

Museale Re-Visionen : Ansätze eines reflexiven Museums

Döring, Daniela; John, Jennifer

2015

<https://doi.org/10.25595/2095>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Döring, Daniela; John, Jennifer: *Museale Re-Visionen : Ansätze eines reflexiven Museums*, in: *FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* (2015) Nr: 58, 5–27. DOI: <https://doi.org/10.25595/2095>.

EINLEITUNG

MUSEALE RE-VISIONEN: ANSÄTZE EINES REFLEXIVEN MUSEUMS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ein verobjektiviertes Wissenschaftsverständnis geknüpft, das sich – analog zu den kunsthistorischen Meistererzählungen – über das Narrativ großer technologischer Erfindungen und naturwissenschaftlicher Entdeckungen legitimiert. Den männlichen Protagonisten dieses vermeintlich linearen Fortschrittgedankens stehen zumeist weibliche Randfiguren gegenüber. Die Repräsentationsformen in technischen Museen und Sammlungen konzentrieren sich auf Serien, Maschinen, Apparate und Exponate mit technischen Daten, die Geschichte verobjektivieren, indessen aber kultur- und alltagsgeschichtliche, gesellschaftliche und geschlechtspolitische Lebensbedingungen und Kontexte vernachlässigen.⁹⁾ In den Ausstellungen wird das als weiß und männlich bestimmte Wesen der Technologie materialisiert. Es wird zur nationalen Norm, die geschlechtsspezifische, aber auch schichten- und klassenspezifische sowie ethnische Ausschlüsse und Ungleichheiten produziert.

„Das Unbehagen am Museum“ ist vor allem von der postkolonialen Museologie und aktivistischen Wissensformen postuliert worden, die auf die Stereotypisierung des ‚Anderen‘, auf exotisierende und rassistische Fremdzuschreibungen sowie auf das Ausblenden von kolonialen Herrschaftsstrukturen verweisen (Kazeem et al. 2009). Die ungebrochene Repräsentationspolitik ethnologischer und nationalstaatlicher Museen zeigt sich in ungeklärten Besitzverhältnissen, der Deutungsmacht über ethnische und kulturellen Identitäten sowie alten und neuen Hierarchien, die den eurozentristischen Blick und koloniale Strukturen vielfach reproduzieren und naturalisieren (siehe z.B. von Bose et al. 2011). Die postkoloniale Kritik erhält seit einiger Zeit verstärkte öffentliche Aufmerksamkeit und politische Unterstützung durch die Brisanz der Migration. Fragen der Marginalisierung und Darstellbarkeit der Migrationsgeschichte werden zunehmend im musealen Rahmen debattiert (z.B. Bluche et al. 2013). Auch hier lässt sich die Ambivalenz aufzeigen, einerseits eine erhöhte Sichtbarkeit und gesellschaftspolitische Relevanz minorisierter Gruppen und Themen einzufordern, andererseits jedoch ihre Essentialisierung und Marginalisierung in Bezug auf die großen, nationalen Erzählungen zu reartikulieren. Jede Ermächtigungsstrategie wird so zweiseitig. Gleichzeitig jedoch kann die migrantische, erzwungene oder freiwillige Mobilität nationale Territorien und ihre Politiken reflektieren und den Museumsraum als Ort der Befragung und Verhandlung von fließenden kulturellen Grenzen und Identitäten öffnen (Wonisch/Hübel 2012: 30f.). Auffallend an diesen disziplinären und aktivistischen Debatten ist, dass sich ihre

9)

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

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

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

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

10)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

11)

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

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

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

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

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

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

12)

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

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

// **Abbildungsnachweis**

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

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

// **Literatur**

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

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

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

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

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

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

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

13)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

// Zu den Herausgeberinnen

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

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

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN

// WWW.FKW-JOURNAL.DE