GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Gendering the transnational : Gender und Medien transnationaler Historiografie im Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée Marseille (MuCEM)

Czerney, Sarah

2015

https://doi.org/10.25595/2075

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Czerney, Sarah: *Gendering the transnational : Gender und Medien transnationaler Historiografie im Musée des civilisations de l' Europe et de la Méditerranée Marseille (MuCEM)*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2015) Nr: 58, 95–105. DOI: https://doi.org/10.25595/2075.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Sarah Czerney

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4) Alle Übersetzungen aus dem Französischen stammen von der Autorin.

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

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

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

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

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



// Abbildung 01
Dauerausstellung des MuCEM La Galérie de la Mediterranée.

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

// Abbildungsnachweis

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

// Literatur

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

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

Shore, Cris (2000): Building Europe. The Cultural Politics of European Integration. London, New York, Routledge
Smith, Bonnie G.(2009): Gendering Historiography in the Global Age A U.S. Perspective“. In: Epple, Angelika, Schaser, Angelika (Hg.): Gendering Historiography. Beyond National Canons, Frankfurt/M., Campus Verlag, S. 27–44
Stölzl, Christoph (Hg.) (1988): Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven, Frankfurt/M. (u.a.), Propyläen

// Angaben zur Autorin

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

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