken, indem auch Männer in ihrer Geschlechterrolle präsentiert wurden.

So wurden die BesucherInnen im ersten Ausstellungsraum mit einer langen Reihe von Männerdarstellungen konfrontiert, die Männer in Anzügen, zumeist mit Büchern in geschlossenen Räumen zeigten. Gegenüber waren Gemälde mit leicht bekleideten Frauen, die sich in der Natur – auf Wiesen oder im Wasser – aufhielten. Auf diese Weise wurde die Zuordnung Frau – Natur, Mann – Kultur sehr augenfällig. In ähnlicher Weise traten Köpfe und Körper, Maler und Modelle, Mütter und Märtyrer, Individuum und Ideal in einen spannungsvollen Dialog. Durch die Ansammlung ähnlicher Sujets konnten diese in ihrer Funktion als Typus – also als Konstruktion und nicht als Spiegel gesellschaftlicher Realität – erkannt werden.

Ziel der Ausstellung war jedoch nicht nur die Gegenüberstellung von Männerbildern und Frauenbildern, sondern auch die Thematisierung traditioneller Wahrnehmungsformen und Blicke. So wurden weibliche Aktskulpturen so auf unterschiedlich hohen Sockeln positioniert, dass sie den BetrachterInnen den Rücken zuwandten und sich das Gesäß der Figuren in einer Linie etwa in Augenhöhe der BesucherInnen befand. Mit der Betonung der erotischen Komponente der Rückenansicht wurde die stereotype Pose sich anbietender weiblicher Körper auf den Punkt gebracht. Demgegenüber befanden sich Büsten bedeutender Männer. Doch statt wie gewohnt vereinzelt auf Sockeln wurden sie auf einer niedrigen Palette dicht gedrängt präsentiert. Auf diese Weise büßten sie entindividualisiert Rang und Autorität ein. Während den Köpfen der Blick entzogen wurde, und sie einer „erniedrigenden“ Betrachtung ausgeliefert waren, suchten die Frauenakte, das Gesicht zur Wand gewendet, dem Blick „aktiv“ zu entkommen. Auf diese Weise wurde die männlich-aktive Betrachterposition und die weiblich-passive Rolle ironisch unterlaufen. Indem auf unterschiedliche Weise in der Ausstellung öffentliche und heimliche, nahe und distanzierte, diskrete und voyeuristische Blicke durch die Anordnung der Objekte und Inszenierung gezielt eingerichtet wurden, konnten diese auch bewusst gemacht werden.



Blick in die Ausstellung "vis-a-vis: kleine unterschiede" im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen 1996

Das Museum der Arbeit in Hamburg ist ein seltenes Beispiel für die ansatzweise Realisierung von Forderungen, die seit den 1970er Jahren seitens gesellschaftspolitischer Bewegungen und Wissenschaftsdiziplinen wie Alltags- und Mentalitätsgeschichte, Frauen- und Geschlechtergeschichte, kritischer Museologie an Museen herangetragen wurden. Dies manifestiert sich in der Definition des inhaltlichen Bezugsfeldes – die Arbeit – und der Museumsarbeit. Der Arbeitsbegriff umfasst alle gesellschaftlich notwendigen Tätigkeiten und bezieht so unbezahlte Arbeit, „die generativen und sozialisierenden Tätigkeiten beider Geschlechter als seinen Gegenstand“⁴⁴ gleichwertig ein. Dabei sollen die ungleichen Lebens- und Arbeitsbedingungen entlang der historisch entstandenen und sozial vermittelten Differenzierungsmerkmale soziale Klasse, Geschlecht und Ethnie ebenso wie emanzipative Strategien sichtbar gemacht werden. Wie schlagen sich nun diese Zielsetzungen in der Museumsarbeit nieder?

Wesentlicher Bestandteil der Sammelstrategie ist, dass neben Objekten der Arbeitswelt schriftliche und bildliche Zeugnisse sowie aufgezeichnete Erinnerungen von Menschen aufgenommen werden –

43 Birgit Schulte: die Ausstellung vis-a-vis: kleine Unterschiede im Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen. Eine Revision zum Thema „gender“ im Museum. In: Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch, Eva S.-Sturm (Hg.): Seiteneingänge: Museumsidee und Ausstellungsweisen. Wien 2000, S.117ff.

44 Das Museum der Arbeit in Hamburg, S.49

und dies mit besonderer Berücksichtigung der Geschlechterperspektive. Der Sicherung des Objektcontextes wie Gebrauchsspuren am Objekt, Nutzungsfragen und vor allem dem Beziehungsgeflecht zwischen Objekt und Mensch wird dabei besondere Bedeutung beigemessen.

In den Präsentationen kommen die geschlechtsspezifischen Aspekte in den verschiedenen Ausstellungsbereichen in unterschiedlichen Ausmaß zum Tragen. Grundsätzlich werden Frauen in den Texten immer ausgewiesen, indem von „Arbeiterinnen“ gesprochen wird und sie nicht wie sonst üblich unter dem Begriff „Arbeiter“ subsumiert werden. Insbesondere wird die Aufmerksamkeit darauf gelegt, inwieweit es sich bei den ausgestellten Arbeitsbereichen um frauen- oder mÄnnerspezifische Beruf handelt. Beispielsweise beschreiben Texttafeln mit den Titeln „Der Graveur“ und „Die Emailleuse“ bei der rekonstruierten Metallwarenfabrik anhand von zwei konkreten Lebensläufen die geschlechtsspezifisch geprägten Berufe. Im Ausstellungsbereich „Arbeit im Kontor – Handel in Übersee“ verdeutlichen einige Inszenierungen die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung. Unter anderem steht neben dem großen Schreibtisch eines Direktors der kleine einer SekretÄrin. Über beiden sind Regale angebracht. In ihnen stehen Objekte, die auf die je zugehörigen Tätigkeiten und das geforderte Wissen verweisen, und diese auch benennen. So ist beim Direktor-Schreibtisch „kaufmännisches Wissen“, „Fremdsprachenkenntnisse“ und „Handlungsvollmacht“ zu lesen, beim SekretÄrinnenschreibtisch „Kundenbewirtung“, „Korrespondenzabwicklung“ und „Telefonvermittlung“. Ergänzt wird das Ensemble zum einen durch einen Nadelstreifanzug und dem Text „FrÄulein Klein, bitte zum Diktat!“ und zum anderen durch ein schwarzes Kleid mit weiÙem Spitzenkragen und einem Text in Stenographieschrift.



Präsentation im Bereich "Arbeit im Kontor" im Museum der Arbeit Hamburg 2000

Der Ausstellungsbereich „Frauen und Männer – Arbeits- und Bilderwelten“ ist gÄnzlich der Darstellung von Frauen- und Geschlechtergeschichte gewidmet. Exemplarisch fÄur den erweiterten Arbeitsbegriff steht die Inszenierung mit dem Titel „Ich glaube, das hört nie auf...“ (Abb.16) Hier wird das Thema „Kind“ als Beispiel fÄur die Kulturgeschichte unsichtbarer und geschlechtsspezifischer Arbeit dargestellt, indem die fÄur das Aufziehen von Kindern notwendigen Arbeiten prÄesentiert werden wie ErnÄhrung und Versorgung, Betreuung, Krankenpflege, Spiel und Unterhaltung, Lernen. Vermittelt wird die Bandbreite an Erfordernissen und TÄatigkeiten durch eine Vielzahl von Objekten – dies setzt ein entsprechendes Sammlungskonzept voraus – und durch Hörstationen mit Interviewausschnitten. Die Åber Objekte und Interviews vermittelten Geschichten sind subjektive, nicht verallgemeinerte und greifen neben der Kategorie Geschlecht auch jene von Ethnie (u. a. auch tÄurkischer Frauen



Inszenierung zum Arbeitsplatz Kind im Museum der Arbeit Hamburg 2000

und Kinder) auf. Die Art der Inszenierung visualisiert zudem den Charakter von regenerativer Arbeit als unsichtbarer, vielschichtiger, schwer abgrenzbarer: Zu sehen ist ein Kubus, dessen Wände aus Milchglas bestehen mit Ausnahme der Gucklöcher, durch die die dahinter ausgestellten Objekte zu betrachten sind. So schimmern Objekte zwar generell verschwommen durch, werden aber erst in den Einblicken sichtbar. Diese eröffnen aber gleichzeitig Schichten um Schichten, da die hinter den Gucklöchern eingelassenen Vitrinen nur teilweise abschirmen und so Durchblicke auf andere Vitrinen und die Inszenierungen in der Mitte des Kubus erlauben. So können Objekte mehrmals aus unterschiedlichen Perspektiven in den Blick kommen. Diese Präsentationsweise gibt zwar eine bestimmte Charakterisierung von regenerativer Arbeit als schwer begrenz- und sichtbare wieder, doch ist sie darüber hinaus in den Erzählungen sehr offen gehalten. Lesarten zu finden, wird so bewusst an die BesucherInnen delegiert.

Resümee

Was die Ausstellungsbeispiele verbindet ist, dass sie darauf abzielen, gängige Vorstellungen zu hinterfragen und gewohnte Blicke zu brechen. Es geht dabei nicht so sehr darum, andere, „richtigere“ Inhalte anzubieten, sondern in den Präsentationen die Problematik von eindimensionalen Bedeutungszuweisungen etwa zu *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* zu thematisieren beziehungsweise für Mehrdeutigkeiten offenzuhalten.

Insbesondere an der Ausstellung „vis à vis: kleine unterschiede“ im Karl Ernst Osthaus-Museum und der Abteilung zur Geschlechtergeschichte im Museum der Arbeit in Hamburg wird deutlich, dass die Frage der Geschlechterrepräsentation auch mit grundsätzlichen Fragen der Musealisierung, des Ausstellens und der Wahrnehmungskonventionen in Verbindung zu bringen sind.

Die Musealisierung dessen, was als kulturelles Erbe definiert wird, ist ein vielschichtiger Prozess, angefangen von der Sammelpraxis über die Kategorisierung, Dokumentation bis hin zur Präsentation. Bei der Analyse ist daher der Fokus zum einen auf das spezifische Setting der Institution Museum zu richten, demzufolge die Objekte als bewahrungswürdig bewertet und nach wie auch immer definierten Kategorien eingeordnet werden. Aber bereits hier werden, wie wir zeigen wollten, Vorentscheidungen getroffen, die sich auf die Repräsentation der Geschlechter auswirkt. Denn abgesehen von der unterschiedlichen Überlieferungslage, den Sammelkriterien, kommt es darauf an, welche Fragen an scheinbar „neutrale“ Objekte gestellt werden, um sie zum „Sprechen“ zu bringen. Doch um Objekte zum „Sprechen“ bringen zu können, ist es wichtig, bereits bei der Dokumentation, Informationen zum Verwendungszusammenhang, zur persönlichen Bedeutung für den Besitzer/ die Besitzerin zu erfassen. Die dabei geschaffenen Kontexte sind aber immer auch schon eine Interpretation. Zudem ist den Objekten aber immer auch eine ästhetische und sinnliche Anmutungsqualität zu eigen, die immer auch über den jeweiligen Interpretationsrahmen hinausweist.

Zum anderen gilt es, die Präsentationspraktiken der Schausammlungen und Ausstellungen in den Blick zu nehmen, da sich hier der Umgang mit dem kulturellen Erbe öffentlich manifestiert. Ausstellungen sind dadurch gekennzeichnet, dass es sich um die Verschneidung vielfältiger Medien – Objekte, Texte, Bilder – handelt, die in einem produktiven Spannungsverhältnis stehen: sie beziehen sich in einer je spezifischen Weise aufeinander, lassen einzelne Aspekte in den Vordergrund rücken, bestärken oder unterlaufen sich gegenseitig in ihren Wirkweisen. Dadurch können Bedeutungszuweisungen und Blickrichtungen nahe gelegt werden, aber auch nicht intendierte Assoziationen entstehen.

Ansatzpunkt für die Kritik der feministischen Bewegung an der Institution Museum war die mangelnde Repräsentation von Frauen, die sowohl an der Sammel- als auch der Ausstellungspraxis festgemacht wurde. Dem sollte vor allem dadurch begegnet werden, dass durch Frauenausstellungen und Frauenmuseen ein spezifischer Fokus auf die Lebensrealität und die kulturellen Leistungen von

Frauen gerichtet werden sollte. Doch durch unterschiedliche Verfahrensweisen der Aufwertung von Frauenleben konnten dabei ungewollt auch gängige Vorstellungen und Klischees bestätigt werden. Indem vor allem der Referent Mann ausgeblendet blieb, trugen feministische Ausstellungen dazu bei, dass Frauen als „das Andere“, das der besonderen Darstellung bedarf, wahrgenommen wurden.

Bei letztgenannten Beispielen hingegen wurde die berechnete Forderung nach Repräsentation marginalisierter Bevölkerungsgruppen im Museum dahingehend erweitert, dass es nicht nur um das Sichtbarmachen etwa von Frauen und Angebote zur Identitätsstiftung geht, sondern auch um die Thematisierung des spezifischen gesellschaftlichen Bezugfeldes, das geschlechtsspezifische Diskriminierungen und Festschreibungen bedingt. Denn indem der historische Kontext vermittelt wird, also zu welchem Zeitpunkt welche Bilder zu *Frauen* und *Männern* auftauchen und wie sie in Beziehung zu einander stehen, wird deutlich, dass es sich um gesellschaftliche Konstruktionen handelt. An dieser Entwicklung spiegeln sich auch Paradigmenwechsel innerhalb der feministischen Forschung und Bewegung wider. Dass sich Verschiebungen der Perspektive jedoch nicht reibungslos vollzogen haben beziehungsweise dass unterschiedliche Ansätze immer auch nebeneinander bestehen blieben, zeigte sich beispielsweise an der Kontroverse um die Frage Autonomie oder Integration.

Unser Anliegen ist es, zunächst die Prozesse der Bedeutungsproduktion im Museum offensichtlich zu machen. Denn die Auseinandersetzung mit dem spezifischen Medium Ausstellung ebenso wie mit den institutionellen Rahmenbedingungen des Museums scheint uns eine wesentliche Voraussetzung, um frauen- und geschlechtsspezifische Aspekte in einer Art und Weise aufzugreifen, die sie für vielfältige Interpretationen öffnet. Also welche Präsentationspraktiken fördern welche Wahrnehmungsweisen und führen zu welchen Effekten wie Identifizierungen, Distanzierungen, Irritationen? Denn es geht nicht allein darum, politisch korrekte Erzählungen und Bilder zu vermitteln, sondern das Museum als einen diskursiven Ort der Erinnerung zu verstehen, um so Geschlechterkonstruktionen verhandelbar zu machen.

Abbildungen

- Abb. 1: Plakat der Guerilla Girls
Guerilla Girls
- Abb. 2: Karikatur von Franziska Becker
Franziska Becker
- Abb. 3: Haushaltsgeräte im Schaudapot des Museums der Arbeit Hamburg 2000
Roswitha Muttenthaler
- Abb. 4: Typologische Frauendarstellung: „Kriegsfurie“
Historisches Museum Wien
- Abb. 5: Personenwaage der Kaiserin Elisabeth
Museen der Mobiliensammlung
- Abb. 6: Wöchnerinnenschale in der Vitrine „Wiener Porzellan“ im Historischen Museum Wien
Historisches Museum Wien, Inv.Nr. 49.114/-13
- Abb. 7: Blick in das Ensemble „Grillparzer-Zimmer“ im Historischen Museum Wien 2001
Historisches Museum Wien
- Abb. 8: Blick in die Ausstellung „Die Stadt der Frauen“ im Frauenmuseum Bonn 1994
Roswitha Muttenthaler
- Abb. 9: Blick in die Ausstellung „Margit Brandt“ im Kvindemuseet Århus 1994
Roswitha Muttenthaler
- Abb. 10: Vorlage der in der Ausstellung „Stadt der Frauen“ verwendeten Abbildung einer Begine
Roswitha Muttenthaler oder Frauenmuseum Bonn
- Abb. 11: Blick in die Ausstellung „vis-a-vis: kleine unterschiede“ im Karl Ernst Osthaus-Museum in Hagen 1996
Birgit Schulte bzw. Karl Ernst Osthaus-Museum Hagen
- Abb. 12: Präsentation im Bereich „Arbeit im Kontor“ im Museum der Arbeit Hamburg 2000
Roswitha Muttenthaler
- Abb. 13: Inszenierung zum Arbeitsplatz Kind im Museum der Arbeit Hamburg 2000
Roswitha Muttenthaler