

## „Meine Gruppe geht in den geöffneten Körper ...“

### Blickszenarien der Niederösterreichischen Landesausstellung 1998: „aufmüßig & angepaßt – Frauenleben in Österreich“

Roswitha Muttenthaler

„Viele erfolgreiche Männer haben keinerlei sichtbare Qualifikationen, außer der, keine Frau zu sein.“ Virginia Woolf  
„Der ideale Ehemann ist ein unbestätigtes Gerücht.“ Brigitte Bardot  
„Eine Frau ohne Mann ist wie ein Fisch ohne Fahrrad.“ Gloria Steinem  
„Die Ehe – die vom Staat sanktionierte Tyrannei.“ Alma Mahler-Werfel  
„Wenn ein Mann zurückweicht, weicht er zurück. Eine Frau weicht nur zurück, um besser Anlauf nehmen zu können.“ Zsa Zsa Gabor  
„Man wird erst wissen, was die Frauen sind, wenn ihnen nicht mehr vorgeschrieben wird, was sie sein sollen.“ Rosa Mayreder  
„Als Gott den Mann schuf, übte sie nur.“ Anonym

Dieses in Ausschnitten zitierte visuelle Stimmengewirr empfing die Besucher/innen der letztjährigen Landesausstellung vor Betreten des Ausstellungsgebäudes. Auf lang gezogenen Transparenten verlief ein aus Zitaten zusammengesetzter Textstreifen: zum Teil übereinander gelagert, in bunter und unterschiedlich großer und dunkler Schrift waren Aussagen von Frauen zu lesen. Was auf den ersten Blick – also auf der Gestaltungsebene – wie laute und leise ‚Stimmen‘ erschien, kristallisierte sich beim Lesen als gleichermaßen bedeutende Aussagen heraus. Denn sie stammten alle von bekannten Frauen, Künstlerinnen, Schauspielerinnen, Schriftstellerinnen, Politikerinnen, Vertreterinnen der Frauenbewegung und vertraten markante, überwiegend geläufige Positionen zum Rollenverständnis von ‚Frau‘ und ‚Mann‘. Die Unterschiedlichkeit lag in der Kontroversialität der Äußerungen und sollte wohl auf deren Bandbreite verweisen – zwischen aufmüßig und angepasst, wie der Titel der Ausstellung versprach. Dieser Einstieg legte die Erwartung nahe, dass sich die Ausstellung bis zu einem gewissen Grad einer Festlegung ‚der Frau‘ entziehen wolle.

Wie löste nun die Ausstellung den im Folder formulierten Anspruch ein, durch das Aufzeigen von Geschichten von Frauen „Frauengeschichte“ nachvollziehbar zu machen? Welche Spuren wurden verfolgt auf der proklamierten „Suche nach der Frau“ und ihrer „Identitätsfin-

„dung“? Welchen Bildern und Erzählungen begegneten die Besucher/innen, wenn von ‚der Frau‘ oder von ‚Frauen‘ gesprochen wurde?

Jede Ausstellungserzählung, jede Darstellungsweise spiegelt gesellschaftliche Selbstkonzeptionen und wissenschaftliche Positionen wider – ob dies nun dominante Bilder und Erzählungen oder Versuche von ‚Gegenmodellen‘ zu den herkömmlichen Präsentationen sind. Dabei sind Ausstellungen nicht lediglich Repräsentationen von Diskursen, sondern selbst Teil eines bedeutungskonstituierenden Prozesses, ohne jedoch in der Regel die Bedeutungen, die sie konstruieren, mitzureflekieren und als solche auszuweisen. Diesen Bedeutungsproduktionen im Medium Ausstellung möchte ich am Beispiel der Ausstellung „Aufmüpfig & angepaßt“ folgen. Dabei richtet sich der Fokus meiner Ausführungen nicht – wie dies bei Ausstellungsbesprechungen üblich ist – auf die über Texte und Objektauswahl vermittelten Bedeutungen. Ausstellungen sind ein komplexes visuelles Medium und als solches zu analysieren. Insofern interessiert mich vorwiegend, wie visuelle Präsentationen als bedeutungsproduzierende Zeichensysteme fungieren und wie diese mit dem Zeichensystem Text kommunizieren. Auf welche visuelle Darstellungsformen wird zurückgegriffen und wie versuchen diese, den Aneignungsprozess der Besucher/innen anzuleiten?

Der Ausstellungsparcours begann in einem weißen Raum, in den eine weiß gestrichene Holzkonstruktion hineingestellt war. Die Holzbalken vor den Wänden und unter der Decke dienten als Gerüst für eine kunstvolle Verspannung mittels weißer Schnüre. Dazwischen ausgestellt waren Statuetten von ägyptischen Göttinnen, Venusfiguren etc., die auf das Vorhandensein mächtiger Göttinnen in der antiken Welt verweisen sollten. Assoziationen zu einem Netz von gesponnenen Fäden, von machtvollen Schicksalsfäden, einem gefährlichen Spinnennetz, aber auch nützlicher Frauenhandarbeit wurden explizit durch den Raumtext bestätigt: „Das Schicksal ist eine Frau: Eine Dreiheit von Schicksalsgöttinnen wachte über Leben und Tod, über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Menschen ... Der Lebensfaden lag in ihren Händen.“ Doch was passiert, wenn von Menschen unbeeinflussbare, der Historizität entzogene Begrifflichkeiten wie „Schicksal“ und „Frau“ in Verbindung gebracht werden? Die im Außenraum durchaus zu interpretierende Offenheit der Aussagen hat sich hier zu einem ‚die Frau‘ essenziell bestimmenden Begriff verengt. Damit wird in dieser Eingangssituation schon eine jener grundlegenden Konstruktionen sichtbar, auf der die in der Ausstellung vermittelten Inhalte basieren: die Annahme eines Kollektivsubjektes ‚Frau/en‘ und die Bestätigung von geschlechtsspezifischen Zuweisungen bis hin zur Auffassung von ‚essenzieller Weiblichkeit‘. Damit verbunden wird ein die Gestaltung bestimmendes Inszenierungsmittel deutlich, das in unterschiedlicher Weise immer wiederkehrt: Die Darstellungsformen repräsentieren mit ‚Weiblichkeit‘ verbundene Bedeutungen, bis hin zu einer als ‚weiblich‘ konnotierten Formgebung, die den Frauenkörper selbst ausstellt.

Anhand ausgewählter Ausstellungseinheiten möchte ich diesen Ansatz aufzeigen und die damit verbundene Problematik darstellen. Die Ausstellung hatte einen chronologischen Aufbau. Am Anfang der jeweilig behandelten Epochen (Mittelalter, Frühe Neuzeit, Aufklärung, Bieder-

meier) wurden unter dem Titel „Spurensuche“ die Lebensumstände von Frauen thematisiert.<sup>1</sup> Diesen Einführungen folgten vor allem Lebensgeschichten von Frauen mit dem Ziel, ihr Denken und Handeln publik zu machen bzw. ihre Bedeutung zu zeigen.<sup>2</sup> Zusätzlich wurden auch einige für Frauen als bestimmend gesehene Themen hinsichtlich Lebenschancen und Annahmen zu ‚Weiblichkeit‘ aufgegriffen.<sup>3</sup>

## Körperformen. Der voyeuristische Blick

Das im Laufe des Ausstellungsparcours aufgegriffene Thema „Spurensuche“ diente als roter Faden, erkennbar an der immer gleichen Struktur und Gestaltung: Auf den ersten Blick bestimmend wirkten die zwei immer wiederkehrenden Ausstellungsmöbel (Vitrinen- und Medienmöbel), deren Form ich als „Frau“ und als „Raupe“ umschreiben möchte. Beim ersten Möbel wurde in kubistisch anmutender Art ein (Frauen)Körper nachgezeichnet: Auf Beinen – davon war eines am oberen Ende mit einer an Pobacken erinnernden Rundung ausgestattet – war zuerst ein würfelförmiger, vorne offener Kubus aufgesetzt, in dem ein Monitor stand. Darauf befanden sich etwas versetzt zwei kleinere würfelförmige, vorne offene Kästen, die als Vitrinen dienten. Sie waren von innen ausgeleuchtet und zeigten so genannte ‚frauenspezifische‘ Objekte. Obenauf schließlich gab es die Andeutung eines „Kopfes“, mittels eines flachen Brettes. Auf dem Monitor lief über einem immer längere Zeit stehenden Bild ein Text. Dieser war v.a. eine relativ umfassende Beschreibung der Lebensumstände von Frauen. Im Gegensatz zu den Bereichstexten auf den Tafeln,<sup>4</sup> die gängige Ansichten über ‚die Frauen‘,

---

1 In der Form allerdings nur bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Für die Zeit 1848–1939 wurden Zeittafeln verwendet, die wichtige Ereignisse und Daten vermerkten, und für die jüngere Vergangenheit und Gegenwart erfolgten nur noch Großinszenierungen und Medieneinsatz ohne erklärende Texte.

2 Dies waren Einzelbiografien (angefangen von Maria über geheim gehaltene Ehefrauen von Männern in Machtpositionen, Witwen mit mächtigem Einfluss bis hin zu künstlerisch produktiven Frauen wie Kunsthandwerkerinnen, Tänzerinnen, Malerinnen, Schriftstellerinnen) wie auch Kollektivgeschichten, zum Teil mit Einschluss von Einzelbiografien (Hebammen, Frauen am Rand der Gesellschaft, alte Frauen, Dienstbotinnen, bekannte jüdische Frauen).

3 So die Themen: die Lebensalter von Frauen, die in der Kunst präsenten Themen Tod und Frau oder Dämon Frau, die sich ändernden Haltungen zum Körper, der Gebrauch des Fächers als Sprache, Verhältnis von bekannten Männern zu ebenfalls kreativen, doch weniger bekannten Frauen.

4 Die Bereichstexte bestätigten die über Themenauswahl und Inszenierung vermittelten typisierten Rollenbilder explizit. Beispielsweise wurde beim Thema „Spurensuche“ v.a. Ehe, Familie, Hausfrau thematisiert und so nur die historisch dominierende Lebensform dargelegt, womit eine Geschichte konstruiert wird, die auf der Ausgrenzung anderer gelebter Realitäten als auch auf Idealbildern basiert. Angefangen beim Text „Spurensuche Mittelalter“ bezogen sich alle auf die heterosexuelle Ehe als idealer, unhinterfragbarer und einzig real gelebter Lebensform: „Die Entwicklung der Städte bot für eine große Zahl von Frauen und Männern die Möglichkeit, eine Ehe einzugehen. Überdies wurde das Modell der Ehe von weltlicher und kirchlicher Obrigkeit gefördert. In Predigten wurde die Partnerschaftlichkeit in der Ehe gepriesen. Die Sorge für ein harmonisches Eheleben sollten beide Partner tragen. Das Ehe- und Arbeitspaar bildete den Kern der Neuorganisation des Wirtschaftens im

über Geschlechterverhältnisse affirmativ stützten, gaben sich diese Texte als ‚sachliche‘ Informationen. Die dazu gezeigten prototypischen zeitgenössischen Abbildungen passten zu den je behandelten Themen (z. B. Frau am Herd beim Thema Haushalten/Ernährung).

Das an einen Frauenkörper erinnernde Möbel war in kräftig roter Farbe gehalten und nur beim Thema Spurensuche eingesetzt, einmal wurde es beim Thema „Frauen am Rande der Gesellschaft“ in weißer Farbe herangezogen. Welcher Blick auf die Frau bzw. den Frauenkörper ist impliziert, wenn sich im „Bauch/Unterleib“ ein Monitor befindet und die „Brüste“ als Vitrinen gestaltet sind? Wenn der Blick hinein ermöglicht, ja sogar herausgefordert wird? Die Bestätigung des gängigen Blicks auf den Frauenkörper – wie er aus der Werbung bekannt ist – wird insofern nahe gelegt, als dessen Gestalt (bzw. Teile davon) dafür verwendet werden, auf etwas anderes zu verweisen. Die hier gezeigten Objekte werden damit in einer bestimmten Weise gefasst, und gleichzeitig wird dabei auch das verwendete Inszenierungsmittel „Frauenkörper“ einem voyeuristischen Betrachten ausgesetzt. Um diese These weiter auszuführen, möchte ich vorerst noch weitere Inszenierungsbeispiele darlegen.

Das Prinzip des Ausstellungsmöbel „Frau“ wiederholte sich in dem von mir als „Raupe“ bezeichneten Möbel. Dieses Möbel aus Holz ist aus mehreren gleichen Einzelteilen zusammengesetzt: Kleine niedrige rechteckige Tischvitrinen, die auf zwei schräg versetzten Beinen stehen, sind aneinander gereiht und mit einem Balken verbunden. Dabei waren die Einzelteile nicht in gerader Linie gereiht, sondern sich biegend, auch einen Kreis bildend. An den beiden Enden war je ein Fortsatz angehängt, der als Kopf und Schwanz gesehen werden konnte. Durch diese Form der Einzelteile samt den Enden wirkte das Ganze wie eine in kubistische Form gebrachte tierisch anmutende Kreatur eines Gliederfüßlers, eben wie eine „Raupe“. In den von innen beleuchteten Vitrinen waren Textpassagen von Zeitgenoss/inn/en, Publikationen, auch Abbildungen zu finden. Dieses Möbel war häufig eingesetzt, auf alle Fälle aber zusammen mit dem Ausstellungsmöbel „Frau“ beim Thema „Spurensuche“. Da die beiden Möbel den jeweiligen Raum völlig bestimmten, verstärkte sich der Eindruck nachgestalteter organischer Formen. Mit der Kombination dieser Möbel verwiesen sie durch die Gemeinsamkeit, organische Körper zu repräsentieren, aufeinander und legten damit ihre gemeinsame Zuordnung zum Begriff ‚Natur‘ nahe. Auf diese Weise erwies sich die Gestaltung als affirmativ in Bezug auf die dem Denken der Moderne implizite Zuweisung von ‚Frau‘ mit ‚Natur‘ und von ‚Mann‘ mit ‚Kultur‘ –

jeweiligen Familienbetrieb.“ Oder der Text „Spurensuche. Frühe Neuzeit“: „Ehe und Familienverband begründeten die soziale Existenz von Mann und Frau. Frauen waren zwar in manchen Belangen ‚untergeordnet‘, sie übernahmen aber sowohl nach innen wie nach außen wichtige Positionen ...“ Da andere Lebensmodelle nicht einmal zur Sprache kamen und wiederholt nur eine – wenn auch die Gesellschaft bestimmende – Lebensform aufgegriffen wurde, wurde diese als im Laufe der Zeit ideale Entwicklung nahe gelegt, womit auch eine Absicherung der heute noch vielfach propagierten einzig legitimen heterosexuellen Ehe und Kleinfamilienform erfolgte. Diese in Texten und mittels Inszenierungen vermittelten Rollenbilder bestätigten sich dabei gegenseitig. Hier ist zu fragen, inwieweit nicht durch Rückprojizierung heutigen Interessen gedient wird.

eine jener Zuweisungen, die seit Jahren einen wesentlichen Kritikpunkt von Seiten der Frauenforschung bzw. feministischer Wissenschaft bildet.

„Meine Gruppe geht in den geöffneten Körper. Mode machen wir später.“<sup>5</sup> Diese Aufforderung einer Führerin an ihre Gruppe vermochte ich bei meinem Ausstellungsbesuch nur als schlagenden Beweis für die Wirksamkeit der mittels der Gestaltung produzierten bzw. bestätigten Vorstellungen zur selbstverständlichen visuellen Verfügbarkeit des weiblichen Körper sehen. Die räumlich sehr kleine Ausstellungseinheit „geöffneter“ Körper, ein Thema im Bereich „Frühe Neuzeit“, war von einer Vitrine in Form eines großen weißen Gynäkologiestuhls dominiert: Sowohl an Stelle der Sitzfläche als auch der Lehne waren Vitrinen eingelassen, die von innen beleuchtet und mit medizinischen Werkzeugen bestückt waren. Seitlich der „Sitzfläche“ waren Stützen angedeutet, wie sie für das Aufsetzen der Füße bei gynäkologischen Untersuchungen bekannt sind. Der Stuhl war so platziert, dass die Besucher/innen unweigerlich auf ihn zugehen mussten und zwischen diesen Stützen auf die Vitrinen durchschauten. Der zugehörige Bereichstext umriss die bei der Erforschung des biologischen Geschlechts verfolgte Frage des weiblichen Orgasmus, inwieweit er zur Empfängnis notwendig wäre oder überhaupt existiere. Worauf schaue ich, wenn ich vor diesem Vitrinenmöbel stehe?

Die gleich darauf folgende ebenfalls kleine Ausstellungseinheit bestand aus einer Inszenierung, die an einen Marktstand erinnerte: Eine längere Wand war so gestaltet, dass Rechtecke in unterschiedlicher Größe und Farbe (blau, grün und rot) aneinander- und untereinander gereiht wurden. Dazwischen waren Vitrinen, die wie Gucklöcher schienen, ausgespart. Diese waren mit Objekten zum Thema Geburt bestückt, wie Hebammenwerkzeug, Publikationen, Embryodarstellungen aus Wachs etc. Über dieser Wand war ein durchscheinend weißes Vordach angebracht, von oben mit Licht beleuchtet. Dazu war ein Herzton zu hören. Der Bereichstext sprach allgemein von der wichtigen Rolle von Hebammen und weisen Frauen, doch ermöglichte die Inszenierung die Assoziation einer Praterattraktion: Bedingt durch den Gucklochcharakter der Vitrinen und dem gleichzeitig zu hörenden Herzton erschienen Objekte wie die Embryos aus Wachs durch ihr Verstecktwerden erst recht dem Betrachter preisgegeben, wobei die Assoziation evoziert werden konnte, in den Mutterleib zu schauen.

Und nicht zuletzt wurde die Vorstellung bedient, einer Frau unter den Rock zu schauen – unter dem Titel „Die Vielgeliebte“. Den Raum völlig dominierend und schon von weitem sichtbar war in der Mitte eine überdimensioniert wirkende Frauenfigur mit ausgebreiteten Armen und einem Gesicht ohne Augen und Mund aufgestellt. Dieser übergroße Eindruck entstand, da die normal große, über den Köpfen der Besu-

---

5 Diesen Satz hörte ich bei meinem Ausstellungsbesuch am 18.10.1998. Auf Grund des nur in eine Richtung zu durchlaufenden Ausstellungsparcours und der Anlage der Räume war es notwendig, einen Raum zweimal zu durchqueren: Der Raum wurde in der Mitte mit einer Abtrennung versehen. Für beide Ausstellungseinheiten wurde der Körper zum Thema gemacht. Beim Hinweg war es die Ausstellungseinheit „geöffnete“ Körper, beim Rückweg die Ausstellungseinheit „disziplinierte“ Körper.

cher/innen angebrachte Frauenfigur auf einem breiten runden ca. drei Meter hohen Sockel aufgesetzt war. Dabei lief der Stoff des glänzend grünen, langen, sich nach unten stark weitenden Kleides der Figur nahtlos in Falten über den Sockel weiter. Somit wurde das Aussehen eines überlangen Kleiderrockes erreicht. In diesem stoffbezogenen Unterteil waren nun rundherum acht kleine von innen beleuchtete Vitrinen eingelassen. Diese waren je einem Mann gewidmet: Franz Werfel, Walter Gropius, Oskar Kokoschka, Paul Kammerer, Gustav Mahler, Alexander von Zemlinsky, Gustav Klimt, Max Burckhard. Alma Mahler-Werfel waren die Männer sozusagen in ihren Körper eingeschrieben. Die Platzierung der Männer im verlängert erscheinenden Unterleib erlaubte, Mahler-Werfel auf ihre Sexualität zu reduzieren, wobei auch den Besucher/innen ein Blick erlaubt wurde. Alma Mahler-Werfel wurde auf diese Weise nicht nur in Anlehnung an die von Kokoschka von ihr produzierte Puppe präsentiert, sondern fast ausschließlich über Männer definiert.<sup>6</sup> In den Vitrinen war immer ein Foto des jeweiligen Mannes und ein Auszug aus dem Tagebuch Mahler-Werfels zu diesem Mann platziert. Bei den gezeigten Objekten dominierten solche, die auf diese Männer verwiesen: das Tintenzeug aus dem Besitz Franz Werfels, ein Brief von Gustav Mahler an Alma Schindler, Reproduktionen von Lithografien Kokoschkas, eine Büste ihres Vaters Emil Jakob Schindler. Auf sie selbst machten nur die Notenblätter zu „Fünf Lieder, Gesang und Klavier“ und einige Fotos aufmerksam. Der Bereichstext machte die Definition des Lebens Alma Mahler-Werfels über Männer nochmals explizit: „Intelligent, weiblich, exzentrisch“ – mit diesen Worten wurde Alma Mahler-Werfel, geborene Schindler, apostrophiert. 1879 kam Alma als Tochter des Landschaftsmalers Emil Jakob Schindler zur Welt. Eine Verbindung zu Gustav Klimt verhinderte ihre Mutter. Alexander von Zemlinsky, ihr Kompositionslehrer, wurde ihre nächste Liebe. Ihre musikalische Begabung opferte sie ihrem ersten Ehemann Gustav Mahler. Nach dessen Tod wurde sie von Oskar Kokoschka zur Muse auserkoren. Als er sie ganz zu vereinnahmen suchte, heiratete sie den Architekten Walter Gropius. Da sie sich bei ihm „so unverheiratet“ fühlte, verließ sie ihn und ehelichte

6 Im Widerspruch zur formulierten Intention, Frauengeschichten, das Leben von Frauen zu zeigen, wurden diese immer wieder lediglich über den Referenten Mann dargestellt. Auch wenn beispielsweise der Bereichstext mit „Was wäre Freud ohne seine Frauen“ titulierte war, behandelten sowohl der Text als auch die Inszenierung Sigmund Freud. So bestand die Inszenierung aus zwei Vitrinenmöbel, in Form einer überdimensionierten Couch und eines Sessels. In die Couch waren vier Vitrinen eingelassen, die von innen beleuchtet waren und Schriften von Freud und antiken Skulpturen enthielten. Hinter dem Kopfteil dieser „Couch“ war ein Vitrinenmöbel in Form eines Stuhles. Auf dessen Rückenlehne war ein Foto von Freud angebracht, in die Sitzfläche eine Vitrine eingelassen, ebenfalls mit Publikationen von Freud. Im Gegensatz zu dieser dominanten Raum einnehmenden Inszenierung zu Freud standen zwei Stellwände, die lediglich mit Fotos von namentlich ausgewiesenen Frauen bestückt waren, aber ohne weitere Erklärung. Wer diese Frauen waren, wie sie zu Freud standen, konnte nur zum Teil andeutungsweise durch den Bereichstext nachvollzogen werden. Ihre Leistungen wurden allerdings nicht ausgestellt. So gab es nur Werke von Freud aber keine von Anna Freud und anderen Psychoanalytikerinnen zu sehen. Von Freud wurde zweimal ein Portrait gezeigt, jedesmal war er allein abgebildet, während die Frauen auf einem Tableau in Gruppen nach ihrer Stellung zu Freud zusammengefasst waren: Familie und Patientinnen.

den Dichter Franz Werfel. Gleichzeitig machte der Text eine Berichtigung der Beziehungen Alma Mahler-Werfels zu diesen Männern. Die Beziehungen werden als nacheinander folgend suggeriert. Was wurde damit an Vorstellungen gerettet, der ‚gute Ruf‘, den eine Frau haben sollte, die Institution Ehe?<sup>7</sup> Die auf den Transparenten im Außenraum ebenfalls zitierte Aussage Mahler-Werfels „Die Ehe – die vom Staat sanktionierte Tyrannei“ scheint aufgehoben.

Der Blick hinein wird zu einem Blick auf den weiblichen Körper, auf das gängig entworfene Bild von ihm. Das in Ausstellungen durchaus übliche voyeuristische Betrachten nimmt für diese Inszenierungsbeispiele den Charakter einer Peepshow an. Denn was wird für die Präsentation herangezogen? Die Medienmöbel verweisen stets auf bestimmte Körperteile, die Brüste und den Unterleib bzw. das Geschlecht und stehen damit für die Sexualisierung des partialisierten Frauenkörpers. Die Inszenierung ist insofern als *gendered* zu bezeichnen. Weiterzuerfolgen wäre hier auch die Vermutung, die Inszenierung als *gendered* mit einer pornografischen Struktur zu interpretieren – in Anlehnung an Irit Rogoff.<sup>8</sup> Der pornografische Gebrauch des Körpers erfolgt darüber, eine bestimmte Art einer Beziehung bzw. Struktur herzustellen, so das Verfügbarmachen des Körpers für diverse Zwecke. Über das Zeigen verletzter Körper kann der Gebrauch des Körpers in einer Inszenierung pornografisch strukturiert sein. Und erfolgt nicht in den angesprochenen Gestaltungsbeispielen über das Ausgesetztsein des partialisierten weiblichen Körpers eine Verletzung?

## Tradiertere Formen. Die „narrative Unschuld“

Auf der Gestaltungsebene wird durch die Heranziehung des partialisierten Frauenkörpers der gängige Blick auf ihn ungebrochen bestätigt. Parallel dazu erfolgt auch auf der Ebene der Bedeutungskonstruktion über Texte bzw. Themen- und dazugehöriger Objektauswahl keine Auseinandersetzung mit dem Blick auf den Körper.<sup>9</sup> Das sprachlich Nicht-Thematisierte, die Sexualisierung des weiblichen Körpers, der voyeuristische Blick auf den Körper, kommt dagegen bildhaft zum Tragen, auf der Ebene der Gestaltung. Das Problem dabei ist, dass deren bedeutungskonstruierende Macht als Zeichensystem von den Ausstellungsmacher/inne/n negiert oder nicht erkannt wird. Wenn der Auffassung gefolgt wird, dass die Form frei von ‚eigenen‘ Bedeutungen sei bzw. dass sie lediglich als zusätzliche Vermittlerin von mittels Texten produzierten Bedeutungen dient, wird sie auch dem „verantwortlichen Blick“<sup>10</sup> und damit dem Diskurs entzogen.

---

7 Vgl. die bei der „Spurensuche“ dominierende Thematisierung der Ehe, Anm. 4.

8 Vortrag von Irit Rogoff im Rahmen der Gastprofessur „Repräsentation – Intervention. Umformulierungen, Abwesenheiten und phantasmatisches Begehren in Museen und Ausstellungen“, Wien 19.–26. Oktober 1997.

9 Auch wenn der Körper vereinzelt zum Thema wird – als Gegenstand der Medizin und Fortpflanzung sowie der Mode – sind die implizit vorhandenen Auffassungen zum Körper kaum als Konstruktionen sichtbar gemacht.

10 Dieser von Irit Rogoff entlehnte Terminus meint, Verantwortlichkeit für die gezeigten

Das Thema ‚Frau‘ sollte wohl von der Intention der Ausstellungsmacher/innen her auch auf der formalen Ebene anschaulich werden, wobei dies über den Körper erfolgte. Mit dieser Referenz auf den biologischen Körper stützten die Ausstellungsmacher/innen die Auffassung, dass es so etwas wie eine ‚essenzielle Weiblichkeit‘ gibt. Dabei ist grundsätzlich die Konzeption von ‚Frauen‘-Ausstellungen problematisch. Denn auf welche Zuschreibungen wird letztlich zurückgegriffen, wenn das ‚Frau-Sein‘ das Kriterium für die Darstellung ihrer Lebensgeschichte wird? Was soll ‚die Frau‘ ausmachen? Ist ‚weiblich Sein‘ eine ‚natürliche Tatsache‘ oder eine kulturelle Performance? Feministische Wissenschaftlerinnen wie Judith Butler verweisen auf die Folgen einer Auffassung, bei der „Identitätskategorien als *Ursprung* und *Ursache* bezeichnet werden, obgleich sie in Wirklichkeit *Effekte* von Institutionen, Verfahrensweisen und Diskursen mit vielfältigen und diffusen Ursprungsarten sind“.<sup>11</sup> Butler kritisiert die Auffassung vom Körper als autonome außersprachliche Gegebenheit, die dazu führt, als ‚natürlich‘ gesetzt zu werden, sodass die Konstruktion nicht mehr sichtbar ist. ‚Natürlichkeit‘ wird durch diskursiv eingeschränkte performative Akte konstituiert, die den Körper durch die und in den Kategorien des ‚sex‘ hervorbringen.

Das auch auf sprachlicher Ebene kaum hinterfragte Konstrukt ‚Frau‘ wurde in der Ausstellung auf der visuellen Ebene der Gestaltung, des Blicks auf sexistische Weise verfestigt. Die Frage, ob nun die damit transportierten Bilder beabsichtigt waren oder unabsichtlich ‚passiert‘ sind, führt hier nicht weiter. Mieke Bal beschreibt, wie eine Ausstellung immer auch ein Argument ist. Im Ausstellen wird etwas öffentlich gemacht, und dies involviert, dass auch die im Tiefsten gehaltenen Ansichten eines Subjekts in den öffentlichen Bereich gebracht werden. Indem Ansichten publik gemacht werden, objektiviert das Subjekt, stellt sich selbst ebenso aus wie das Objekt. Ausstellung wird zum Ausstellen des Selbst, ein solches Ausstellen ist ein Akt der Bedeutungsproduktion, eine Performance.<sup>12</sup> Zu fragen ist, in welchen Traditionen diese Inszenierungsformen stehen, da diese ‚weibliche‘ Konnotation der Gestaltung kein Einzelbeispiel ist, auch wenn es sich hier um einen kaum zu übertreffenden Paradefall handelt.

Blickszenarien – die Bedeutung der Relation von Blick, Begehren und Macht – zu reflektieren, ist für ein visuelles Medium und damit für Ausstellungsmacher/innen von zentraler Relevanz. Die Inszenierungen zeigen nicht nur etwas, sie erzählen eine Geschichte der Definitionsmacht. Gerade an Ausstellungen wie der hier beschriebenen erscheint es mir unumgänglich, die ihr unterliegenden Subtexte zu analysieren, wie dies Mieke Bal beispielhaft unternahm.

To deny the image's capacity to tell stories is one way of claiming narrative innocence for visual displays. The story that the museum could tell, and whose telling would make its present function so much more powerful, is the

Bilder und Erzählungen insofern zu zeigen, als offen gelegt wird, wer spricht, von welchen Annahmen ausgegangen wird etc.

11 Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a. M. 1991, 9 (Hervorhebung im Original).

12 Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York/London 1996, 2.



story of the representational practice exercised in this museum ... This is the story of the changing but still vital collusion between privilege and knowledge, possession and display, stereotyping and realism, exhibition and the repression of history.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Bal, *Exposures*, wie Anm. 12, 49.