

Friedrich von Bose

Objekte der Anderen. Geschlechternarrative in ethnologischen und naturkundlichen Ausstellungen

Museen und Ausstellungen geraten meist erst dann in den Fokus genderanalytischer Aufmerksamkeit, wenn sie sich mehr oder weniger offenkundig Fragen von Geschlecht oder Sexualität widmen. Nur selten werden sie auf ihre ganz alltäglichen und meist eher versteckten geschlechterspezifischen Zuschreibungen hin befragt. Roswitha Muttenthalers und Regina Wonischs Studie über die Repräsentation von Gender und Race in drei Wiener Museen (Muttenthaler/Wonisch 2006) ist eines der wenigen jüngeren Beispiele einer dezidierten Analyse solcher Repräsentationspraxen.¹

Ich möchte meine Überlegungen über ‚gendered objects‘ gerne mit dem Blick auf die Institution Museum verbinden – genauer, mit dem Blick auf naturkundliche und ethnologische Ausstellungspraxen im Museum. Diese machen Geschlecht meist nicht zu einem expliziten Ausstellungsgegenstand, sie erzählen aber dennoch Geschichten über geschlechtliche Differenzen, die sie für eine diesbezügliche Analyse besonders interessant macht. Ich möchte die Aufmerksamkeit dabei auf zwei Museen richten: auf das American Museum of Natural History (AMNH) in New York City und das Ethnologische Museum Berlin, genauer die dort zu sehende Dauerausstellung „Kunst aus Afrika“. Auch wenn die beiden Institutionen sehr unterschiedliche Themenschwerpunkte und Zielsetzungen verfolgen, erscheinen sie mit Blick auf die Herstellung von Geschlechternarrativen aufgrund ihrer unterschiedlichen Verfasstheit und thematischen Zuspitzung für eine Analyse der ‚genderedness‘ von Objekten gerade in ihrer Zusammenschau als vielversprechend. Inszenierungen im Museum erfolgen über das Arrangieren von Objekten, Texten, Bildern und anderen medialen Vermittlungsformen. Wie ich zeigen werde, ergeben sich die oft problematischen Setzungen in Bezug auf Geschlecht genauso zumeist erst im Zusammenspiel von Objekten, ihren Beschreibungen sowie dem übergeordneten Raumarrangement. Architektur und Raumgestaltung können dabei als Visualisierungsinstanz leitender Ideen einer Ausstellung fungieren (vgl. Schober 1994, 90).

¹ Auch viele weitere Publikationen über das Verhältnis von feministischer Forschung und musealer Repräsentation sowie Möglichkeiten der Intervention sind in den Arbeitszusammenhängen der beiden Autorinnen entstanden (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2002. Vgl. a. dies. 2010). In einem mit Gerlinde Hauer und Anna Schober gemeinsam publizierten Band (Hauer u.a. 1997), der das Ergebnis eines mehrjährigen Forschungsprojekts ist, werden verschiedene Beispiele feministischer Gegenstrategien zur dominanten Geschichtsschreibung im Museum seit den 1970ern diskutiert. In der mittlerweile kaum mehr zu überblickenden Fülle an englischsprachigen Readern im Bereich der Museum Studies nimmt dagegen ein dezidierterer Fokus auf Gender und Sexualität weiterhin eine marginale Rolle ein. Eine der wenigen Ausnahmen ist hier die kürzlich von Amy K. Levin (2010) herausgegebene Anthologie zu „Gender, Sexuality, and Museums“.

Das American Museum of Natural History (AMNH) wurde 1877 an seinem jetzigen Standort westlich des Central Parks in New York City eröffnet, es ist heute eines der größten Naturkundemuseen der Welt. Neben naturkundlichen beherbergt es auch ethnologische Ausstellungsabteilungen. Es soll daher im Folgenden mit Blick auf geschlechtliche Narrative als Analysebeispiel für die dingliche Repräsentation ganz unterschiedlicher ‚Anderer‘ fungieren. Im Vergleich dazu möchte ich anhand eines Objekts in der Ausstellung „Kunst aus Afrika“ am Ethnologischen Museum Berlin der Frage nachgehen, welche spezifischen Problematiken sich in Bezug auf geschlechtliche Narrative durch die sich im ethnologischen Museumskontext mehr und mehr vollziehende Fokusverschiebung auf Kunst ergeben.

Mir wird es bei diesen Ausstellungslektüren nicht darum gehen, die Repräsentationen als wahr oder falsch zu beurteilen. Damit folge ich der feministischen Museumswissenschaftlerin Gaby Porter, deren vornehmliches analytisches Interesse nicht die ‚Richtigkeit‘ des Inhalts der Sammlungen und Darstellungsweisen ist, sondern ihre Bedeutungsproduktion im musealen Setting: „My concern was not whether something is true, but how it comes to be true in the museum text.“ (Porter 1996, 107) Ich möchte demzufolge die symbolischen Prozesse der Bedeutungsgebung musealer Objekte herausarbeiten und dabei nach den oft problematischen Setzungen fragen, mittels derer Bilder von geschlechtlicher Differenz, in ihrer jeweiligen Verwobenheit mit anderen Differenzmarkierungen, hervorgebracht und tradiert werden.

Im Naturkundemuseum: von Frühmenschen, anderen Tieren und Objekten

Die menschliche Evolutionsgeschichte ist eines der publikumswirksamsten Themen in naturhistorischen Museen und wird, wie das Beispiel des New Yorker AMNH besonders gut zeigt, meist aufwändig inszeniert. Eine der populärsten Visualisierungsweisen ist dabei die Rekonstruktion der Körper von Frühmenschen, die uns das Leben ‚unserer Vorfahren‘ nahe bringen sollen. Dabei weisen diese musealen Darstellungspraxen menschlichen Ursprungs oft die Problematik auf, dass Geschlecht als soziales Differenzierungsmerkmal eine Setzung als normal und natürlich erfährt.

So ist das in der 2007 neu eröffneten Spitzer Hall of Human Origins des New Yorker Museums ausgestellte Australopithecus-Paar ein gutes Beispiel für Sinngebungsarbeit von Archäolog_innen, Rekonstrukteur_innen und Kurator_innen auf dem Weg von der Ausgrabung 3 Millionen Jahre alter, versteinertes Knochen zur Repräsentation dessen, wie sich Wissenschaftler_innen diese Frühform des Menschen vorstellen (Abb. 1).

In der Ausstellung werden Einblicke in das ‚Leben‘ der imaginierten Frühmenschen gegeben, das scheinbar ganz selbstverständlich entlang geschlechtlicher Kategorien organisiert ist: Obwohl die ausgegrabenen Knochen anscheinend kaum gesicherte Aussagen über den sogenannten Geschlechtsdimorphismus zulassen, ist die körperliche Beschaffenheit der beiden Frühmenschen, ihre Körpergröße und -haltung



Abb. 1: Australopithecus-Paar, Hall of Human Origins, AMNH. Foto: Ryan Somma

sowie Physiognomie, recht eindeutig geschlechtlich konnotiert.² Während sie zur Seite schaut, ist sein Blick nach vorne gerichtet, er weist ihr durch die Hand auf ihrer Schulter den Weg. Wie auch Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006, 99) in ihrer Analyse der Displaytechniken des Wiener naturhistorischen Museums argumentieren, dürfte diese Darstellung wohl vielmehr von den Annahmen der Kurator_innen bestimmt sein, als dass sich dies aus den Knochenfunden ergeben hätte. Die Rekonstruktion des Paares fungiert aber als Verweisobjekt für ein Eigenschaftsspektrum der beiden Frühmenschen, das primär über geschlechtliche Marker definiert ist. Die Inszenierung soll die Museumsbesucher_innen dazu befähigen, etwas über die menschliche Frühgeschichte zu lernen, für die die Figuren nun ‚stehen‘. Mit diesen wird dabei nicht nur der „Furcht vor dem baren, unanschaulichen und bedeutungslosen Knochen“ als „konstitutiver, nie abzuschüttelnder Faktor beim Geschäft der anthropologischen ‚Dingpolitik‘“ (Hagner 2005, 172) ein Riegel vorgeschoben; im Zusammenhang mit den anderen in der Hall of Human Origins ausgestellten Schädeln und zusammengesetzten Skeletten, DNA-Schaubildern, Fotos und kunstvoll inszenierten Dioramen mit weiteren frühmenschlichen Rekonstruktionen wird ein geschlechtliches Narrativ begründet, das für den oder die Ausstellungsbesucher_in hohes Erkennungs- und Identifikationspotential hat.³ Dass genau dieses Identifikationspotential auch intendiert ist, geht aus folgendem Zitat aus einer Empfehlung für Lehrer_innen zur Vorbereitung auf den Ausstellungsbesuch mit ihrer Klasse hervor:

„Have students compare themselves to the figures, then walk on the fossilized footprints behind the figures. Ask: How do the prints compare to your feet and stride? What do your observations suggest about the individuals who left them? Key Concept: Ample scientific evidence documents evolutionary history.“⁴

Das hier vorgestellte Schlüsselkonzept („hinreichend wissenschaftliches Beweismaterial für die Dokumentation der Evolutionsgeschichte“) kennzeichnet die Installation als wissenschaftlich legitimiert, die geschlechtsspezifischen Verhaltensweisen erscheinen als universelle, bereits in der Prähistorie bestehende Muster. Die Bedeutung der Installation und der aus ihr herzuleitende Erkenntnisgewinn

² Das wohl bekannteste und meistdiskutierte Exemplar eines Australopithecus afarensis ist „Lucy“, deren Skelett 1974 vom Paläoanthropologen Donald Johanson ausgegraben wurde. Auch wenn Lucy als weibliche Frühform des Menschen bekannt wurde, herrscht diesbezüglich in der Fachliteratur weiterhin Uneinigkeit.

³ So hängt beispielsweise hinter dem Skelett eines Neanderthalers die digital erstellte Abbildung eines Gesichts mit deutlich männlich konnotierten Merkmalen wie bspw. langem Bart. Da geschlechtliche Attribute eines Skeletts nur schwer darzustellen sind, findet dessen Vergeschlechtlichung also über diesen Umweg statt. Die Lesweise des Skeletts entlang geschlechtlicher Parameter wird somit recht klar vorgegeben.

⁴ www.amnh.org/education/resources/rfl/pdf/humanorigins_edguide.pdf [10.07.2011]

ergeben sich aus einem komplexen Zusammenspiel aus der Rekonstruktion selbst, ihrer Beschreibung und dem darüber hinausgehenden Raumarrangement. Dass die Installation des Paares im Zentrum des Ausstellungsraumes platziert ist, an dessen Seiten auch Dioramen mit frühmenschlichen Figurenensembles zu sehen sind, legt eine Vorbildfunktion des Paares für die Lesweisen auch der übrigen Displays nahe. Über die Rekonstruktion der Körper wird es möglich, eine Vielzahl an vermeintlichen Eigenschaften in einem einzigen Objekt darzustellen. Die Faszination ergibt sich hier über das Spannungsverhältnis zwischen Fremdem und Bekanntem: „The scenes are like time machines that transport visitors into the past“ (Chiang 2006), so ein Zitat von Stephen Quinn, senior project manager für Dioramen im New Yorker Museum. Die durch die Körperhaltung der Figuren signifizierte geschlechtliche Rollenverteilung ermöglicht dabei das Erkennen einer uns allzu vertrauten, modernen Geschlechterordnung. Mann und Frau stellen die beiden (und einzigen) Referenzpunkte dar – dies dürfte das Zurechtfinden in der von Quinn angesprochenen Zeitreise sicher erleichtern. Es lässt sich eine unmittelbare Beziehung herstellen zwischen den äußeren Merkmalen der Figuren und – beispielsweise mittels Skeletten wohl weniger gut darzustellenden – geschlechtlichen Eigenschaften. Damit wird auf effektive Weise die Spannung zwischen Fremdem und Eigenem zumindest teilweise gelöst, deren Grenzen konstitutiver Bestandteil musealer Ausstellungspraxen sind. Denn „[m]it Fremdem, mit Anderem hat das Museum es deshalb immer zu tun“, schreibt Gottfried Korff, „weil in ihm Dinge aus räumlich und zeitlich entfernten Welten gesammelt, aufbewahrt und dem Augensinn dargeboten werden.“ (Korff [1997] 2002, 146) Dabei bewirkt schon die institutionelle Rahmung des Ausgestellten die Konstruktion von Fremdheit: „Die physische Nähe des Objekts, des Dings, des Sachzeugens, ist Voraussetzung der Erfahrung des Anderen, des Fernen.“ (ebd., 150) Bevor die Ausstellungsobjekte aber in diesem Sinne nahegerückt werden konnten, mussten sie erst gebaut werden, „nachgebildet“ – ohne die eigentlichen Originalobjekte dabei zu verwenden. Es passiert hier das, was Michael Hagner in Bezug auf das Ausstellen anthropologischer Objekte beschreibt: „Das eigentlich interessierende wissenschaftliche Objekt bleibt stumm und wird durch einen Stellvertreter zum Sprechen gebracht.“ (Hagner 2005, 180)

Durch die Einschreibung heterosexueller Zweigeschlechtlichkeit in die Stellvertreterobjekte des Lebens früher Menschen erfährt diese nicht nur eine retrospektive Naturalisierung; die beiden Figuren als Signifikanten einer zeitlichen wie geographischen Ferne werden gemäß eines – den Museumsbesucher_innen wohlvertrauten – Klassifikationsschemas gerastert und damit auf spezifische Weise in die Nähe gerückt, „nahe gebracht“. Um als Nachbildungen ein solches Identifikationspotential zu bieten, bedarf es des richtigen Arrangements im dreidimensionalen Raum des Museums, bedarf es der richtigen Beschreibung, die in einer autoritativen Geste das Gezeigte als wissenschaftlich abgesichert präsentiert – ganz nach dem Motto der Inschrift über dem monumentalen Säuleneingang des Museums: „Truth Knowledge Vision“. Mit der Theaterwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter kann eine solche Inszenierung als eine evidentielle Praxis verstanden werden: als Teil einer spezifi-

schen „Wissenskultur der Evidenz, die – insbesondere da, wo es um Körperdarstellung geht – Theatralität und Medialität als Szenen der Repräsentation einsetzt.“ (Brandstetter 2003, 33). Es ist in gewisser Weise das Zum-Leben-Erwecken, das Inszenieren eines uns vertrauten Klassifikationssystems – so vertraut, dass es vielen gar nicht auffallen wird –, das die musealen Verweisobjekte zu Identifikationsobjekten macht. Da es hier aber nicht um lebendige Menschen, sondern um dingliche Repräsentationen menschlicher Frühformen geht, ist diese Bühne durch eine gewisse Starrheit gekennzeichnet. Das für Brandstetters Aufsatz zentrale „staging“ erschwert gemäß ihrer Definition von „stage“ als „so etwas wie eine Bühne des augenblicklich sich abzeichnenden Geschlechterdiskurses, und dies auf mehreren Ebenen – thematisch, politisch und wissenstheoretisch“ (ebd., 28) somit das Potential einer kritischen Praxis, die das Ausloten von Zwischenräume[n] und Translokationen von Körperkonzepten und Geschlechteridentitäten“ (ebd., 42) beinhaltet.

Es ist dabei nicht der von Brandstetter diskutierte Kontext der Medizin, sondern es ist in diesem Fall die Paläoanthropologie, durch deren Diskurs und Bilderrepertoire Geschlechterdifferenz evidentiell gemacht wird. Zentraler Aspekt dieser evidentiellen Praxis ist das Element der Rückprojektion (vgl. Muttenthaler/Wonisch 2006, 99): Das Leben der Frühmenschen wird mittels der zweigeschlechtlichen und heterosexuellen Kategorisierung verstehbar gemacht – wir können so in ihnen unsere Vorfahren erkennen und umgekehrt können wir uns angesichts ihrer Darstellung selbst erkennen. Ein weiterer Hinweis auf die Programmatik dieses Identifikationsangebots ist die „MEanderthal-App“ des Museums – eine Smartphone-Application, die aus einem Foto des eigenen Gesichts die virtuelle Abbildung eines Frühmenschen generiert: „You might be surprised when you see your face transformed into the face of an early human with the Smithsonian Institution’s first-ever mobile app!“⁵ Um mit Gottfried Korff und Martin Roth zu sprechen, fungiert das Museum in der hier beschriebenen doppelten Erkennbarkeit als „Identitätsfabrik“ (Korff/Roth 1990).

Andere Tiere: Die Akeley Hall of African Mammals

Das AMNH ist auch besonders deshalb eine interessante Institution für die Frage nach den Geschlechterordnungen der Dinge, weil es das ‚Andere‘ in gleich mehrfacher Hinsicht beherbergt: Es ist nicht nur der zentrale Aufbewahrungs- und Ausstellungsort der Naturgeschichte, sondern auch eine prestigeträchtige ethnologische Forschungs- und Ausstellungsstätte. In den Räumen des Museums finden sich ethnologische Ausstellungen über Asien, Afrika, Ozeanien sowie Nord- und Südamerika, zumeist mit dem Fokus auf das alltägliche Leben der Menschen in vergangenen Gesellschaftskontexten. Dabei steht das Museum in einem spannungsreichen Gegensatz zum Metropolitan Museum of Art (MET) auf der anderen, wohlhabenderen Seite des Central Parks. Das MET folgt dem genau entgegengesetzten Fokus, nämlich der Ausstellung der Objekte als ästhetisch hochwertiger Kunst-

⁵ <http://humanorigins.si.edu/resources/whats-hot/meanderthal-mobile-app-o> [10.07.2011]

werke.⁶ Mieke Bal hat diese Aufteilung als eine zwischen „Kultur“ und „Natur“ beschrieben, die „die große Mehrheit der Weltbevölkerung in den Rang statischen Daseins“ (Bal 2006, 75f.) verbannt:⁷

„Während die in den Schaukästen ausgestellte ‚Natur‘ im Stillstand erstarrter Hintergrund ist, wird die ‚Kunst‘ im Met als unabänderliche Entwicklung präsentiert und mit Geschichte ausgestattet. Aber auch das AMNH führt eine Geschichte vor, eine Geschichte der Fixierung, der Leugnung der Zeit. Seine eigene Geschichte.“ (Ebd.)⁸

Am *Floor Plan* des Museums wird dann auch sehr klar ersichtlich, wie allein schon aufgrund der Unterbringung der ethnologischen inmitten der naturgeschichtlichen Abteilungen der Bezugsrahmen zwischen Natur und Kultur der ‚Anderen‘ hergestellt wird.⁹

Einer der am zentralsten gelegenen Räume im zweiten Obergeschoss ist die Akeley Hall of African Mammals. Sie ist nach Carl Akeley benannt, der als der Vater der modernen Taxidermie gilt. Sie ist ein Relikt aus dem frühen 20. Jahrhundert, das aber nach wie vor große Faszination auf die Museumsbesucher_innen ausübt. Und der Raum hat tatsächlich etwas Faszinierendes: Ringsherum sind Dioramen in die Wand eingelassen mit präparierten Tieren, die vor dem Hintergrund gemalter Landschaften sowie inmitten kunstvoll nachgebauter Pflanzen, Insekten, Felsen und Erde in meist kleinen Gruppen stehen oder sitzen. Der Raum ist dunkel, er wird nur durch die Dioramen beleuchtet, und in seiner Mitte ist eine Gruppe von riesigen nachgebauten Elefanten platziert. Carl Akeley selbst hat die Dioramen als „peephole into the jungle“ (Haraway 1984-1985, 24) bezeichnet, und zusammen sollen die 28 Schaufenster die größten geographischen Regionen des afrikanischen Kontinents und die wichtigsten der dort vorkommenden Säugetiere repräsentieren. Donna

⁶ Auch im MET werden afrikanische, ozeanische und Objekte aus Nord-, Mittel- und Südamerika ausgestellt. Der Beginn dieses Ausstellungsfokus' ist im Jahr 1969 anzusiedeln, als Nelson C. Rockefeller dem Museum die gesamte Sammlung des von ihm mitgegründeten Museum of Primitive Art überließ. Seit 2007 erstrahlen die Sammlungen in dem neueröffneten Michael C. Rockefeller Wing des Museums in einem Glanz, der den Kontrast zu den ethnologischen Abteilungen im AMNH nur verstärkt. Der Fokus liegt nun dezidiert auf den ästhetischen Qualitäten der Objekte. So sehr eine solche Herangehensweise die Problematik einer erneuten eurozentristischen Verobjektivierung birgt, beinhaltet sie doch zumindest eine Wertschätzung der einzelnen Objekte, die man in weiten Teilen des AMNH vergeblich sucht.

⁷ Als ich im Frühjahr 2010 das AMNH besuchte und an der Informationstheke angesichts der Präsenz aller Kontinente mit Ausnahme von Europa verwundert fragte, wo denn die Geschichte Europas ausgestellt sei, wurde mir tatsächlich gesagt, dass ich hierfür in das MET auf der anderen Seite des Central Parks gehen müsse. Die Ironie, die in dieser Auskunft steckte, war den Auskunft gebenden Mitarbeiter_innen dabei allem Anschein nach nicht bewusst.

⁸ Eine erste Version des hier zitierten Textes veröffentlichte Mieke Bal bereits 1992 unter dem Titel „Telling, Showing, Showing Off“ in *Critical Inquiry* 18 (1992).

⁹ Vgl. <http://www.amnh.org/exhibitions/floorplan/> [10.07.2011]

Haraway beschrieb den Ausstellungsraum in ihrer historischen Studie treffend als einen zugleich sehr schrägen als auch für Millionen Amerikaner_innen seit (zum Zeitpunkt des Erscheinens ihres Textes) fünf Dekaden sehr gewöhnlichen Ort – „it was meant to be a time machine, and it is“ (ebd., 23).

Ich möchte hier nur auf ein Diorama Bezug nehmen, das wohl auch das weltweit bekannteste seiner Art ist (Abb. 2). In ihm ist eine Gruppe von Gorillas zu sehen. Das die Szene dominierende Tier ist der so genannte „Giant of Karisimbi“, den Carl Akeley selbst 1921 im Kongo erlegte. In der Ausstellung ist das Diorama wie folgt beschrieben:

„Weighing as much as four hundred and fifty pounds (...), and measuring nearly six feet in height, the big, older, silver-backed males dominate the family group that is the basis of gorilla society. This family group, with several younger and smaller males and adult females and their young, numbers sixteen on average and wanders about a home range of ten to fifteen square miles. They are not territorial, and encounters with other gorilla families are peaceful. (...)“¹⁰



Abb. 2: Gorilla-Diorama, Hall of African Mammals, AMNH. Foto: Friedrich von Bose

¹⁰ Übertragen im März 2010; vgl. a. <http://www.amnh.org/exhibitions/dioramas/gorilla/> [10.07.2011]

Hier begegnet uns eine weitere Dimension der geschlechtlichen Darstellungspraxis, die vielleicht auf den ersten Anblick nicht sonderlich verwundert. Die Tiere werden als Familie bzw. Familiengruppe dargestellt (*family group*), wie auch die meisten Tierarten in den anderen Dioramen. Interessant aber ist besonders dieses Diorama, weil es sich um Gorillas handelt, und damit um eine Tierart, die immer auch als Vorstufe zur Menschheit verhandelt wurde. Primatologie handelt, so Donna Haraway, von der Geschichte einer taxonomischen Ordnung, die Menschen immer mit einschließt:

„Especially western people produce stories about primates while simultaneously telling stories about the relations of nature and culture, animal and human, body and mind, origin and future. Indeed, from the start, in the mid-eighteenth century, the primate order has been built on tales about these dualisms and their scientific resolution.“ (Haraway 1989, 5)

Haraway hat die Primatologie als „Simian Orientalism“ bezeichnet, als einen auf Affen bezogenen Orientalismus, der zugleich ein höchst rassifizierter und sexualisierter Diskurs ist. Dieser manifestiert sich auch in einem breiten populärkulturellen Referenzsystem, innerhalb dessen der 2005 von Peter Jackson neu verfilmte Kassenschlager King Kong nur ein aktuelles Beispiel ist. Haraway zufolge sind Affen in der Geschichte der Primatologie einer anhaltenden, kulturell spezifischen Befragung unterzogen worden, was es bedeutet, „beinah Mensch“ (ebd., 2) zu sein. Dies trifft in besonderem Maße für die Akeley Hall zu, die inmitten von Ausstellungsräumen über menschliche Gesellschaften gelegen ist. Es wird hier dann auch die Relevanz der geschlechtlichen Darstellungspraxis ersichtlich, denn die wissenschaftlichen wie populärkulturellen Abhandlungen über Affen dienten in ihrer sexualisierten Zuspitzung immer auch als Spiegel der Charakterisierung von Menschen: „Traditionally associated with the lewd meanings, sexual lust, and the unrestrained body, monkeys and apes mirror humans in a complex play of distortions over centuries of western commentary on these troubling doubles.“ (Ebd., 11) Beunruhigend ist der Doppelgängerstatus dann auch besonders wegen des rassistischen Wissensbestandes, mit dem die sexualisierten Bilder untrennbar verbunden sind. Denn das Verhältnis zwischen Schwarzen Männern und Weißen Frauen wurde im kolonialen Kontext und auch weit darüber hinaus genau entlang dieser Zuschreibungen verhandelt.

Andere menschliche Gesellschaften: Die Hall of African Peoples

Wenn man sich dann von der Hall of African Mammals in die nächste Abteilung weiterbewegt, in die Hall of African Peoples, ist recht schnell ersichtlich, wie das spannungsreiche Verhältnis zwischen Natur und Kultur und die in der Repräsentationspraxis gemachten Identifikationsangebote vis-à-vis des afrikanischen ‚Anderen‘ auf problematische Weise fortgeschrieben werden. Die Schaukästen der Abteilung

sind nach unterschiedlichen Naturräumen (*major environmental divisions*) geordnet: *river valley*, *grass lands*, *forest-woodland* und *desert*. Ihre Zugehörigkeit wird durch farbige Markierungen kenntlich gemacht. Die Legende wiederum ist auf einer Landkarte des Kontinents am Eingang des Ausstellungsraumes nachzulesen. Somit findet schon vor Betreten des Raumes eine gewisse Fixierung des Verhältnisses zwischen Mensch und Natur statt, was noch verstärkt wird durch die Betonung der Anpassungsfähigkeit der Menschen in Afrika an die sich wandelnden Naturbedingungen, sowohl in Bezug auf „Aussehen“ als auch auf „soziale Organisation“:

„Africa is a continent of contrast. Just as its face can change abruptly from snow-capped mountains to blazing desert, and then to grassland and forest, so does man in Africa change, responding to varied climates, both in appearance and in his social organization. (...)“¹¹

Mit der Setzung von Naturräumen als zentrale Leitprinzipien gesellschaftlicher Organisation gibt die Legende die Vorgabe für die Wahrnehmung der im Folgenden dargestellten gesellschaftlichen Kontexte als naturnah, vorzeitig und traditionell. Vor dem Hintergrund der Formulierung „man in Africa“ ist zudem auch weniger verwunderlich, warum die Ausstellung eine eigene Vitrine für die Darstellung des Lebens „der Frau“ benötigt, während das übrige Ausstellungsnarrativ ohne die weitere Bezugnahme auf Geschlecht auskommt.

Ich möchte beispielhaft nur eben jene Vitrine betrachten, die sich den Frauen widmet und den Titel *Women and the Land* trägt. Die Vitrine ist in vier Sektionen aufgeteilt, *Domestic Authority*, *Economic Authority*, *Political Authority* und *Ritual Authority*. Die Objekte sind nicht einzeln beschrieben, sondern wurden mit einer Nummer versehen, die Objektbezeichnungen sind dann unter den jeweiligen Ziffern untereinander am Boden der Vitrine aufgelistet. Hier werden weder Herkunft, Datum, Hersteller_in oder Sammler_in der Objekte genannt, noch deren genaue ursprüngliche Bedeutung und Funktion. Aus dieser Art der Betitelung ergibt sich der Eindruck, dass es gar nicht die Objekte sind, die im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen. Sie dienen eher als illustrierendes Beiwerk der großformatigen Textpanels, die – ebenfalls mittig angeordnet – auf dem Boden der Vitrine zu lesen sind und gemäß des Titels der Ausstellungsstation die Funktion haben, die Rolle von Frauen in dem jeweils thematisierten gesellschaftlichen Bereich zu erklären.

Die Auswahl der Objekte sowie deren Zuordnung zu einer der vier Kategorien wird nicht weiter erklärt. Es entsteht so der Eindruck, als seien Auswahl und Arrangement der Objekte für Ausstellungsbesucher_innen evident und nicht weiter erklärungsbedürftig. Die Kategorie *political authority* beispielsweise ist mindestens zur Hälfte mit Waffen wie Speeren, Messern und Peitschen bestückt. Diese Objektwahl muss möglicherweise deshalb nicht weiter erklärt werden, da sie einer langen Tradition völkerkundlichen Sammelns und Ausstellens folgt, die nicht zuletzt mit dem

¹¹ Vom Textpanel übertragen im März 2010.

Wunsch nach der Aneignung militärischer Macht erklärt werden kann (vgl. Ivanov 2001, 354ff.). Die Visualisierung der Sphäre der politischen Macht durch ‚traditionelle‘ Waffen aller Art untermauert dabei auch das zählebige Stereotyp, dass die Vergangenheit afrikanischer Gesellschaften durch immerwährende Kriege und Wanderungen gekennzeichnet sei (vgl. ebd.).

Beispielhaft möchte ich nur von einer der Texttafeln zitieren:

„The importance of women in African societies is usually much underrated, perhaps because women play a more quiet, private role than men. The woman rules the home and gets satisfaction from her time-consuming chores of cleaning, food preparation and child-rearing, for she is not taken for granted. (...)“¹²

Die Beschreibung „in African societies“ ist stark generalisierend und widerspricht der geographischen Zuordnung, wie sie mit den unterschiedlichen Farben für jede Ausstellungsvitrine gemacht wird. Aber auch die Verwendung des Präsens hat den Effekt einer transhistorischen Generalisierung. Das Stereotyp der Zeitlosigkeit, wie es für die Geschichte der Ethnologie wohl am prominentesten Johannes Fabian (1983) kritisiert hat, wird hier weiter tradiert. Auch die abwechselnde Verwendung von Singular und Plural – „woman“ und „women“ – hat den Effekt der Konstruktion eines einheitlichen Subjekts ‚afrikanische Frau‘. Die vielgeäußerte postkoloniale feministische Kritik, der zufolge die Homogenisierung nicht-westlicher Frauen als wahlweise rückständig oder unterdrückt nicht zuletzt auch Grundlage ist für die Konstituierung westlicher Frauen als emanzipiert, kann auch auf diesen Ausstellungskontext bezogen werden (vgl. Mohanty 1988).

Von ‚gendered objects‘ zu reden, erfordert hier also insbesondere, sich von einer engen Fokussierung auf die einzelnen Objekte zu lösen und stattdessen diese als Teil eines größeren Narrativs zu betrachten. Dieses Narrativ wird durch das Arrangement aus Objekten, Bildern, nachgebildeten Menschen und ausgestopften Tieren, aus erklärenden Texten, Beleuchtung, Blick- und Gangführung evoziert. Die Nachbarschaft zu den anderen Räumen sollte dabei als besonders sinnstiftend begriffen werden. Die Repräsentationspraxis in der Akeley Hall of African Mammals kann – zumindest wenn man sich aus ihr in die Hall of African Peoples begibt – in den Worten Roswitha Muttenthalers und Regina Wonischs als „initiiierende Setzung“ (Muttenthaler/Wonisch 2006, 70ff.) betrachtet werden. Als solche fungiert sie als Element zur Lenkung bzw. Begrenzung des Interpretationsrahmens für den kommenden Ausstellungsraum. Die Präsentation afrikanischer Natur mit der prominenten Darstellung der Gorilla-Familie als Inbegriff des ‚beinah Menschlichen‘ (vgl. Haraway 1989, 2) wird damit besonders problematisch.

Mein Interesse ist es aufzuzeigen, dass diese Repräsentationen immer vor dem Hintergrund der Geschichte einer westlichen Ordnungs- und Bewertungspraxis zu

¹² Übertragen im März 2010.

betrachten sind. Die Einschreibung von geschlechtlichen, rassifizierten und sexuellen Differenzen in die Körper von Menschen wie Tieren sowie die Darstellung sozialer Beziehungen entlang dieser Klassifikationen müssen als eine bedeutungsgenerierende Praxis verstanden werden – als eine Praxis also, die diese Differenzen nicht einfach abbildet, sondern die sie hervorbringt. Die durch die Darstellungspraxis ermöglichten Assoziationen sind dann so individuell, wie es die Standpunkte der Besucher_innen sind – sie speisen sich aber alle aus einem kollektiven Assoziations- und Deutungsreservoir, aus dem Besucher_innen wie Kurator_innen gleichermaßen schöpfen. Dieses Reservoir kann dabei nicht losgelöst betrachtet werden von einer langen Geschichte der kolonialen Bedeutungsproduktion, die eben auch das Sammeln und Ausstellen von Objekten als zentrale Instanz der Wissensproduktion mit einschließt.

Zwischen Ethnologie und Kunst: Die Produktion vergeschlechtlichten Wissens in der Berliner Ausstellung „Kunst aus Afrika“

Das AMNH sticht, besonders was die ethnologische Ausstellungspraxis angeht, gegenüber anderen Institutionen an ‚Traditionalität‘ sicher stark heraus. Ich denke, dass eine Umwandlung zumindest dieser Ausstellungsabteilungen des Museums in ein ‚Museum seiner selbst‘, wie Mieke Bal es bereits Anfang der 1990er Jahre gefordert hat (Bal 2006), ein erster Schritt für eine Umlenkung der Aufmerksamkeit auf die Blickregime wäre, die den hier gezeigten Narrativen zugrunde liegen und sich gleichzeitig wieder aus ihnen speisen. Indem das Museum die Paradigmen der Visualisierung im jeweiligen Zeitkontext thematisieren würde, könnte es zu einem Ort wissenschaftshistorischer Auseinandersetzung werden. Hierdurch könnten nicht zuletzt auch die Arbeiten – sowohl für die Geschichte des Museums, als auch für die der Ethnologie überhaupt – wichtiger Akteur_innen wie Franz Boas und Margaret Mead einer breiteren Interessent_innenschaft zugänglich gemacht werden.

Ich möchte aber vielmehr mit einem abschließenden Beispiel aus dem Berliner Kontext ein paar Überlegungen darüber anstellen, wie aus einer Perspektive auf museale Objekte und die Herstellung vergeschlechtlichter Wissensordnungen der Paradigmenwechsel zu bewerten ist, nach dem vormals als Ethnographika klassifizierte Objekte verstärkt unter der Perspektive der Kunst ausgestellt werden. Dieser Trend begann in den 1980er Jahren und ist nun auch im deutschen Kontext verstärkt bemerkbar.¹³ Ich möchte dabei den Blick auf die „Kunst aus Afrika“-Ausstellung am Berliner Ethnologischen Museum richten, die 2005 eröffnet wurde. Sie ist das wohl prominenteste Beispiel für den Anspruch unter den ethnologischen Ausstellungen der letzten Jahre in Deutschland, die Objekte als Kunstwerke zu präsentieren.¹⁴

Die Neugestaltung der Abteilung markiert eine Veränderung in der Ausstellungspraxis des Museums, denn der Fokus liegt nun darauf, eine größere Wertschätzung

¹³ Vgl. in Bezug auf die Anfänge dieses Paradigmenwechsels die kritischen Betrachtungen von Sally Price (1992).

¹⁴ Vgl. zu einer eingehenderen Betrachtung der Ausstellung auch von Bose 2008.

afrikanischer Kunst zu erreichen und sich damit nicht zuletzt von der Tradition der eigenen Institution abzugrenzen, die stark von einer verobjektivierenden und auf das ‚Andere‘ fixierenden Repräsentation Afrikas geprägt ist. Die Frage ist hier allerdings, inwiefern nicht auch die Fokusverschiebung auf Kunst weiterhin stereotypisierende Bilder tradiert, für deren Hervorbringung und Vermittlung im deutschen historischen Kontext gerade die Institution des Völkerkundemuseums als wichtige Instanz anzusehen ist.

Wie vergeschlechtlichte Wissensbestände hervorgebracht werden, lässt sich an einer in der Ausstellung präsentierten Figur zeigen, die mit „Figur einer Königinmutter oder Hauptfrau des Königs“ betitelt ist (Abb. 3).

In der vorhergehenden, erst 1999 eröffneten Ausstellung „Afrika. Kunst und Kultur“ wurde diese Figur so beschrieben:

„Diese Figur stellt eine königliche Frau dar. Doch bleibt unklar, ob es sich dabei um die Königmutter oder um die Hauptfrau des Königs handelt. Beide Frauen besaßen großes Ansehen und auch erheblichen politischen Einfluss. So hatten beide das Recht, verfolgten Männern Asyl zu gewähren.

Die kühne Konzeption dieses Werkes, die durch die Verwendung schräger Linien erreicht wird, erzeugt eine bemerkenswerte Dynamik. Die strengen und nach vorn gerichteten Gesichtszüge erinnern geradezu an eine Maske. Durch das natürliche Haar wird ein extremer Naturalismus erzielt. (...)“ (Koloss 1999, 219)

Die Beschreibung in der heutigen „Kunst aus Afrika“-Ausstellung liest sich im Kontrast dazu so:

„Durch die Kombination der plastischen Wiedergabe von Muskulatur und Brüsten mit der Dynamik der schrägen Linien von Armen, Beinen, Brüsten und Gesicht vermittelt die weibliche Figur den Eindruck von geballter Kraft. Die eher männliche Gestaltung, verknüpft mit den prallen Brüsten und betonten Genitalien als weiblichen Attributen, entspricht dem Inhalt des Werkes: Dargestellt wird entweder eine Königinmutter oder eine königliche Hauptfrau, denen (sic-FvB) Kraft ihrer mit der Ausübung politischer Macht verbundenen Stellung männliche Züge eigen waren.“¹⁵

¹⁵ Übertragen im Dezember 2010.



Abb. 3: Chokwe-Holzfigur, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Foto: EM-Photoatelier

Es ist schnell ersichtlich, welche Fokusverschiebung der Text bezüglich der Interpretation der Figur markiert: Es steht nun die Beschreibung der Formen und Linien der Figur im Vordergrund. Der Text kanalisiert die Lesart der Figur jedoch entlang primär geschlechtlicher Kategorien und nimmt dabei klare Wertungen vor. Marker geschlechtlicher Differenz werden nicht nur herausgekehrt, sondern sie sind Signifikanten für eine hierarchische Geschlechterordnung, in der politische Macht mit Männlichkeit verbunden ist.

Obwohl die geschlechtlichen Marker bei dieser Figur aus Sicht der Interpretierenden offensichtlich eine Ambivalenz aufweisen – im Katalogtext über die Figur wird sogar noch darauf hingewiesen, dass der „mütterliche Nabel“ allerdings fehle (Junge/Ivanov 2005, 86) – werden sie in der Beschreibung doch wieder so gerastert, dass sie problemlos innerhalb eines zweigeschlechtlichen und heteronormativen Interpretationsrahmens verständlich sind. Geschlecht wird also trotz einer wahrgenommenen Uneindeutigkeit der Signifikanten in der Beschreibung vereindeutigt.

Mit der Beschreibung der Figur wird der Aspekt der politischen Macht ebenfalls anhand geschlechtlicher Attribute verhandelt – ein, wie schon am Beispiel des AMNH gesehen, dominantes Narrativ museumsethnologischer Repräsentationspraxis. Der Unterschied hier ist allerdings, dass es nicht langer und, wie in der New Yorker Hall of African Peoples, von den eigentlichen Ausstellungsobjekten zudem relativ unabhängiger Erklärungen bedarf. Die geschlechtlichen Differenzen werden in der Beschreibung der Linienführung und Formgebung direkt in das Objekt eingeschrieben

und stecken damit einen engen Rahmen für die Lesart der Betrachter_innen ab. Die Figur fungiert zudem als Verweisobjekt für eine Geschlechterordnung, die durch die abwechselnde sprachliche Verwendung von Perfekt und Präsens eine transhistorische Gültigkeit erfährt.

Besonders wichtig erscheint mir, dass sich hier die Ebene der Vergeschlechtlichung in der Fokussierung auf die Geschlechtsteile mit der Ebene der Rassifizierung überlagert: Denn gerade die Fixierung auf die Geschlechtsmerkmale verläuft entlang der kolonial-rassistischen Stereotypisierung Schwarzer weiblicher Körper im europäischen Kontext, die mindestens bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückreicht. Dies war die Zeit, als die Südafrikanerin Sarah Baartman nach Europa verschleppt und dort unter dem Namen „Hottentottenvenus“ wegen ihrer, aus Sicht der weißen Wissenschaftler, besonders ausgeprägten Geschlechtsmerkmale öffentlich auf Jahrmärkten ausgestellt wurde. Es gab, wie neben anderen der Medizinhistoriker Sander Gilman (1985) gezeigt hat, einen breiten medizinischen Diskurs um den Schwarzen weiblichen Körper, der auch von der größeren Öffentlichkeit rezipiert wurde. Diese problematische Geschichte des Ausstellens reicht noch bis ins späte 20. Jahrhundert hinein: Denn bis in den 1980ern war der Gipsabdruck der Leiche Sarah Baartmans im Musée de l'Homme in Paris zu sehen, also einem Museum, das naturhistorische, ethnologische und anthropologische Objekte unter einem Dach ausgestellt hat (Kohl 2009, 457). Baartmans sterbliche Überreste, die auch im Pariser Museum lagerten, wurden erst 2002 auf die persönliche Initiative Nelson Mandelas nach Südafrika überführt (vgl. ebd.).

Die hier angestellten Überlegungen über die Deutungsangebote der Figur im Ausstellungsraum verweisen meines Erachtens auf die Wichtigkeit einer interdependenten Betrachtungsweise – also einem Verständnis von Geschlecht als konstitutiv verwoben mit anderen Differenzmarkierungen.¹⁶ Denn wie sich an diesem Objekt, wie auch an vielen anderen in der Ausstellung, zeigen lässt, sind die geschlechtlichen Marker nicht losgelöst zu betrachten von Signifikanten von ‚Rasse‘ und Sexualität. Geschlechtliche Codierungen sind bereits rassifiziert und umgekehrt – sie sind Artikulationen eines komplexen Systems der Differenzmarkierungen, die durch historisch spezifische Machtverhältnisse konstituiert sind.

Eine weitergehende Analyse der ‚genderedness‘ dieser Objekte müsste sich meines Erachtens mit den zeitgenössischen Praktiken des Sammelns auseinandersetzen (vgl. Clifford 1988). Denn schon die Räume der kolonialen Interaktion, also diejenigen Räume, innerhalb derer der Austausch zwischen europäischen Sammlern und einheimischen Produzent_innen stattfand, sind bereits hochgradig rassifiziert und vergeschlechtlicht.¹⁷

¹⁶ Mit dem Begriff der Interdependenz folge ich Walgenbach u.a. 2007, die damit das Augenmerk auf die Untrennbarkeit der verschiedenen Differenzmarkierungen legen und sich somit von einem Denken von ‚Achsen‘ der Differenz distanzieren, wie sie unter Verwendung des Begriffs der Intersektionalität oftmals geschieht.

¹⁷ Vgl. zur Simultaneität von Vergeschlechtlichung und Rassifizierung in den kolonialen Eroberungspraxen des viktorianischen England die Studie von Anne McClintock (1995). Eine solche Perspek-

Im ethnologischen Museum geht es zumeist darum, mithilfe der ausgestellten Objekte einen Einblick in kulturelle und künstlerische Praktiken der jeweiligen gesellschaftlichen Kontexte zu geben. Die Ausstellungsobjekte lassen aber genauso auch Fragen in Bezug auf die historischen Sammelpraxen und die ihnen zugrundeliegenden ethnologischen Paradigmen zu. Welches waren die dem „Sammeln“ zugrundeliegenden Motivationen der unterschiedlichen Akteure, deren mitgebrachte Objekte Eingang in die Museumsdepots fanden – Objekte, die nach wie vor der Stoff für heutige Ausstellungen sind? In welchem Zusammenhang standen diese Motivationen einerseits und die Interpretationen der Objekte durch die Museumsethologen andererseits mit einem kolonialen Bilderrepertoire, aus dem heraus auch die heutige Faszination für die Darstellung afrikanischer Nacktheit historisch erklärt werden kann und muss? Wie ist dieser Zusammenhang gerade mit Blick auf die Geschichte ethnologischen Ausstellens aus einer heutigen Perspektive zu bewerten?

Um diese Fragestellungen letztendlich auch in eine reflexive Ausstellungspraxis einfließen zu lassen, muss zweifelsohne mehr passieren, als eine zusätzliche Abteilung zu konzipieren, die solche Fragen anspricht. Es müsste der Blick auf genau jene gerade im Museum konventionalisierten Sehpraktiken gelenkt werden. Hierzu gehört als allererstes, die aktive Rolle der Betrachter_innen im Prozess der Bedeutungsproduktion anzuerkennen. In die tradierten Regime der Repräsentation zu intervenieren setzt in diesem Sinne voraus, den Anspruch auf die Möglichkeit einer mimetischen Repräsentation zu verwerfen.

Eine Perspektive auf ‚gendered objects‘ als Träger vielschichtiger Prozesse der Differenzmarkierung im Museumskontext hat meines Erachtens nicht nur das Potential, das Museum als Institution der Hervorbringung und Tradierung geschlechtlicher Bedeutungszuweisungen zu thematisieren. Sie sollte auch Basis sein für die Suche nach Ausstellungskonzepten, die den eingeübten Blick verfremden und damit neue Perspektiven und andere, neue Geschichten ermöglichen.

Literatur:

- Bal, Mieke (2006): Sagen, Zeigen, Prahlen. In: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt/Main 2006, S. 72-116.
- von Bose, Friedrich: Die Musealisierung des „Anderen“: Gedanken zu ethnologischem Ausstellen als kultureller Praxis. In: Beate Binder/Neuland Kitzerow, Dagmar/Noack, Christine (Hg.): Kunst und Ethnographie. Zum Verhältnis von visueller Kultur und ethnographischem Arbeiten. Münster, S. 187-198.

tive nimmt auch die niederländische Ethnologin Anna-Karina Hermkens (2007) in ihrer Analyse der Textilproduktion papua-neuguineischer Frauen produzierten Textilien ein. Sie analysiert die Codierung des weiblichen Körpers mit kolonialen und evolutionistischen Vorstellungen von gender, Sexualität und ‚Rasse‘ und arbeitet dabei heraus, dass das Interesse an weiblicher Kleidung sowohl die Sammelpraxen der Europäer anleitete wie auch andererseits lokale Formen der Bekleidung beeinflusste.

- Brandstetter, Gabriele (2003): Staging Gender. Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft. In: Franziska Frei Gerlach u.a. (Hg.): Körperkonzepte / concepts du corps. Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaires. Münster u.a., S. 25-45.
- Chiang, Mona (2006): Science World: Coming to Life. Museum artists create dioramas so lifelike that they might be mistaken for the real thing. 8. Mai 2006, http://www.amnh.org/education/resources/card_frame.php?rid=1348&rurlid=1316 (10.07.2011)
- Clifford, James (1988): On Collecting Art and Culture. In: Ders.: The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Cambridge, MA, S. 215-251.
- Fabian, Johannes (1983): Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York.
- Gilman, Sander: Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature. In: Critical Inquiry 12 (1985), H.1, 204-242.
- Hagner, Michael (2005): Anthropologische Objekte. Die Wissenschaft vom Menschen im Museum. In: Anke te Heesen und Petra Lutz (Hg.): Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort. Köln, S. 151-186.
- Haraway, Donna: Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908-1936. In: Social Text Nr. 11 (1984-1985), 20-64.
- Dies. (1989): Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science. New York/London.
- Hauer, Gerlinde u.a. (1997): Das inszenierte Geschlecht. Feministische Strategien im Museum. Wien/Köln/Weimar.
- Hermkens, Anna-Karina: Gendered Objects. Embodiments of Colonial Collecting in Dutch New Guinea. In: The Journal of Pacific History 42 (2007), H.1, 1-20.
- Ivanov, Paola (2001): Aneignung. Der museale Blick als Spiegel der europäischen Begegnung mit Afrika. In: Susan Arndt (Hg.): AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland. Münster, S. 351-371.
- Junge, Peter/Ivanov, Paola (2005): Kunst aus Afrika. Plastik, Performance, Design. Berlin/Köln.
- Kohl, Karl-Heinz: Was wird aus dem Humboldt-Forum? Überlegungen zum ethnologischen Museum. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. 63. Jg. (2009), H.5, 455-460.
- Koloss, Hans-Joachim (1999): Afrika. Kunst und Kultur. Meisterwerke afrikanischer Kunst, Museum für Völkerkunde Berlin. München u.a.
- Korff, Gottfried/Roth, Martin (1990): Das historische Museum. Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik. Frankfurt/New York.
- Korff, Gottfried ([1997] 2002): Fremde (der, die, das) und das Museum. In: ders.: Museumsdinge. Deponieren – Exponieren. Hrsg. von Martina Eberspächer, Gudrun Marlene König und Bernhard Tschofen. Köln/Weimar/Wien, S. 146-154.
- Levin, Amy K. (Hg.) (2010): Gender, Sexuality, and Museums. Abingdon/New York.
- McClintock, Anne (1995): Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest. London/New York.
- Mohanty, Chandra Talpade: Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses: In: Feminist Review Nr. 30 (1988), 61-88.

- Muttenthaler, Roswitha/Wonisch, Regina (2002): Zum Schauen geben. Ausstellen von Frauen- und Geschlechtergeschichte in Museen. In: *MuSIEum - displaying gender*. Hg. v. Frauenbüro Stadt Wien. Wien, S. 1-24. Online unter www.museum.at/029/pdf/zum_schauen_geben.pdf [10.07.2011]
- Dies. (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Bielefeld.
- Dies. (2010): Rollenbilder im Museum: Was erzählen Museen über Frauen und Männer? Schwalbach/Ts.
- Porter, Gaby (1996): Seeing through solidity: a feminist perspective on museums. In: Sharon Macdonald und Gordon Fyfe (Hg.): *Theorizing Museums: representing identity and diversity in a changing world*. Oxford, S. 105-126.
- Price, Sally (1992): *Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft*. Frankfurt/New York.
- Schober, Anna (1994): *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*. Wien.
- Walgenbach, Katharina u.a. (2007): *Gender als interdependente Kategorie: neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen/Farmington Hills.

Abbildungen:

Abb. 1

Australopithecus-Paar, Hall of Human Origins, AMNH. Foto: Ryan Somma

Abb. 2

Gorilla-Diorama, Hall of African Mammals, AMNH. Foto: Friedrich von Bose

Abb. 3

Chokwe-Holzfigur, Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Foto: EM-Photoatelier