



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Queering the Exhibit Label? Reproduziertes Wissen über Geschlechter und Sexualitäten in Ausstellungstexten von Wiener Museen mit Pride-Month-Programm

verfasst von / submitted by

Mag.^a phil. Katharina Nöstlinger, Bakk.^a phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Gender Studies

Betreut von / Supervisor:

Dr.ⁱⁿ Luise Reitstätter

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einleitung</u>	<u>1</u>
<u>2. Alte Institution – neue Werte</u>	<u>6</u>
Eine Geschichte der Deutungshoheit	6
Versprechen an ihre Gesellschaft	14
<u>3. Anders machen</u>	<u>20</u>
Feministische Kritik	20
Von Frauen- zu Menschenrechten	24
Von Inklusion und Diversity zum Queeren von Normen	26
<u>4. Geschriebene Worte</u>	<u>30</u>
In der Sprache (un)sichtbar	30
Ausstellungstexte	34
<u>5. Ausstellungstexte analysieren</u>	<u>39</u>
Kritische Diskursanalyse bei Jäger und Jäger	39
Analyseschritte	43
Materialgrundlage	45
<u>6. Präsentation der Ergebnisse</u>	<u>47</u>
Wer spricht über was: Die acht Ausstellungen und ihre Häuser	47
Reproduziertes Wissen über Geschlechter und Sexualitäten	60
Zusammenfassung und Einordnung	80
<u>7. Resümee</u>	<u>86</u>
<u>8. Quellen</u>	<u>88</u>
<u>9. Abstract</u>	<u>95</u>
<u>10. Anhang</u>	<u>96</u>

1. Einleitung

Anfang Juni 2022 änderten sich in den sozialen Medien die Profilbilder von Unternehmen, Stadtverwaltungen, Vereinen und anderen Institutionen. Wo zuvor noch mit Blau und Gelb Solidarität mit Ukrainer*innen signalisiert wurde, sagten uns Regenbogenfarben nun: Es ist Pride Month und der*die Profileigentümer*in steht öffentlich für Offenheit und Toleranz. Auch Wiener Museen positionierten sich so als progressive Häuser. Das Engagement einiger dieser Institutionen ging aber über bloßes Virtue-Signaling hinaus. Anlässlich des Pride Month 2022 wurden Themenführungen, Workshops, Lesungen und Performances angeboten. Darüber hinaus konnte eine eigens dazu konzipierte Ausstellung besucht werden. Programmtitel lauteten beispielsweise *Queering the KHM* bzw. *Queering the Belvedere*.

Da die Institution Museum jedoch gleichzeitig ausführlich dafür kritisiert wird, nach wie vor von und für eine bestimmte privilegierte Gruppe von Menschen zu sein, stellte sich die Frage, wie diese Projekte einzuordnen und zu deuten sind. Denn in der Literatur herrscht weitgehend Einigkeit: Während Bildungsbürgertum, *Weiß-Sein*, Cisheteronormativität, Patriarchat, Nichtbehinderung und *Westlichkeit* die Norm im Museum darstellen, bleiben die Geschichten aller anderen (z. B. Frauen, Schwarze Menschen, Menschen *of color*, queere Menschen, migrantische Communitys, Menschen mit Behinderung, Arbeiter*innen, von Armut Betroffene etc.) unsichtbar oder werden zeitlich begrenzt und räumlich getrennt in Sonderprojekten erzählt (Black, 2021; Levin, 2010 & 2020; Muttenthaler & Wonisch, 2006; Sandell, 2017; Sullivan & Middleton, 2020). Als Programm, das für begrenzte Zeit zu einem speziellen Anlass gezeigt wurde, waren die Veranstaltungen und Inhalte der Museen zum Pride Month 2022 der Kategorie Sonderprojekte zuzurechnen. Der Auftrag dieser Arbeit entwickelte sich daraufhin aus dem Anliegen, die Haltung gegenüber LGBTQIA+-Themen jener Museen, die durch das Erarbeiten von Sonderprojekten ihren Wunsch nach Vielfalt mehr oder weniger authentisch vertraten, genauer unter die *Lupe* zu nehmen. Es stellte sich die Frage, ob sie

ihr Versprechen von Diversity, Inklusion und Toleranz, das ihr Engagement suggeriert, in der Museumspraxis halten.

Ausschlüsse und Marginalisierungen passieren im Museum jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch beim Zugang, in der Verwaltung und Geschäftsführung, beim wissenschaftlichen Personal sowie hinsichtlich der Besuchenden. Da es sich bei den Pride-Programmen um inhaltliche Maßnahmen handelte, sollten auch die Versprechen auf der Ebene der Inhalte überprüft werden. Die Geschichten in Ausstellungen werden wiederum nicht allein durch das Betrachten der Kunstwerke und Objekte erzählt. Ein wesentlicher Teil der Vermittlung von Inhalten findet über Text statt, sofern Text vorhanden ist. Wie viel Ausstellungstext tatsächlich gelesen wird, variiert je nach Studie. Luise Reitstätter, Karolin Galter und Flora Bakondi (2022: 20) konnten in einem Wiener Kunstmuseum beobachten, dass die Texte von zwei Dritteln der Teilnehmenden ihrer Studie (in unterschiedlicher Intensität) gelesen wurden und dass auch die Nichtlesenden Informationshappen aus den bereitgestellten Texten mitnahmen.

Diese Ausstellungstexte geben jedoch nicht bloß objektive Informationen wieder, sondern Wissen, das den Status der Wahrheit besitzt und in seiner Gesellschaft, Institution und Geschichte verortet ist. Sie sind somit auch „authentische Zeugen institutioneller Entscheidungen“ (Reitstätter, 2017: 26) und können wie *Lupen* für Diskurse und Einstellungen (bezüglich Geschlechter und Sexualitäten) sein, die entweder Machtkonstellationen reproduzieren und festigen oder zuvor unsichtbare und marginalisierte Identitäten und Lebensweisen zu Wort kommen lassen.

[M]useum texts (panels, signs, labels, and catalogues in print and digital formats) serve as lenses for audiences, reproducing and magnifying mainstream attitudes toward nonbinary gender and sexuality, policing and disciplining unruly bodies. When those who have been objectified as subjects of ethnography or aesthetic criticism have an opportunity to voice their own positions in exhibitions, the power imbalances begin to shift (Levin, 2020: 9).

Texte im Museum wurden für diese Arbeit somit als *Lupe* verwendet, um Zugriff auf museale Diskurse zu erlangen und folgende Forschungsfrage zu beantworten: Welches Wissen im Zusammenhang mit den Kategorien Geschlecht und Sexualität wird in Ausstellungstexten von Museen mit Programm zum Pride Month reproduziert?

Welche Positionen Museen im Diskurs über Geschlechter und Sexualitäten einnehmen, ist aus mehreren Gründen relevant. Dies ist beispielsweise bedeutsam, weil Museen „institutionell beglaubigtes Wissen“ produzieren, das „keineswegs harmlos [ist], denn es ist [...] ein Wissen über erwünschte und unerwünschte Identitäts- und Subjektivierungsformen von [...] national-, gender- und klassendistinktionsbewussten Subjekten“ (Marchart, 2005: 35). Sie „gehören zu den klassischen Instanzen zur Tradierung von Werten [...], zur Kanonisierung von Geschichte und zur Weitergabe gesellschaftlicher Normen“ (Sternfeld, 2005: 31). Was in Museen passiert, hat dementsprechend Auswirkungen auf das Leben der Menschen, egal ob sie die Häuser tatsächlich selbst betreten.

Nach einem einleitenden Kapitel, in dem die vorliegende Arbeit und das verfolgte Forschungsinteresse vorgestellt wird, findet sich im ersten Teil des zweiten Kapitels, *Alte Institution – neue Werte: Eine Geschichte der Deutungshoheit*, ein historischer Überblick, um einen Eindruck zu vermitteln, wie Museen zu diesen mächtigen Produzenten von Wissen werden konnten und unter welchen theoretischen Vorzeichen sie als solche verstanden werden. Über die Geschichte(n) des Museums Bescheid zu wissen, ist für diese Arbeit auch deshalb von Bedeutung, um die Privilegierung *weißer* europäischer und wohlhabender cis Männer als institutionelle Tradition einordnen zu können. Museale Diskurse sind jedoch auch deshalb relevant, weil *das* Museum als öffentliche Institution Funktionen für die Gesellschaft hat oder haben soll. Die Rollen, die der Institution zugeschrieben bzw. von ihr erwartet werden einzunehmen, reichen von *Instrument der Hegemonie* bis *demokratischer Ort der Verhandlung von Werten*. Im zweiten Teil des zweiten Kapitels dieser Arbeit, *Versprechen an ihre Gesellschaft*, werden einige dieser Wünsche und Vorstellungen beschrieben und es wird auf die oft widersprüchlichen Ansprüche, die Museen an sich selbst richten, bzw. auf die Diskrepanz zwischen ihren Worten und Handlungen verwiesen.

Im dritten Kapitel dieser Arbeit wird das Verhältnis dieser Institution mit jenen Personen und Personengruppen genauer erörtert, die sowohl gesellschaftlich als auch im Museum ausgeschlossen und marginalisiert wurden und noch immer werden. Dies wird in drei Teilen diskutiert, die sich an der Entwicklung des Widerstands betroffener Gruppen gegen diese Diskriminierungen bzw. an der museologischen Auseinandersetzung damit orientieren. Aufgrund des Schwerpunkts dieser Arbeit, der

auf dem Ausschluss und der Diskriminierung in Bezug auf die Kategorien Geschlecht und Sexualität liegt, erfolgt die Abhandlung in den Schritten: *Feministische Kritik, Von Frauen- zu Menschenrechten* und *Von Inklusion und Diversity zum Queeren von Normen*. Eine grundlegende Funktion dieses Kapitels ist es, aus unterschiedlichen theoretischen Perspektiven darzustellen, warum Sichtbarkeit im Rahmen von zeitlich und örtlich begrenzten Sonderformaten problematisch ist. Neben Kritik werden aber auch Strategien und subversive Praktiken vorgestellt, um Museen und Ausstellungen, je nach formuliertem Ziel, feministischer, inklusiver oder queerer zu gestalten. Der Titel dieses Kapitels, *Anders machen*, verweist sowohl auf die (museale) Technik des *Andersmachens* oder *Otherings* als auch auf die zahlreichen Vorschläge, wie museale Praxis und Theorie anders gedacht, gemacht und gelebt werden kann, um nicht im Interesse der immer gleichen privilegierten Personengruppen zu agieren.

Weil die Untersuchung auf schriftsprachlicher Ebene geschieht, ist das vierte Kapitel, *Geschriebene Worte*, der Sprache gewidmet. Der erste Teil des Kapitels, *In der Sprache (un)sichtbar*, gibt einen Überblick über das Thema Gendern in der androzentrischen deutschen Sprache und die damit verbundenen (queer)feministischen Kämpfe, um zu verdeutlichen, dass nicht nur zu beachten ist, *was* gesagt wird, sondern auch, *wie* etwas gesagt wird. Im zweiten Teil, *Ausstellungstexte*, werden ebendiese als Textsorte vorgestellt und der politisch-ideologische Aspekt ihrer Nutzung wird angerissen. Dieses Unterkapitel beinhaltet das nötige Vokabular, um über Text im Museum sprechen zu können, und Vorstellungen, wie er idealerweise gestaltet wird, zeigt aber auch seine Rolle und Bedeutung, sowohl in der Museumsarbeit als auch in der Herstellung von Bedeutung.

Das fünfte Kapitel, *Ausstellungstexte analysieren*, leitet den empirischen Teil der Arbeit mit *Kritische Diskursanalyse bei Jäger und Jäger* als Präsentation der Methode und Argumentation der Methodenwahl ein. Im zweiten Teil des Kapitels, *Analyseschritte*, wird durch die einzelnen Etappen geführt, die zum Erkenntnisgewinn verfolgt wurden. Die *Materialgrundlage* wird im dritten und letzten Teil dieses Kapitels vorgestellt. Ebenso wird der Auswahlprozess der acht analysierten Ausstellungen dargelegt und begründet.

Im sechsten Kapitel beginnt die *Präsentation der Ergebnisse* mit den erstellten Infoblättern *Wer spricht über was: Die acht Ausstellungen und ihre Häuser* bzw. einer

Zusammenschau der darauf enthaltenen Informationen, um den diskursiven Kontext darzulegen. In *Reproduziertes Wissen über Geschlechter und Sexualitäten* wird die Forschungsfrage ausführlich anhand von ausgewählten Beispielen aus den Ausstellungstexten beantwortet. In der *Zusammenfassung und Einordnung* werden die wesentlichen Erkenntnisse noch einmal kompakt wiedergegeben bzw. deren Bedeutung für Museen eingeordnet und ihr Beitrag zu Museum und Gender Studies hergeleitet. Abschließend wird mit dem *Resümee* im siebten Kapitel auf zwei Seiten durch das Projekt dieser Masterarbeit, von Forschungsinteresse bis Forschungsergebnisse, geführt.

Im Sinne einer queerfeministischen Methodologie soll dieser Arbeit allerdings eine Positionierung vorausgehen. Denn ich habe mich nicht nur bewusst dafür entschieden, manche Aspekte als wesentliche, spannende, relevante theoretische Beiträge oder Ergebnisse zu präsentieren und andere Aspekte nicht zu behandeln, die ich als weniger interessant empfand. Diese Arbeit und die produzierten Ergebnisse sind auch durch den Erkenntnishorizont eines *weißen*, weiblich sozialisierten, nichtbehinderten, europäisch-bildungsbürgerlichen Standpunkts mit Cishetero-Privilegien bedingt und nicht von dem linken, queerfeministischen, antikapitalistischen, antifaschistischen und antirassistischen Selbstverständnis von mir, der Verfasserin, zu trennen. Sie erheben keinen Anspruch auf Objektivität, sondern bieten einen situierten, aber theoretisch informierten Blick auf Ausstellungstexte in Wiener Museen, der akademisch nicht in der Kunstgeschichte oder Museumswissenschaft, sondern in den Gender Studies geformt wurde.

2. Alte Institution – neue Werte

Die Betrachtung von Diskursen bzw. reproduziertem Wissen ausgehend von einer Institution mit langer Tradition soll hier nicht isoliert von ihrer institutionellen Geschichte und historischen wie aktuellen Verortung innerhalb ihrer Gesellschaften stattfinden. Denn wenn sie sich heute als u. a. eurozentristisch, patriarchal und klassistisch präsentiert, ist sie das nicht zufällig und auch nicht plötzlich, sondern gewachsen und verwoben mit ihrer Geschichte und der Geschichte von Macht und Wissen. Um einordnen zu können, was *wir* heute vor uns haben, wenn wir über *das* Museum sprechen, für wen und von wem mit welchen Interessen was ausgestellt wurde/wird, werden in diesem Kapitel zunächst die problematische Vergangenheit und ihre Effekte in der Gegenwart nachgezeichnet. Darauf folgen Perspektiven auf und Ansprüche an gegenwärtige Konzepte von Museum im Hinblick darauf, was es selbst seiner Gesellschaft in Aussicht stellt, und auf die Limitationen dieser Versprechen.

Eine Geschichte der Deutungshoheit

Ursprung und Geschichte des Museums, seiner Bedeutungen und Beschaffenheiten sollen sich nicht so eindeutig nacherzählen lassen, wie auf den ersten Blick zu vermuten ist. Denn so selbstverständlich sich das Konzept Museum im Alltagsgebrauch gibt, so uneinig sind sich wohl die wissenschaftlichen Erzählungen. Das liege daran, dass es als solches heterogen und fluide ist und von vielen Enden aufgerollt werden kann, so der deutsche Museumswissenschaftler Joachim Baur (2010: 15). Dabei sei nicht nur ausschlaggebend, unter welchen geografischen Vorzeichen das Museum untersucht wird, sondern auch mit welchem (disziplinären) Fokus. Um sich einer Antwort auf die Frage „Was ist ein Museum?“ (ebd.) zu nähern, erörtert er die Auseinandersetzungen mit dem Gegenstand aus phänomenologischer, etymologischer, historiografischer und definatorischer Perspektive. Die für diese Arbeit relevante Frage

danach, wessen denn *das* Museum sei, lässt sich anhand eines geschichtlichen Abrisses jedoch recht eindeutig beantworten.

Lässt man die Geschichte des Museums beim Begriff beginnen, ist ihr Anfang in der griechischen Antike zu finden, so die Historikerin und Direktorin des *Haus der Geschichte Österreich (hdgö)*, Monika Sommer (2013: 13). Denn in dieser frühen, antiken Bedeutung ist das *museion* der Tempel der Musen (ebd.) und als solcher in der Mythologie zu verorten. Baur (2010: 20) verwendet hierfür den lateinischen Begriff *musaeum*¹ und ergänzt ihn um seine zweite konkretere Bedeutung als Bezeichnung für die Bibliothek von Alexandria, die *Museion* genannt wurde und ein Zentrum der Wissenschaft war. Das um 300 v. u. Z. gegründete Institut von Alexandria wird von Sommer (2013: 13) als „Ort des systematischen Sammelns“ und mögliche „frühe Referenzinstitution“ bezeichnet. Während sich der Begriff somit auf einen mythologischen Ort bezieht, der den Schutzgöttinnen der Künste geweiht war, bezeichnete er von Anbeginn seiner Verwendung für einen realen, physischen Ort einen exklusiven Raum für Männer einer bestimmten Gesellschaftsschicht.

Im Mittelalter verlor der Begriff an Popularität, kehrte jedoch in der Renaissance mit wandelnden Bedeutungen zurück. So war es zuerst vor allem ein Konzept, eine Idee vom Sammeln und Ordnen und somit ortsungebunden, weder privat noch öffentlich. Das änderte sich in der frühen Neuzeit, als das *musaeum* zunehmend zum konkreten Ort, dem privaten Studierzimmer, wurde. Der Begriff bezog sich außerdem häufig auf das *Museion* bzw. Orte der Gelehrten und Kultstätten der Antike. Orte, die Sammlungen beherbergten, wiederum wurden z. B. als Naturalien-, Kunst- oder Kuriositätenkammer bezeichnet. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte der Begriff eine beeindruckende Bedeutungsvielfalt und bezeichnete sowohl Kaffeehaus wie auch Verkaufsstätte, Konzerthaus, Ort der Politik und des Diskurses – einen Ort des Austauschs unter Männern. Anfang des 20. Jahrhunderts lag der Fokus wieder auf Sammlungen, jedoch unter der Prämisse der öffentlichen Zugänglichkeit und somit auch auf neuen

¹ Sommer (2013) verwendet ausschließlich den Begriff *museion*. Bei Baur (2010) finden sich die Schreibweisen „MVSEVM“, „mouseion“, „musaeum“, einmal ist es das „Museion“ und ein anderes Mal das „Mouseion“ von Alexandria.

Präsentationsformen, die die Vermittlung an Lai*innen ermöglichen sollen (Baur, 2010: 21–23).

Soll die Geschichte der Institution Museum und ihrer Vorläufer nachgezeichnet werden, lautet eine gängige Erzählung in etwa: Tempelsammlungen, Museion von Alexandria, Reliquienschatzkammern, Kunst- und Wunderkammern, modernes Museum. Was nun aber als Anfang des Museums gilt, ist abhängig davon, welche Eigenschaften und Funktionen unbedingt erfüllt werden sollten. So kann schon das Museion von Alexandria als Referenzinstitution gelten, wenn der Ursprung des Museums im systematischen Sammeln zu sehen ist. Ausgehend vom Museum als „Aufbewahrungs- und Präsentationsort von Sammlungen, als Ort des Ordners, Kategorisierens und Erfassens“ (Sommer, 2013: 13) sind seine Anfänge bei den Kunst- und Naturalienkammern der Renaissance zu finden, die meist Privatvergnügen und Statussymbol wohlhabender Männer darstellten (Levin, 2010: 1–2). Im Besonderen führt Sommer (2013: 13–14) hier das Jahr 1565 an, weil damals das erste museologische Handbuch im deutschsprachigen Raum erschien. Das früheste deutsche Werk zu musealen Ordnungen wurde wenig überraschend aus der Perspektive eines europäischen, männlichen Wissenschaftlers für einen männlichen Herrscher verfasst. Dies änderte sich auch bei Nachfolgewerken nicht und erst Anfang des 20. Jahrhunderts stand die Eignung von Frauen für Museumsarbeit überhaupt zur Disposition (ebd.: 14–17).

Soll die Geschichte dort beginnen, wo eine Sammlung öffentlich zugänglich und öffentlicher Besitz wurde, findet sich die erste bereits im Jahr 1471, als eine päpstliche Antiquitätensammlung an das römische Volk übergang. Die Sammlung im Besitz des römischen Volks war jedoch bei Weitem nicht dem gesamten römischen Volk zugänglich, sondern nach wie vor einer Elite vorbehalten, sodass sie nur als teilöffentlich bezeichnet werden kann. In ihrer Funktion wies sie aber weitere Eigenschaften auf, die neu waren und sich in späteren Museumsverständnissen wiederfanden und -finden. Zum einen sollte die Sammlung die Funktion der Identitätsstiftung erfüllen und zum anderen die eigene Geschichte für spätere Generationen bewahren (Baur, 2010: 24–25). In dieser Erzählung breitete sich das Museum von hier an aus: von Rom über Italien, von Italien über Europa und von Europa über die ganze Welt. Dies begann mit den schon erwähnten Kunst- und Naturalienkabinetten und Wunderkammern der Renaissance, die in ganz Europa, besonders in seinen damaligen Zentren angelegt und eröffnet wurden.

Auch in anderen Teilen Europas, jedoch etwas später, vollzog sich im 18. Jahrhundert eine Entwicklung, aus der die großen, noch heute existierenden und ältesten Museen hervorgingen: Private Sammlungen der Herrschenden und Wohlhabenden wurden einer privilegierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Im Jahr 1753 entstand das *British Museum* in London aus der Sammlung des Forschers, Arztes, Sammlers und Plantagenbesitzers Hans Sloane. Im Jahr 1765 gingen die *Uffizien* in Florenz aus der Sammlung der Medici hervor und im Jahr 1781 wurde das spätere *Obere Belvedere* in Wien erstmals in Form der Kaiserlichen Gemäldegalerie zugänglich (Baur, 2010: 25). Im Jahr 1793 schließlich eröffnete das *Musée Français* im Pariser Louvre – die „Keimzelle des modernen Museums“ (Sommer, 2013: 14).

Die nun (teil)öffentlichen Sammlungen der französischen König*innen hatten vor dem Hintergrund der Französischen Revolution besondere Bedeutung und wurden um Objekte aus geplünderten Palästen, Kirchen und den Kolonien ergänzt (Sommer, 2013: 14–15; Baur, 2010: 26). So gewann die Idee der nationalen Identität im Museum weiter an Bedeutung. Die Nation wurde einerseits über die ausgestellte *eigene* Kultur, also den Besitz von z. B. Sammlungen, die einmal Fürst*innen und Kirchen gehörten, hergestellt und definiert. Andererseits sollte „der Besitz von Artefakten anderer Kulturen insbesondere Kolonialnationen [erlauben], sich ihrer Fähigkeit zu rühmen, jenseits nationaler Grenzen zu sammeln und Kontrolle auszuüben, was zugleich den weltpolitischen Rang und Anspruch der Nation bezeugen sollte“ (Baur, 2010: 26). Solche Narrative funktionier(t)en über Hierarchisierung und Abgrenzung (ebd.), die Identität einer eigenen Gruppe (der Nation) entstand durch die Darstellung *des Anderen*, durch sogenanntes Othering.

Anfang des 19. Jahrhunderts wurde das Museum schließlich zu dem bürgerlichen Projekt, das es größtenteils noch heute ist, und in diesem Zeitraum verbreitete sich dieses europäische Museumsmodell in der ganzen Welt. Es gab Museumsgründungen in Nord- und Südamerika, Australien, Afrika und Asien, zunächst jedoch ausschließlich in weißen Siedlungskolonien (Baur, 2010: 26). Ab dem Jahr 1870 fand in Europa und Amerika ein Museumsboom statt, Museumsarbeit wurde professionalisiert und das Museum ein Ort der Leistungsschau, nicht nur in den Bereichen der Kunst, Wissenschaft und Industrie, sondern auch der Kolonialherrschaft. Als Export des globalen Nordens hielten Museen Ende des 19., Anfang des 20. Jahrhunderts auch flächendeckender Einzug in

afrikanischen und asiatischen Ländern „teils im Gepäck der Kolonisatoren, teils als Ausweis von Modernität durch einheimische Eliten gefördert“ (Baur, 2010: 27). Nach dem Zweiten Weltkrieg und der Dekolonisation kam es noch einmal vermehrt zu Museumsgründungen in den neu gegründeten Staaten (ebd.). Der letzte Museumsboom setzte in den 1970er-Jahren ein – auch die Museumsgründungen in Österreich nahmen Fahrt auf. Der Boom erreichte hier allerdings erst in den 1990er-Jahren seinen Höhepunkt, um nach der Jahrtausendwende wieder abzuebben (Muchitsch & Kradischnig, 2018: 24).

Die Geschichte einer Institution, die großzügig gerechnet in der Antike, konservativer gerechnet im 15. Jahrhundert begann und durchaus eine gewaltvolle und problematische ist, auf wenigen Seiten darzustellen, wird dieser in ihrer Komplexität selbstverständlich nicht gerecht. Zwei von vier Ergänzungen, die Baur (2010) an seinen historischen Abriss anhängt, sollen deshalb auch hier noch präsentiert werden, da sie auch für den Kontext dieser Arbeit bedeutend sind.

Die erste relevante Ergänzung handelt von der Geschichte der sogenannten Öffnung der Institution mit Beginn des 19. Jahrhunderts bzw. vom „Verhältnis des Museums zu seinem Publikum“ (Baur, 2010: 28). Denn bis dahin, aber auch weit darüber hinaus, war das Museum ein elitäres Projekt, d. h. „von Angehörigen einer gesellschaftlichen Elite für eben jene Elite“ (ebd.). Das zeigte sich u. a. auch an Präsentationsformen, Öffnungszeiten, Eintrittsgeld und Kleidervorschriften und änderte sich sukzessive, als Bevölkerungsgruppen wie z. B. Arbeiter*innen Zugang forderten. Museen wurden von einem Ort, an dem ein homogener Kreis fachsimpelte, zu einem Ort zur Bildung und Erziehung der Massen und erhielten somit eine neue gesellschaftliche Funktion.

Bis heute ist der Erziehungsaspekt in unterschiedlichen Museumstypen unterschiedlich ausgeprägt (Baur, 2010: 28–29). Eine Vorreiterrolle nahm das Londoner *Victoria and Albert Museum* (eröffnet im Jahr 1851 unter dem Namen *South Kensington Museum*) ein. Als erstes Kunstgewerbemuseum markierte es den Anfang eines besonders einflussreichen Museumstypus, nicht zuletzt deshalb, weil hier zum ersten Mal das Museum als Bildungsinstitution gedacht wurde (ebd.: 27). Das Wiener *MAK – Museum für angewandte Kunst* wurde nach diesem Vorbild als *k. k. Österreichisches Museum für Kunst*

und Industrie gegründet (mak.at, 2022a) und verstand seine Rolle laut Festschrift zur Eröffnung des Gebäudes (in dem es sich noch heute befindet) im Jahre 1871 als die des Geschmacksbildners (Reitstätter & Galter, 2022: 37). Heute – Baur verweist auf einen Beitrag weiter hinten in dem von ihm herausgegebenen Buch *Museumsanalyse*, in dem Museen aus einer wirtschaftlichen und raumplanerischen Perspektive beleuchtet werden – seien es meist Kunstmuseen, die als Exklusionsinstanz fungieren, um „das Museum als exklusive Zone für eine auch durch diesen Ort definierte Elite latent zu bewahren“ (Kirchberg, 2010: 250). „Naturkunde-, Technik- und auch zum Teil kulturhistorische[...] Museen“ hingegen würden sich eher als Inklusionsinstanz begreifen, die „die Öffnung der Museen für bisher museumsfremde Bevölkerungsgruppen durch sogenannte Outreach-Programme manifest verlangt“ (ebd.).

Zurück im 19. Jahrhundert verrät der Vorsatz der Erziehung schon die Zweischneidigkeit einer vermeintlichen Demokratisierung durch Zugang immer neuer Bevölkerungsgruppen zum Museum. Denn gleichzeitig wurde in dieser Entwicklung das Museum zum Apparat der Disziplinierung im Foucaultschen Sinne. Der Soziologe Tony Bennett (1995: 17–25) beschreibt die Entstehung der Idee von Hochkultur und ihrer Institutionen – und damit auch dem Museum – als Regierungstechnik zur Zivilisierung der Bevölkerung nach bürgerlichen Vorstellungen. Dieser Idee nach sollten Museen dazu beitragen, Individuen zu produzieren die nicht regiert werden müssen, da sie sich selbst regieren – die die erwünschten Moralvorstellungen, Lebensweisen und Geschmäcker internalisiert hätten und anstatt sich zu betrinken oder aufzubegehren, eine Ausstellung besuchen wollen.

The governmentalization of culture [...] aimed [...] at [...] enduring and lasting effects by using culture as a resource through which those exposed to its influence would be led to ongoingly and progressively modify their thoughts, feelings and behaviour (ebd.: 24).

Die Öffnung für die, in dieser Logik, *unzivilisierten* Bevölkerungsgruppen ist unter dieser Prämisse also kein Akt der Demokratisierung, sondern einer der Machtausübung und Manipulation. Baur (2010) fasst dies zusammen:

Indem das Museum bestimmte Verhaltensweisen forderte und abweichende sanktionierte, einen bestimmten Geschmack und Wissenskanon als erstrebenswert vorstellte und

überdies die Mechanismen permanenter Sichtbarkeit, des Sehens und Gesehen-Werdens, einüben und verinnerlichen ließ, wirkte es ‚zivilisierend‘, d. h. bürgerlich normierend, auf sein Publikum ein. Es entwickelte sich damit auch zu einem Instrument des Regierens und der Herrschaft durch Kultur (Baur, 2010: 30).

Die Museologin Eilean Hooper-Greenhill (1992: 167–190) führt die Entstehung des Museums als Disziplinierungsapparat mit den vielfältigen gesellschaftlichen Veränderungen im Zuge der Französischen Revolution zusammen. Dort, wo Souverän und Kirche Macht an Bürger*innen abgeben mussten, wären Regierungs- und Überwachungstechniken entstanden, die ebendiese Bürger*innen selbst ausführen sollten. Ebenfalls mit Foucault beschreibt Hooper-Greenhill Museen als Produzenten von Wissen und gelehrigen Körpern für den Staat (ebd.).

In Baur's Abhandlung von Öffnung als Demokratisierungsprozess versus Öffnung als Disziplinierungsprozess bleibt die Komponente der wirtschaftlichen Konsequenzen² einer Diversifizierung des Publikums unbesprochen. Dass die Erschließung neuer Zielgruppen unter neoliberalen und demnach profitorientierten Vorzeichen bestimmte Gruppen interessanter als andere macht, was wiederum nicht demokratisch ist, dürfte aber von großer aktueller Relevanz sein. Die Kulturwissenschaftlerin Luise Reitstätter leitete als Teil ihrer Habilitation das Projekt *Recht auf Museum?*, in dem sie gemeinsam mit ihrem Team die Widersprüche historisch gewachsener Öffnungsversprechen und deren wahrgenommener Einlösung in der Gegenwart am Beispiel einiger Wiener Museen untersuchte. Für den Bürger*innen-Beirat, den sie dazu repräsentativ zusammenstellten, meldeten sich 223 Interessent*innen, davon hatten jedoch nur etwa 30 Prozent kein abgeschlossenes Universitätsstudium (Reitstätter & Galter, 2022: 9). In Großbritannien sollen nur 13 Prozent der Museumsbesuche nicht den „higher social classes“ (Black, 2021: 80) zuzurechnen sein (ähnlich soll es beim Verhältnis von People of Color zu *Weißem* in den Besucher*innenstatistiken aussehen). Dieser Befund könnte laut dem

² In dem Bericht *Zur Lage der österreichischen Museen* aus dem Jahr 2018 geht aus den Ergebnissen einer Wirkungsanalyse hervor, dass österreichische Museen eine beinahe doppelt so hohe Wertschöpfung erzielten wie sie von öffentlicher Hand subventioniert wurden und somit als ein beachtlicher Wirtschaftsfaktor gewertet werden können (Bono & Kradischnig, 2018: 3, 6).

Professor für Museumsentwicklung, Graham Black (2021: 80), so oder so ähnlich auch für andere Länder des globalen Nordens zutreffen.

Wie der *Bildungsreport* des *Momentum Instituts* aktuell für Österreich auch in Zahlen zeigt: Kaufkraft bzw. Einkommen hängen erheblich vom Bildungsgrad ab (Momentum Institut & Achleitner, 2022: 14). Aber auch Menschen, die in Österreich leben, aber keine österreichische Staatsbürgerschaft besitzen, hatten statistisch niedrigere Einkommen als Österreicher*innen (Statistik Austria 2021: 11).³ Gemeinsam haben beide Erhebungen, dass Frauen schlechter abschnitten als Männer mit ähnlichen Voraussetzungen (Momentum Institut & Achleitner, 2022: 13–31; Statistik Austria 2021: 11); andere Geschlechter wurden nicht angeführt. Diese Beispiele stellen nur eine Auswahl der multiplen Verstrickungen von gesellschaftlichen Positionierungen und Einkommen dar, die dazu führen, dass für Museen manche *Zielgruppen* vermutlich interessanter zu gewinnen sind als andere. Dass die Idee der Öffnung nicht nur hinsichtlich ihrer disziplinierenden Effekte, sondern auch in Bezug auf ökonomische Absichten kritisch hinterfragt werden muss, sollte hiermit jedoch ausreichend belegt sein.

Mit der zweiten relevanten Ergänzung wird anhand einer Kritik von Christina Kreps (2003) der Eurozentrismus dieser Museumsgeschichte problematisiert. Ihrer Argumentation nach ginge es nicht darum, historische Fakten, die das Museum als Produkt der europäischen Moderne präsentieren, anzuzweifeln, sondern darum, herauszuarbeiten, wie dieses dominante Narrativ die Verbreitung und Durchsetzung als hegemoniales Modell erst ermöglicht hat. Denn wenn vom Museum und seiner Geschichte gesprochen wird, wird immer von einem europäischen Modell gesprochen, obwohl es auch museumsähnliche Strukturen und Haltungen z. B. bei indigenen Gesellschaften wie den Māori gab. Das zeige sich unter anderem daran, dass in unterschiedlichen Teilen der Welt gesellschaftsspezifische Zugänge zu Objekten sowie zum Sammeln und Ausstellen zur Anwendung kommen und sich einer Angleichung an

³ Wobei das Netto-Jahreseinkommen 2019 von Staatsangehörigen bestimmter Länder (EU-Beitritt vor 2004, EFTA-Mitglieder, United Kingdom) knapp hinter jenem österreichischer Staatsbürger*innen lag, während jenes von Staatsangehörigen anderer Länder deutlich niedriger war (Statistik Austria, 2021: 13).

westliche Praxen widersetzen, die bezeichnenderweise oft unter dem Vorwand der Modernisierung und Professionalisierung durchgesetzt werden sollen. Diese unterschiedlichen Zugänge wurden in der Vergangenheit auch als Argument für den Spinn genutzt, Objekte nicht restituieren zu müssen, da nur Museolog*innen des globalen Nordens sie *korrekt* sammeln und bewahren könnten (Baur, 2010: 32–33). Für die Analyse von Ausstellungen bedeutet das außerdem, dass Museen durch kulturelle Unterschiede im Umgang mit Artefakten, aber auch aufgrund von Folgen des Kolonialismus wie Krieg und Armut nicht für alle Gesellschaften gleichermaßen geeignet sind, Auskunft über Fragen zu den Kategorien Geschlecht und Sexualität zu geben (Levin, 2010: 4).

Versprechen an ihre Gesellschaft

Wenig überraschend fallen auch die Vorstellungen über Aufgaben, Nutzen und Potenziale von Museen unterschiedlich aus. Das liegt einerseits an den Perspektiven und ideologischen, politischen und philosophischen Standpunkten, von denen aus sie formuliert werden. Andererseits handelt es sich eben um eine alte Institution, die kontinuierlich mit gesellschaftlichen Veränderungen konfrontiert ist und sich so auch immer wieder mit sich selbst und ihren Funktionen auseinandersetzen muss (Baur, 2010: 36; Black, 2021: 3). Im Folgenden werden definitorische, theoretische und konzeptionelle Überlegungen und Vorstellungen vorgestellt bzw. beispielhaft dargestellt, um das Verhältnis von Institution und Gesellschaft noch greifbarer zu machen. Dabei handelt es sich sowohl um Versprechen, die ein ideales Museum erfüllen sollte/könnte/müsste, als auch solche, die von Museen selbst ausgehen.

Eine bedeutende Position und einflussreiche Definition stammt vom *International Council of Museums (ICOM)*, deren langer Reformulierungsprozess zugleich illustriert, dass selbst die Kernaufgaben und -merkmale des Museums verhandelt werden müssen. Nachdem im Jahr 2016 beschlossen wurde, dass die Museumsdefinition aus dem Jahr 2007 überarbeitet werden sollte, wurde Mitte 2019 der neue Vorschlag präsentiert und direkt von einigen Nationalkomitees abgelehnt. Seit 24. August 2022 gilt nun die neu erarbeitete ICOM-Definition für Museen (icom-oesterreich.at, 2022).

A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing (icom-oesterreich.at, 2022).

Unverändert zur ICOM-Museumsdefinition 2007 sind demnach die Merkmale eines Museums, dass es dauerhaft und öffentlich zugänglich ist, nicht profitorientiert arbeitet und im Sinne der Gesellschaft materielles und immaterielles Erbe der Menschheit sammelt, erhält, erforscht und ausstellt, um zu bilden und Vergnügen zu bereiten. Neu ist, dass das Museum dieses Erbe auch interpretiert und seine Aufgaben, statt zum Zwecke des Studiums, zum Zwecke der Reflexion und des Teilens von Wissen erfüllt. Neu ist auch der Fokus auf Barrierefreiheit, Inklusion, Diversität und Nachhaltigkeit. Ebenfalls ergänzt wurden die Anforderungen, ethisch, professionell und partizipativ zu arbeiten und zu kommunizieren, was besonders hinsichtlich der Forschungsfrage dieser Arbeit spannend ist und die Relevanz des vorliegenden Projekts unterstreicht.

Die ICOM-Museumsdefinition ist derart einflussreich, weil sie in einer Vielzahl von Ländern, z. B. auch in Österreich, „als Maßstab für die Ausrichtung der nationalen Museumspolitik und die Gewährung von Subventionen verwendet [wird]“ (icom-oesterreich.at, 2022). In dieser Hinsicht handelt es sich um ein Tool, das als solches eher pragmatische als visionäre Funktion hat. Andere Definitionen oder Konzepte können spezifischer und kritischer sein, progressivere Forderungen formulieren und vernichtendere Urteile fällen, wenn sie das Verhältnis von Museum zu Gesellschaft oder Museum zu Exponat darlegen. Baur (2010) präsentiert dazu fünf Winkel der Betrachtung: das Museum als Mausoleum, das Museum als Spiegel, das Museum als Hegemoniemaschine, das Museum als Arena und das Museum als Potenzial.

Die Idee vom Museum als Spiegel dessen, was es repräsentieren soll, (z. B. der Geschichte, der Gesellschaft) impliziert, dass das Museum bloß zeigt, was ist (oder war), und ignoriert dabei die musealen Arbeitsprozesse, die Ein- und Ausschlüsse, die Interpretationsleistungen usw. So wie generell in den Geistes- und Sozialwissenschaften hat sich auch die Museumswissenschaft von diesem Objektivitätsanspruch befreit. Als Spiegel können Museen dennoch funktionieren, wenn sie diesen auf Machtverhältnisse

richten. Das, was er dann reflektieren könne, sind „Geschmack und Einfluss herrschender Schichten“, „patriarchale[...] Dominanz“ und „allgemein [...] vergangene[...] und gegenwärtige[...] Interessenkonstellationen“ (Baur, 2010: 38), die sich anhand dessen zeigen, was gesagt wird und was ungesagt bleibt. Die Machtverhältnisse:

spiegeln sich in der Aufspaltung und Hierarchisierung in Definierende und Definierte, in Sprechende und Besprochene, [...] in der Beachtung bestimmter Themen und Ereignisse und im Ignorieren anderer, im Bewahren bestimmter Geschichten und dem Vergessen anderer, in der Einnahme bestimmter Perspektiven und der Ausblendung anderer (ebd.).

In dieser Deutung der Spiegelmetapher ergänzt sie sich mit der Idee vom Museum als Hegemoniemaschine, die bereits im Zuge der kritischen Betrachtung des Öffnungsnarrativs beschrieben wurde. Das Museum spiegelt hier nicht bloß Machtverhältnisse, sondern produziert und reproduziert diese in seiner Funktion als Institution der Disziplinierung. Zum einen ist das Museum mit Deutungshoheit, also der Autorität über Wahrheit ausgestattet, zum anderen lässt sein Modus des Blicks, der nicht nur auf die Exponate gerichtet wird, sondern auch auf sich selbst, die Besuchenden sich selbst regulieren (Baur, 2010: 38f). Der Politikwissenschaftler Oliver Marchart (2005: 38–40) beschreibt Naturalisierungseffekte, die dazu führen sollen, dass museale Diskurse ihre Machtwirkung entfalten: Die Selbstnaturalisierung der Institution bedeute, dass kein Bewusstsein mehr über ihre eigene Gewordenheit und die ihrer Regeln besteht. Die institutionellen Praxen und Diskurse würden so als Selbstverständlichkeit verstanden und reproduziert. Das funktioniere über die Definitionsmacht, die erlaubt, dass Wissen als neutral wahrgenommen wird, obwohl es von der Institution Museum produziert wurde. Die der Institution immanente Praxis des Ein- und Ausschließens führe dazu, dass manches zu einem Teil der Geschichte, anderes dagegen vergessen wird. Dabei sind diese Entscheidungen vielfach von Abhängigkeitsverhältnissen der Institutionen beeinflusst und somit auch an der Durchsetzung der Interessen derjenigen beteiligt, die schon Macht besitzen.

Bei der Betrachtung des Museums als Arena liegt der Fokus auf den Kämpfen in der Diskursproduktion. Es wird davon ausgegangen, dass es weder vorherzusagen noch festgelegt ist, wessen Interessen und Narrative sich durchsetzen, da sowohl an der Produktion als auch an der Rezeption unterschiedliche Menschen mit Handlungsmacht beteiligt sind (Baur, 2010: 39f). Wird diese Perspektive jedoch mit den Erkenntnissen

zusammengeführt, dass sowohl die Museumsarbeit als auch die Museumsbesuche von einer recht homogenen Gruppe verrichtet werden, handelt es sich dabei bestenfalls um eine Hegemoniearena. Öffnungs- und Diversifizierungsbestrebungen hingegen könnten in der Logik dieser Betrachtungsweise dann wohl demokratisierende Effekte für diese Gruppen erzielen.

Das Museum als Mausoleum, ein Ort, an dem Exponate – herausgerissen aus ihrem Zusammenhang – begraben werden, ist eine Perspektive, die letztendlich den Bedarf und die Möglichkeit einer Reformierung der Institution in den Raum stellt. Das Museum als Potenzial zu entwerfen, brachte Konzepte wie das Museum als Forum und das Museum als Contact-Zone hervor. Ähnlich dem Modell des Museums als Arena soll es auch als Forum oder Kontaktzone ein Ort der Aushandlung diverser Positionen sein. Im Unterschied zum Konzept der Arena wird dabei aber nicht davon ausgegangen, dass dieser Effekt der Institution immanent ist. Vielmehr sei es ein Ziel, das aktiv verfolgt werden muss und wofür bewusst die Voraussetzungen geschaffen werden müssen (Baur, 2010: 36–42).

Die Museen sind unterdessen bemüht, progressive Ambitionen an sich selbst zu richten oder zumindest diese zu kommunizieren. Wie die ICOM-Museumsdefinition zeigt, wurden Nachhaltigkeit, Diversity und Inklusion zu institutionellen Schlagwörtern. In Österreich können nachhaltig wirtschaftende, sogenannte *Grüne Museen*, mit dem *Österreichischen Umweltzeichen* ausgezeichnet werden (umweltzeichen.at, 2022) und wie vorliegende Arbeit zeigt, gehört es bei vielen Wiener Häusern zum guten Ton, sich im Juni öffentlich zu Vielfalt und Toleranz zu bekennen. Dennoch zeigt ein Reality-Check des Projekts *Recht auf Museum?*, dass in den fünf teilnehmenden Wiener Museen der Istzustand auf inhaltlicher Ebene, vor allem was Sammlung und Dauerausstellungen betrifft, hinter den ambitionierten gesellschaftspolitischen Zielsetzungen zurückbleibt (Reitstätter & Galter, 2022: 49). Die Kulturwissenschaftlerin Nora Sternfeld (2022: 12) bemerkt dazu im einleitenden Herausgeber*innengespräch zum Sammelband *Widersprüche. Kuratorisch Handeln zwischen Theorie und Praxis*, dass wohl trotz Kämpfen um Repräsentation und trotz kritischer Museologie in der Museumsrealität „kritische Rhetorik mit unkritischem Handeln einhergeht, dass alles anders formuliert werden muss, damit die Strukturen so bleiben können, wie sie sind“. Wie Museen (über sich) sprechen und welche Handlungen sie setzen, kann sich somit diametral gegenüberstehen,

die Institution kann zugleich neoliberalen Logiken der Ungleichheiten folgen und die Kritik daran ins Programm aufnehmen.

Diese Ambivalenzen lassen sich erklären, wenn Museen, wie von Black (2021: 3), als zwischen ihren sogenannten Stakeholder*innen zerriebene Institutionen angesehen werden. Museen wären demnach nie Avantgarde, sondern Mitläufer, die zwar den Anschein von Dauerhaftigkeit erwecken, sich aber ständig wechselnden Ansprüchen von Politik, Geldgeber*innen und Publikum anpassen müssen. Was das Publikum betrifft, sei das Museum eine altmodische Institution, die an Relevanz verliert, weil sie es verpasst hätte, die Diversifizierung und Digitalisierung der Gesellschaft zu berücksichtigen. Herausforderungen, denen sich das Museum stellen muss, um gegenzulenken, sind laut Black (2021: 4) unter anderem:

[J]ustifiable accusations of elitism; an inability to meet the expectations of new generations of their core audience; remaining peripheral to most people's lives; failure to change content to bring people back; growing competition; a failure to reflect the diversity of contemporary society; and substantial cuts in public revenue funding.

Im Versuch, durch (punktuelle) Maßnahmen und Positionierungen Zielgruppen zufriedenzustellen, ohne die eigenen Strukturen, Abhängigkeiten und Funktionsweisen zur Disposition zu stellen, ist Widersprüchlichkeit kaum vermeidbar.

Auch Reitstätter und Galter (2022: 26–29) fanden in ihrem Forschungsprojekt an Wiener Museen manche der von Black angeführten Versäumnisse bestätigt. Ihre Ergebnisse zeigen etwa, dass Inhalte oft als für Fachpublikum aufbereitet wahrgenommen werden und damit für das sich dem nicht zugehörigühlende Publikum unverständlich bleiben. Darin spiegelt sich die Kritik wider, dass das Museum als eine Institution wahrgenommen wird, die nur für einen bestimmten Typ Mensch wäre und zeigt, wie die Inhalte für Menschen jenseits einer sehr kleinen Gruppe irrelevant bleiben (Black, 2010: 5–6). Auch in *Recht auf Museum?* lautet der Vorschlag, diversere Lebensrealitäten zu berücksichtigen, die biografische Zugänge zu Inhalten ermöglichen, da so Exponate individuell verständlich und die Besucher*innen von der Rolle der Belehrten in die Rolle der Interpret*innen schlüpfen könnten (Reitstätter & Galter, 2022: 26–29). Zumindest auf der Ebene der Zugänglichkeit würde sich mit solchen und ähnlichen Schritten die Realität an die Zielsetzungen annähern. Das Problem der

fehlenden Glaubwürdigkeit aufgrund der Diskrepanz zwischen sprachlich vermittelten Werten und tatsächlich gesetzten Handlungen wäre damit allein jedoch nicht gelöst.

3. Anders machen

In den vorangegangenen Kapiteln wird zum Teil vorweggenommen, was das Verhältnis zwischen marginalisierten Gruppen und der Institution anbelangt, die über die längste Zeit ihrer Existenz ausschließlich im Interesse *weißer*, wohlhabender Männer agierte, seit wenigen Jahrzehnten aber zunehmend darum bemüht ist, dieses Image zu überwinden. Wie gestaltet(e) sich jedoch das Verhältnis des Museums zu diesen Gruppen, für die und mit denen es seine gesellschaftlichen Aufgaben wahrnehmen möchte, genauer? Hier sind insbesondere jene Personen bzw. Personengruppen gemeint, die aufgrund der Kategorien Geschlecht und/oder Sexualität Diskriminierung erfahren, und zwar auf der Ebene des Zugangs (als Besucher*in, als Mitarbeiter*in, als Kunstschaffende) sowie der Repräsentation (über wen wird was von wem erzählt).

Wie beim Thema Geschlechter und Sprache (siehe viertes Kapitel) verlaufen auch die Kämpfe um Gleichberechtigung, Repräsentation und Teilhabe im musealen Kontext weitestgehend analog zu denen der Frauen- und später LGBTQIA+-Rechtsbewegungen und deren Formierung und Etablierung als Disziplinen an Universitäten. Das bedeutet, dass weiter zurückreichende Darstellungen und umfangreichere Literatur zur Verfügung stehen, die das Verhältnis zwischen meist *weißen* cis Frauen und der Institution Museum zum Thema haben. Im letzten Jahrzehnt haben vermehrt queere Perspektiven Eingang in die Literatur und in museale Repräsentationen gefunden. Dennoch sind Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität nach wie vor weitverbreitete Konzepte (Levin, 2020: 5f).

Feministische Kritik

Ein frühes Beispiel der feministischen Kritik mit bemerkenswerter Aktualität entstammt, wie so oft, der gut dokumentierten ersten Welle der Frauenbewegung, die beinahe ausschließlich aus (relativ gesehen) privilegierten *weißen* Frauen bestand und

deren Interessen sie verfolgte. Anfang des 20. Jahrhunderts beschädigten Suffragetten in Londoner Museen Gemälde, um gegen die Darstellungen von Frauen in den ausgestellten Kunstwerken zu protestieren. Sie erkannten die Macht der Institution, ein Frauenbild zu reproduzieren, das die Frau in der Sphäre des Privaten verortete, ihre Anforderung darin sah, schön anzusehen, aber nicht in der Lage zu sein, sich an Politik und Wirtschaft zu beteiligen (Levin, 2010: 2–3). Wie erfolgreich diese Protestform gewisse Teile der Gesellschaft aus der Fassung gebracht haben musste und wie radikal sie wohl wahrgenommen wurde, kann anhand der Reaktionen auf die klimaaktivistischen Protestaktionen in europäischen Museen im Sommer und Herbst 2022 vermutet werden. Denn obwohl die Parallelen auf der Hand liegen, wurden bei den aktuellen Aktionen keine Kunstwerke tatsächlich beschädigt, sondern lediglich Verglasung oder Rahmen, und trotzdem fielen die Urteile darüber in der Öffentlichkeit zum Teil extrem aus.

Obwohl die Suffragetten durchaus erfolgreich auf binäre Geschlechterdifferenzen im Museum aufmerksam machten und damit den Anfang einer öffentlichkeitswirksamen, kritischen Auseinandersetzung markierten, besteht auch heute noch die Notwendigkeit dazu. Die aktivistische Künstlerinnengruppe *Guerilla Girls* aus den USA macht seit dem Jahr 1985 mit Interventionen darauf aufmerksam, dass es zwar an Darstellungen von Frauen im Museum nicht mangelt, Künstlerinnen aber stark unterrepräsentiert sind. Im Jahr 1989 schalteten sie eine Werbung auf New Yorker Bussen mit dem Text:

Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female (Guerilla Girls, 2022).

In einem ihrer Videos aus dem Jahr 2016 *girlsplainen* sie anlässlich des 40-jährigen Jubiläums des *Museum Ludwig* in Köln, dass 89 Prozent der Kunstwerke in der Sammlung des Museums von Männern und 97 Prozent von *Weißem* wären (Guerilla Girls, 2016). Während die Kritik dem Zeitgeist entsprechend intersektionaler als in den 1980er-Jahren formuliert wurde und *race* bzw. die Herkunft der Kunstschaftenden bei der Analyse berücksichtigt wurde, fehlen Daten zu queeren bzw. LGBTQIA+-Kunstschaftenden.

Mitverantwortlich für die Homogenität der ausgestellten Künstler*innen machen die Guerilla Girls (2022) erstens den Einfluss von *Superreichen* auf den Kunstmarkt, weil diese Kunst als Investition kaufen und so Preise für einige wenige

Kunstschaffende in die Höhe treiben würden, und zweitens den Einfluss von *Superreichen* auf Museen, weil sie zum Beispiel in deren Vorständen säßen. Dies würde drittens zur Neoliberalisierung der Institutionen beitragen, die wiederum dafür verantwortlich sei, dass Museen auf Schenkungen und Leihgaben der *Superreichen* angewiesen wären und daher die von eben diesen *gehypten* Künstler*innen ausstellen würden. Die Guerilla Girls (2022) benutzen somit die Spiegelmetapher, wenn sie feststellen, dass Kunstmuseen, die nicht so divers sind wie die Kultur, in der sie bestehen, nicht Kunstgeschichte, sondern die Geschichte von Geld und Macht ausstellen.

Im Video werden außerdem die prekären Beschäftigungsverhältnisse (hier konkret die schlechte Bezahlung) eines Großteils der Beschäftigten im Ausstellungsbetrieb thematisiert. Damit wird ein Aspekt der Museumsarbeit angesprochen, der gerade in Wien nicht unberücksichtigt bleiben darf. Während die Anstellung von 98 Prozent der Beschäftigten in Österreich über Kollektivverträge geregelt ist, gibt es, mit Ausnahme des *Kunsthistorischen Museums Wien (KHM)*, für jene der Bundesmuseen (noch) keinen Kollektivvertrag. Das bedeutet, dass Gehaltserhöhungen individuell verhandelt werden müssen und dass Gehälter intransparent sind, sowohl was Unterschiede zum Beispiel zwischen den Geschlechtern bei gleicher Tätigkeit und Qualifikation angeht als auch was die Schere zwischen kleinsten und größten Gehältern betrifft. Dies bedeutet zudem, dass bestimmte Tätigkeiten freiberuflich abgewickelt und deshalb abhängig von der Auftragslage abgegolten werden (wirgehenleeraus.at, 2018).

Diese Geringschätzung von Museumsarbeit⁴ bietet ein besonders unzufriedenstellendes Bild, wenn sie mit dem Befund zusammengeführt wird, dass das Berufsfeld im Laufe des 20. Jahrhunderts zunehmend eine *Feminisierung* erfuhr (Levin, 2010: 3). Obwohl das Konzept der Feminisierung von Arbeit auch problematisch ist, beschreibt es dennoch Prozesse und Veränderungen in der Lohnarbeitswelt oder bestimmten Branchen, bei denen der Anteil der Frauen zunimmt und sich zugleich

⁴ Ausgenommen sind hier selbstverständlich jene Positionen mit hohem Prestige wie zum Beispiel die Direktion, wo Personen teilweise höhere Jahreseinkommen ausgezahlt bekommen als der Bundeskanzler, (Der Standard / APA, 2021) und hohe Managementposten.

Anforderungen (mehr Mobilität und Flexibilität) und Rahmenbedingungen (hin zu prekären Arbeitsverhältnissen und niedrigen Löhnen) ändern (Hester, 2016).

In der *Kulturstatistik 2020* wird präsentiert, was die österreichische Bundesanstalt *Statistik Austria* zu Mitarbeitenden in den teilnehmenden Museen⁵ bezüglich ihres Geschlechts erhob. Werden in der Berechnung jene ausgeklammert, die keine Angaben zur Anzahl der weiblichen bzw. männlichen Mitarbeiter*innen gemacht haben, ergibt sich ein Verhältnis von 60 Prozent weiblichen zu 40 Prozent männlichen Beschäftigten (Statistik Austria, 2022: 57). Diese Zahlen decken sich mit jenen 58,7 Prozent zu 41,3 Prozent aus der Bestandsaufnahme *Zur Lage der österreichischen Museen* (Muchitsch & Kradischnig, 2018: 50) und scheinen somit in jüngster Zeit stabil zu sein. Werden jedoch die 1101 der insgesamt 6472 Beschäftigten in österreichischen Museen berücksichtigt, für die keine Daten zu binären Geschlechtskategorien eingingen, ergibt sich ein Verhältnis von 50 Prozent weiblichen zu 33 Prozent männlichen zu 17 Prozent Mitarbeiter*innen ohne Angabe (Statistik Austria, 2022: 57).

Mögliche Gründe für diesen Antwortausfall bei dem Anteil von 17 Prozent der Mitarbeiter*innen werden nicht genannt und sind vermutlich vielfältig. Interessant wäre hier, wie sich die Möglichkeit mehrerer Auswahlmöglichkeiten über männlich und weiblich hinaus auf die Ausfallquote bzw. die gesamte Verteilung auswirken würde. Denn Amy K. Levin (2010: 3), (Mit-)Herausgeberin der beiden Sammelbände *Gender, Sexuality and Museums* (2010) und *Museums, Sexuality and Gender Activism* (2020), hält fest, wie unsichtbar LGBTQIA+-Personen, vor allem aber trans Personen, und ihre Beiträge im Feld der Museumsarbeit sind. Daran hat sich wohl nicht viel geändert (Sandell, 2017: 59–61), wenngleich seither mehr Literatur zum Thema erschienen ist und Darstellungen in Museen diverser wurden (Levin, 2020: 5).

⁵ Die vom Museumsbund Österreich als registriert geführten Museen erhielten Fragebögen zum Berichtsjahr 2020, die Ergebnisse der Erhebung bilden die Antworten des 62-prozentigen Rücklaufs ab (Statistik Austria, 2022: 20).

Von Frauen- zu Menschenrechten

Was diese diverseren Darstellungen betrifft, so bleibt zuallererst noch einmal festzuhalten: Bloße Sichtbarkeit ist nicht gleichbedeutend mit Einschluss, mit der Integration einer Gruppe in die Dominanzgesellschaft. Im Gegenteil, oft wird diese genau durch ihre Präsenz *anders* gemacht. Lange schon überrepräsentiert sind, wie erwähnt, Darstellungen von weiblich gelesenen Personen in Kunstmuseen, aber auch Darstellungen rassifizierter Personen(gruppen) oder *fremder* Kulturen in ethnografischen Museen. Für beide gilt oft, so die Museologinnen Roswitha Muttenthaler und Regina Wonisch (2006: 20–21), dass ihr Referenzpunkt der als Norm vorausgesetzte *weiße* Mann ist. Trotz emanzipatorischer Inhalte und Ambitionen änderte sich dies auch mit den aus feministischen Initiativen der 1970er- und 1980er-Jahre hervorgehenden Frauenausstellungen, -museen und -ecken kaum (ebd.: 15). Im deutschsprachigen Raum soll das auch auf Ausstellungen zutreffen, die sich mit Migrationsgeschichte oder Minderheiten wie Volksgruppen beschäftigen, die oft räumlich und zeitlich begrenzt Eingang in Museen finden (ebd.: 19–20).

Ähnlich verhalte es sich, laut dem britischen Museumswissenschaftler Richard Sandell (2017: 60, 149, 155–156) mit Themen, die LGBTQIA+-Geschichte und -Communitys betreffen. Denn obwohl sich der Trend zu mehr öffentlicher Sichtbarkeit von diversen Geschlechtern und Sexualitäten auch im Museum – das Medien und popkulturellen Bereichen auf diesem Gebiet hinterherhinkt – niederschlägt, fänden sie dennoch meist nur punktuell in Form von Sonderausstellungen Eingang. Die erste Ausstellung dieser Art fand bereits im Jahr 1982 in Australien statt; Ausstellungen in einigen europäischen Ländern und Nordamerika folgten in den 1990er-Jahren. Diese Entwicklung setzte sich in den Ländern, in denen es möglich wurde, geschlechtliche und sexuelle Vielfalt in Museen zu zeigen, kontinuierlich fort, war und ist jedoch überall auch immer wieder begleitet von Backlash und Konflikten. Institutionelle Sammlungspraxen und Dauerausstellungen sollen sich kaum geändert haben, gelegentlich ist LGBTQIA+-Sichtbarkeit aber im Kontext von Sonderausstellungen mit anderen thematischen Schwerpunkten zu finden (ebd.: 57–63).

Sandell stellt eine Typologie von musealen Ansätzen zur Inklusion von nicht cisheteronormativen Perspektiven vor, die sich nicht so benannt, aber ähnlich auch bei Muttenthaler und Wonisch in Bezug auf Geschlecht, *race* und Klasse finden. Die bisher dargelegten Praxen, mit denen die Museen begannen, zuvor unsichtbare Identitäten in den musealen Raum zu tragen, bezeichnet Sandell (2017: 64–65) als *Hidden Histories*. Bei diesem Ansatz werden Ausstellungen, Kataloge oder Interventionen speziell zum Schaffen und Leben von Menschen der LGBTQIA+-Community produziert, deren Geschichten zuvor entweder gar nicht oder nur unter Auslassung ihrer Sexualität oder ihres Geschlechts im Museum erzählt wurden. Bei Muttenthaler und Wonisch (2006) entspricht dieser Ansatz den Spezialecken, -ausstellungen und -museen für Geschichten von Frauen und anderen marginalisierten Bevölkerungsgruppen. Bei Darstellungen von LGBTQIA+-Leben könne diese Trennung, vor allem wenn sie damit erklärt wird, dass sie für bestimmte andere Gruppen (Kinder, Glaubensgemeinschaften) nicht geeignet wären, besonders schädlich sein. Denn sie insinuiere, dass es sich um Identitäten, Bedürfnisse und Lebens- und Beziehungsentwürfe handle, die beschämend und cisheteronormativen Lebensweisen nicht gleichwertig wären (Sandell, 2017: 156).

Da dieses gesonderte Darstellen qua Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe zwar deren Menschenrechte einfordern kann, sie aber dennoch als *anders* oder *besonders* markiert, entwickelten sich museale Praxen, um die Marginalisierung und/oder Diskriminierung in breiteren gesellschaftlichen Themenkomplexen zu verorten und einzuordnen und im besten Fall Zusammenarbeit mit den Communitys zu integrieren (Muttenthaler & Wonisch, 2006: 15–21). Dieser Ansatz der *Pluralised Narratives* ist laut Sandell (2017: 65, 67) besonders geeignet, um gesellschaftspolitische und Menschenrechtsthemen zu verknüpfen und diverse Identitäten zu naturalisieren. Die Zusammenarbeit mit Communitys kann jedoch auch problematisch sein, wenn bzw. weil die positiven Effekte eher zum Vorteil der Museen als zum Vorteil der Communitys beitragen. Während Museen durch diese Kooperationen Förderungen bekommen, ihr Image aufbessern und an Relevanz gewinnen, leisten die Communitys mit ihrer Expertise Beiträge unter prekären Umständen (Black, 2021: 86–88).

Beiden vorgestellten identitätsbasierten, additiven Ansätzen ist außerdem gemein, dass sie durch Einschluss immer weiterer marginalisierter Personengruppen deren Recht auf Repräsentation in der Öffentlichkeit anhand relativ starrer

Identitätskonzepte nachkämen. Während sie effektiv Sichtbarkeit schaffen können, vernachlässigen sie die Komplexität und Fluidität von menschlichem Leben und Erleben auf individueller, kollektiver und historischer Ebene. Praxen, um cisheteronormative, binäre Narrative in Museen zu hinterfragen, fasst Sandell (2017: 64–65, 67–68) unter dem Titel *Queer Perspectives* zusammen. Diese Herangehensweisen sollen sich vom konventionellen musealen Storytelling abwenden. An die Stelle linearer, Vollständigkeit beanspruchender Erzählungen treten bruchstückhafte, spielerische, politische, emotionale und ästhetische Fragmente. Ohne von Queer Theory oder *Queering* zu sprechen, führen auch Muttenthaler und Wonisch (2006: 21–22) die strategische Nutzung von Collagen oder Montagen ins Feld, um durch lückenhafte, nichtnarrative Präsentationen offenzulegen, dass es sich beim Dargestellten um verhandelbares Wissen handle.

Von Inklusion und Diversity zum Queeren von Normen

Museen können sich also Themen mit Bezug zu den Kategorien Geschlecht und Sexualität aus unterschiedlichen Winkeln nähern; je nach Thema, Intention und Möglichkeiten können diese beispielsweise feministischen Theorien zugrunde liegen, aber auch den LGBTQIA+- bzw. Queer Studies. Die beiden Letzteren unterscheiden sich im musealen Kontext darin, dass der LGBTQIA+-Fokus Repräsentation und Inklusion bestimmter marginalisierter Gruppen sowie Diversity als Ziel formuliert, während aus der Perspektive queerer Theorien die Herstelltheit der Kategorien Geschlecht und Sexualität offengelegt werden soll (Levin, 2010: 6).

Queeren im Kontext von Museen geht jedoch gemäß den Autor*innen von *Queering the Museum*, Nikki Sullivan und Craig Middleton (2020: 6), über die Auseinandersetzung mit Geschlechtern und Sexualitäten hinaus. Museen zu queeren ist laut den beiden australischen *Museum Professionals* ein Prozess, bei dem dezidiert kein klar definiertes Ziel verfolgt werden kann, auch nicht ein solches, das gerade den Status des Wünschenswerten für alle genießt. Die Voraussetzung dafür, und hier zitieren sie Amy K. Levin (2012: 158), besteht darin, jeden Aspekt der Institution Museum zu hinterfragen (Sullivan & Middleton, 2020: 31). Diese Notwendigkeit begründen sie mit

Pierre Bourdieus Konzepten des Habitus und des kulturellen Kapitals. So werden professionelle Konventionen bzw. Arten und Weisen des Wissens, Seins und Handelns auch in der Museumsarbeit gewissermaßen vererbt, internalisiert und verkörpert, wodurch es schwierig wird, ihre Gemachtheit zu erkennen oder alternative Formen zu wählen. Dies ist u. a. darauf zurückzuführen, dass das Festhalten an diesen Konventionen, das Verkörpern eines bestimmten Habitus, es erst ermöglicht, professionell als geeignet zu gelten. Da das Erlernen und Erwerben dieser Konventionen nicht allen Menschen gleich möglich ist, werden die Arten und Weisen des Wissens, Seins und Handelns nicht nur reproduziert, sondern dienen auch als Gatekeeper für alternative Perspektiven und Denk- und Handlungsweisen. Anstatt Inklusion in diese vorhandenen Strukturen zu fordern, die die Assimilation an deren Normen voraussetzt, sollen daher die naturalisierten Konventionen, die ob der Geschichte der Institution eindeutig bestimmte Gruppen von Menschen privilegieren, als solche sichtbar und antastbar gemacht werden (Sullivan & Middleton, 2020: 23–16).

Als Beispiel dafür, wie Inklusion in Form von Integration von gewissen homosexuellen Identitäten in hegemoniale Deutungsmuster im Museum praktiziert würde, stellen Sullivan und Middleton (2020: 30) die Analyse einer Ausstellung über Sex in der Welt der Natur in Londons Naturhistorischem Museum von Angela Cassidy, Simon Lock und Georgina Voss (2016) vor. Dort wären gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen in der Tierwelt in zum einen homonormative – an traditionell heterosexuelle Normen wie Monogamie, lebenslange Paarbindung und auf vermeintlich natürlich-biologische Tatsachen zurückzuführendes Verhalten angepasste – Handlungen und zum anderen in jene unterschieden worden, die davon abweichen würden. Die zweite, als promiskuitiv beschriebene, nicht biologistisch legitimierte Gruppe wäre dabei z. B. auf Textebene durch die Referenzierung eines Songs, der Assoziationen mit der AIDS-Krise und exzessivem Feiern herstellen könne, als moralisch unterlegen bzw. als *pervers* dargestellt worden.

So, while monogamous, middle-class, respectable, primarily white, cisgendered, able-bodied, gay and lesbian couples, and even monogamous same-sex animal couples, may be appearing in museums, polyamory, kink, gender queerness, communal living, sex work, intergenerational relations, queer bodies, lives, and relations remain conspicuous in their absence (Sullivan & Middleton, 2020: 30).

Um dieser Inklusionsfalle zu entgehen, schlagen Sullivan und Middleton (2020: 31–33) vor, dass sich Museumsarbeit von der Überzeugung verabschiede, dass es objektive, rationale, für alle gleichermaßen gültige Wahrheiten gebe, die sie finden und vermitteln müsse und dabei nicht bloß zuvor marginalisierte Perspektiven an die Stelle dominanter Narrative stelle. Vielmehr sollte transparent mit der Situiertheit des präsentierten Wissens umgegangen und geklärt werden, in welchen Kontexten es zustande kam und welche Effekte es nach sich zog.⁶

Die Aufmerksamkeit in der museologischen Praxis sollte zudem darauf gelenkt werden, wie sie (also z. B. Sammlungs- und Dokumentationskonventionen, Vermittlung, kuratorische Praktiken, professionelle Selbstverständnisse) Bedeutung herstellt, um diese kritisch hinterfragen und subvertieren/queeren zu können. Als Beispiele dafür, mit welchen Werkzeugen dieser Prozess auf der Ebene des Displays gelingen kann, werden genannt: parodistische, ironische und humoristische Darstellungen, nichtlineare, multiperspektivische Erzählstrategien, Gegenüberstellungen, Wiederholungen, das Trennen konventioneller Verknüpfungen, Parafiktion, das Sichtbarmachen von Abwesenheiten, anstatt diese durch Anwesenheiten zu ersetzen und Text als visuelles Medium bzw. Kunstwerk einzusetzen (Sullivan & Middleton, 2020: 49, 58). Näher ausgeführte Beispiele zeigen die Rolle und Potenziale von Ausstellungstext in diesem Zusammenhang. So wird ein eleganter silberner Schuh, in dem ein kleiner Aschenbecher versteckt war, aus der Sammlung des *Western Australian Museum* beschrieben, der im Zuge eines PhD-Projekts queer de- und rekontextualisiert wurde, indem ihm eine Definition des englischen Wortes *fag* gegenübergestellt wurde (ebd.: 49–50). So konnte über ein Sammlungsobjekt, das nicht als queer katalogisiert bzw. klassifiziert war, eine queere Geschichte erzählt werden – wie möglicherweise ein umgangssprachlicher Begriff für Zigarette zu einer herabwürdigenden Bezeichnung für homosexuelle Menschen wurde.

⁶ Die Autor*innen ziehen hier Donna Haraways Konzept des situierten Wissens heran, wonach die Art und Weise wie Dinge wahrgenommen werden, wie Wissen zustande kommt immer vom Standpunkt abhängig ist, vom Habitus, von Art und Menge des Kapitals. Es handelt sich bei diesem Konzept also nicht um individuelle Standpunkte, sondern immer um gemeinschaftliche, solche die in sozialen, kulturellen, materiellen, politischen und historischen Verhältnissen verortet sind (Sullivan & Middleton, 2020: 32).

Dass Praktiken, die den professionellen Habitus der Museumsarbeit und tradierte und gewohnte Ordnungs- und Vermittlungskonventionen herausfordern, bei Ausstellungsproduzent*innen und -besuchenden auch auf Widerstand treffen und für Irritation sorgen, weil erlernte Erwartungen und Vorstellungen enttäuscht oder angegriffen werden (Sullivan & Middleton, 2020: 55, 57), überrascht nicht. Wie sich im nächsten Kapitel, in dem Idealvorstellungen von Ausstellungstexten vorgestellt werden, zeigen wird, stehen diese auf den ersten Blick tatsächlich in ihrer Starrheit, Linearität und Regelmäßigkeit in Kontrast zu experimentellen, queeren Methoden.

Es ist also anzunehmen, dass (cishetero)normative Arten und Weisen des Wissens, Seins und Handelns die Diskursivität so schnell nicht abgeben werden. Sullivan und Middleton (2020: 55) beschreiben die strukturellen und institutionellen Grenzen, die Ausstellungen nach den Ansätzen der *Hidden Histories* und der *Pluralised Narratives* gesetzt werden, auch für zwei der vorgestellten Projekte die der Kategorie *Queer Perspectives* zuzurechnen sind. Diese waren ebenfalls räumlich getrennt, zeitlich begrenzt, arbeiteten mit sehr kleinem Budget, das Freiwilligenarbeit voraussetzte, und eines wurde mit einem Warnschild („adult content“, Inhalt für Erwachsene) gekennzeichnet. Punktuell ausgeführte queere Methoden können somit in der Praxis an die gleichen Grenzen stoßen, wie es inklusive Ansätze tun – mit dem Effekt, dass ihre Subjekte *anders* gemacht werden.

4. Geschriebene Worte

Im Museum wird mit Sprache auf schriftlicher und gesprochener Ebene kommuniziert, medial vermittelt, auch über das Museum hinaus. Sie kann auf beiden Ebenen, wie in anderen Kontexten auch, unterschiedlich eingesetzt werden: um zu überreden, zu informieren, zu unterhalten, Interaktion anzuregen, um sich zu profilieren und abzugrenzen oder um einzuladen. Sie kann verletzen und unsichtbar machen oder sensibel und inklusiv sein. Für die vorliegende Arbeit sind in diesem Zusammenhang vor allem zwei Themenbereiche relevant, die in diesem Kapitel näher ausgeführt werden: zum einen der Androzentrismus der deutschen Sprache und die (queer)feministischen Interventionen für Sichtbarkeit in der Schriftsprache und zum anderen die verschriftlichte Sprache in Museen in Form von Ausstellungstexten als Textsorte.

In der Sprache (un)sichtbar

Feministische Kämpfe waren in Ländern des globalen Nordens anfangs und lange darüber hinaus fast ausschließlich *weiße*, bürgerliche Unterfangen.⁷ Es wurden die Rechte erkämpft zu wählen und ein eigenes Konto eröffnen zu können, es wurde für Teilhabe am und gegen Unsichtbarkeit im öffentlichen Leben, aber auch gegen Unsichtbarkeit in der Sprache gekämpft. Das Subjekt dieser Kämpfe war *die Frau*, erst später auch *of color*, selten aus der Arbeiter*innenklasse, aber sehr wahrscheinlich cisgeschlechtlich. Diese Entwicklungen feministischer Kämpfe und Theorie, im Speziellen das Infragestellen hegemonialer Zweigeschlechtlichkeit und von Biologismen, sind auch

⁷ Das bedeutet nicht, dass alle Aktivist*innen *weiß* waren und aus dem Bürgertum stammten. Aber wie das Beispiel der berühmten Rede *Ain't I a woman* der Schwarzen Abolitionistin und Frauenrechtsaktivistin Sojourner Truth zeigt, wurden die Beiträge nicht-*weißer* Feminist*innen, im konkreten Fall einer Schwarzen Feministin, wenn sie denn gehört wurden, zuerst zugunsten der Agenden und Narrative *weißer* und mittelständischer Frauenrechtskämpfe adaptiert (Merriweather, 2020: 23-24).

daran ablesbar, wie sich Konzepte von Inklusion und Diversität über die Zeit unterschiedlich in die deutsche Sprache eingeschrieben haben.

Feminist*innen begannen, sich Ende der 1970er-Jahre im deutschsprachigen Raum mit sexistischem, diskriminierendem Sprachgebrauch zu beschäftigen – die Feministische Linguistik entstand. Ausgehend von der Prämisse, dass Sprache auch Wirklichkeit konstruiert, sind ihre zentralen Fragen die „sprachliche [...] Konstruktion von Geschlechterdifferenzen, genderspezifisches Kommunikationsverhalten und die Repräsentation der Geschlechter in der Sprache“, so die Sprachwissenschaftlerin Susanne Günthner (2019: 571). Besonderer Fokus liegt auf der durch das generische Maskulinum erzeugten Hierarchie in der deutschen Sprache, die den Mann als Norm und die Frau als Abweichung der Norm zementiert (ebd.: 572–575). Vorschläge und Versuche, Frauen in der Sprache sichtbar zu machen, waren u. a. das Splitting, d. h. die Nennung der männlichen und der weiblichen Form (Künstler und Künstlerinnen), die Verwendung der Grundform des Nomens ohne Movierung mit neutralem Artikel (das Künstler), das generische Femininum (Künstlerinnen), der Schrägstrich (Künstler/innen), die Klammer (Künstler[innen]) und das Binnen-I (KünstlerInnen) (ebd.: 574–575; Günthner, Hüpper & Spieß, 2012: 11–12).⁸ Gemein haben all diese Varianten, dass Frauen sichtbar(er) werden, queere, inter*, nichtbinäre und agender Personen in der Sprache aber weiterhin unsichtbar bleiben. Anstatt primär den Mann als Norm und die Frau als Abweichung der Norm zu markieren, reproduzieren diese Formen des sogenannten Genders von Personenreferenzen die Norm der Zweigeschlechtlichkeit.

Mit dem Wandel von Frauenforschung zu Geschlechterforschung bzw. den Gender Studies in den 1990er-Jahren veränderten sich auch die Prämissen in der linguistischen Forschung zu Geschlechtern. Während manche an einer vermeintlich natürlichen Binarität festhalten oder festhielten, etablierten sich (de)konstruktivistische Ansätze, mit denen nicht mehr sprachliche Repräsentation von Frauen und Männern als

⁸ Darüber hinaus wurde z. B. auch „man“, „jemand“ und „Kaufmann“ kritisiert und vorgeschlagen mit „frau“ oder „mensch“, „jefrau“ oder „jemande“ und „Kauffrau“ zu ersetzen, oder „Fräulein“ ersatzlos zu streichen, um Asymmetrien zu beseitigen bzw. „Herrlein“ einzuführen, um die Symmetrie wiederherzustellen (Pusch, 1984; Trömel-Plötz, 1983).

Untersuchungsgegenstand formuliert, sondern erforscht wird, wie diese Kategorien prozesshaft hergestellt werden.

Geschlecht wird damit anti-essentialistisch konzeptualisiert und der Geschlechterdualismus als ein Konstrukt historischer und sozialer Prozesse bzw. Handlungen beschrieben sowie als ein Effekt diskursiver Prozesse aufgefasst (Günthner, Hüpper & Spieß, 2012: 9).

Auch das Konzept der Intersektionalität wird integriert, um in der Analyse von Sprache der Erkenntnis Rechnung zu tragen, dass mit dem Blick auf die Kategorie Geschlecht allein Subjektivierungsprozesse nicht aussagekräftig untersucht werden können, so die Herausgeberinnen des Sammelbands *Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktionen von Geschlechtsidentität* Susanne Günthner, Dagmar Hüpper und Constanze Spieß (ebd.: 13).

In weiterer Folge fanden die Queer Studies Eingang in die Sprachwissenschaft und erweitern die Forschung in poststrukturalistischer Tradition. Zum Untersuchungsgegenstand der Queeren Linguistik wird die sprachliche (Re)Produktion von Heteronormativität und von Identitäten sowie deren Subversion, so der Linguist Heiko Motschenbacher (2012: 87–89). Es entwickeln sich neue Formen des Genders: Die Sprach- und Genderwissenschaftler*innen Lann Hornscheidt und J'an Sammla (2021) unterteilen in genderinklusive und genderfreie Formen. Genderinklusiv formuliert wird mit Satz- bzw. Sonderzeichen, häufig mit dem Asterisk (*), dem Unterstrich (⏟) und seit einiger Zeit auch mit dem Doppelpunkt (:) (ebd.: 31–37, 44–45). Sie können „traditionell“ zwischen Grundform und Movierung gesetzt werden, nach dem Wortstamm oder „dynamisch“ ohne einen festen Ort (Hornscheidt, 2012: 290, 299–311). So sollen nicht nur Menschen der Kategorien Mann und Frau aufgerufen werden, alle anderen würden jedoch als Sonderfall markiert (Hornscheidt & Sammla: 2021: 44–45). Genderfreie Formulierungen funktionieren über Umformulierungen wie künstlerisch tätige Person anstatt Künstler*in (ebd.: 50–52) oder über neue Wortendungen mit *-ens* (ebd.: 53–58) oder *-x* (Hornscheidt, 2012: 293–299). Partizipbildungen (Kunstschaffende) werden laut den Autor*innen von *Wie schreibe ich divers? Wie spreche ich gendergerecht? Ein Praxis-Handbuch zu Gender und Sprache* aktuell nicht mehr als gendergerecht verstanden, da sich in Wahrnehmungsstudien gezeigt hätte, dass sie hauptsächlich die männliche Form evozieren und sich somit von dieser kaum unterscheiden würden (Hornscheidt & Sammla, 2021: 49).

Wird die Perspektive blinder und sehbehinderter Menschen berücksichtigt, sind jedoch alle Formen ohne Satz- und Sonderzeichen zu bevorzugen, da diese das Lesen und Vorlesen erschweren und zu Problemen mit Screenreadern führen können. Sollen dennoch Sonderzeichen verwendet werden, empfiehlt der Deutsche Blinden- und Sehbehindertenverband den Asterisk, da dieser am häufigsten verwendet und von vielen Screenreadern als kurze Pause vorgelesen wird (dbsv.org, 2021). Der Blinden- und Sehbehindertenverband Österreich hingegen, empfiehlt für diese Fälle den Doppelpunkt, jedoch ohne diese Entscheidung zu begründen (blindenverband.at, 2023a; blindenverband.at, 2023b). Dies zeigt, dass die Art und Weise des Genderns nicht nur von Interessen, sondern auch von Geschmäckern abhängig ist.

Auch wenn es an den Personenreferenzen in der deutschen Sprache vielleicht am deutlichsten zu erkennen ist, wie cisnormativ diese strukturiert ist, so zeigt sich die normative Zweigeschlechtlichkeit ebenfalls in weniger offensichtlichen sprachlichen Ausdrücken, z. B. am Vokabular für sexuelle Orientierungen und Geschlechter:

Werden Identitäten außerhalb der dominanten Binarismen versprachlicht, so fällt auf, dass die entsprechenden Bezeichnungen trotzdem noch stark im dominanten Diskurs verhaftet sind. Begriffe wie *Intersexualität* („zwischen den beiden“), *Transsexualität* („von dem einen zum andern“), *androgyn* („männlich-weiblich“) oder *bisexuell* („beide“) setzen die bezeichneten Identitäten normativ dem Geschlechtsbinarismus gegenüber, der selbst nicht angegriffen wird (Motschenbacher, 2012: 96, kursiv im Original).

Nicht(cis)heteronormative Geschlechtsidentitäten und sexuelle Orientierungen werden also über die Referenz zu den cisbinären Konstrukten Mann/Frau definiert, während diese für sich selbst stehen.

Aus poststrukturalistischer Perspektive schließt Sprache aber nicht bloß manche Subjekte ein und andere aus, normalisiert und naturalisiert die einen und markiert andere als Abweichung, sondern bringt mögliche Subjekte erst hervor. Sie wird „als unhintergehbare soziale Institution gefasst, die das denkende, sprechende, vergeschlechtlichte und begehrende Subjekt konstituiert“, so der Philosoph und Mitherausgeber von *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*, Gerald Posselt (2016: 92). *Frau-Sein, Schwul-Sein* usw. wird als Effekt u. a. sprachlich performierter Diskurse begriffen, ohne

eine natürliche Essenz, die der Sprache vorausginge. Die Bedeutung von Sprache in queerfeministischen Kämpfen kommt dann nicht zuletzt daher, dass Judith Butler in ihrer iterativen Ausführung das Potenzial verortet, sich zu wehren. Denn „Handlungsfähigkeit [besteht] gerade in der Möglichkeit, diese Anrufungen und Zuschreibungen zurückzuweisen, sie auf andere Weise zu wiederholen und durch widerständige Sprechakte zu subvertieren“ (ebd.: 92–93).

Ausstellungstexte

Es gibt unterschiedliche Auffassungen darüber, ob es Text in Ausstellungen braucht. Dabei würde laut Evelyn Dawid und Robert Schlesinger (2002), den Autor*innen von *Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden*, meist ganz allgemein über Museen diskutiert ohne nach Museumstypus zu unterscheiden. Doch sollen Befürworter*innen in diesem Zusammenhang eher von Technischen Museen, Naturkundemuseen und anderen historischen Sammlungen sprechen, während Gegner*innen von Ausstellungstexten Kunstmuseen meinen, wenn sie davon ausgehen, dass Texte „in Konkurrenz zur Wirkung, zur Aura der Ausstellungsstücke stünden“ (Dawid & Schlesinger, 2002: 9). Befürworter*innen hingegen würden argumentieren, dass sich Exponate eben nicht allen Menschen gleichermaßen erschließen und es Texte braucht, um den Zugang zu Museen zumindest theoretisch einem größeren und diverseren Publikum zu ermöglichen (ebd.: 8–9). Es handelt sich daher auch um eine ideologische Entscheidung, denn „[o]b Texte vorhanden sind, wie diese gestaltet und auch konsumiert werden können, markiert eine spezifische museologische Haltung, wenn nicht sogar eine Weltsicht“ (Reitstätter, 2017: 25). Das spiegelt sich auch in der Geschichte der Öffnung wider, denn als das Museum noch einem kleinen erlauchten Kreis vorbehalten war, waren Exponate kaum bzw. gar nicht mit Texten versehen. Erst mit dem Wandel zum Museum als Bildungsinstitution der Massen „wurde Wert auf Vermittlung und Erklärung der Objekte gelegt. Dies begann bei einer besseren Lesbarkeit der Exponatbeschriftungen [und] setzte [sic] sich fort in der Einführung zusätzlicher erläuternder Texttafeln“ (Baur, 2010: 29).

Dass Zutritt und erläuternder Text das Museum nicht per se zu einem emanzipatorischen Projekt machen, wurde in den vorangehenden Ausführungen bereits dargelegt. Es stellt sich jedoch die Frage, wie die Vorstellungen von möglichst idealen Ausstellungstexten aussähen. Wenig überraschend herrscht auch hier keine Einigkeit, was jedoch gar nicht zwingend notwendig ist, denn unterschiedliche Ausstellungen, Kommunikationsziele und Zielgruppen erfordern unterschiedliche Gestaltungskonzepte. So gibt es bestimmte Herangehensweisen, um Texte barriereärmer zu gestalten, z. B. in leichter Sprache (Al Masri-Gutternig & Reitstätter, 2017). Darüber hinaus benötigen Ausstellungstexte, die für Kinder bis zwölf Jahre verfasst werden, einen gänzlich anderen Zugang als jene für Jugendliche und Erwachsene (Serrell, 2015: 21).

In der Praxis sah es im deutschsprachigen Raum häufig so aus, dass Ausstellungstexte keinen hohen Stellenwert hatten und oft von den Kurator*innen der jeweiligen Ausstellungen im letzten Moment erstellt wurden (Dawid & Schlesinger, 2002: 8). Zwanzig Jahre später mag das etwas anders aussehen, dennoch legt allein die Tatsache, dass seit der Publikation von Dawid und Schlesinger keine neuen umfassenden, deutschsprachigen Werke zum Thema erschienen sind, die Vermutung nahe, dass die Aussage zumindest zum Teil noch heute valide ist. In einer Zusammenschau der deutsch- und englischsprachigen Literatur aus dem Jahr 2017, die die visuelle und inhaltliche Lesbarkeit von Ausstellungstexten behandelt, werden nur zwei Veröffentlichungen nach 2002 angeführt, beide als Kapitel in Büchern mit anderem Fokus. Zu den 33 Publikationen, die älteste aus dem Jahr 1933, die aktuellste aus 2015, zählen lediglich acht deutsche Publikationen, die erste davon aus dem Jahr 1988 (Klodt, 2017: 113–134).

Gemäß Dawid und Schlesinger (2022: 25–26) sei es in Ländern wie den Niederlanden, den USA und England üblich, eigene Texter*innen zu beschäftigen – in Deutschland hingegen eine Ausnahme. Ein weiterer Unterschied sei an den Ansprüchen an die Textzugänglichkeit bzw. -komplexität zu bemerken. Die gleichen Ausstellungstexte, die in einem Museum in den USA als vergleichbar elitär und hochtrabend verstanden werden, gelten in einem Museum in Deutschland als zu unwissenschaftlich. Dieses Phänomen zeigt sich auch bei der relativ komplizierten deutschen Wissenschaftssprache. Im musealen Kontext kann diese ebenfalls ein Problem für die Vermittlung von Inhalten darstellen (Reitstätter, 2017: 30). Es ist nicht ausgeschlossen, dass auch in Museen in Österreich, Deutschland und der Schweiz

professionelle Texter*innen eingesetzt werden oder Vermittler*innen und Pressestelle involviert sind. Aufgrund fehlender neuerer Daten wird davon ausgegangen, dass dies jedoch nicht der Standard ist und viele der im Zuge dieser Arbeit analysierten Ausstellungstexte unter den beschriebenen oder ähnlichen Voraussetzungen entstanden sind.

Um über Ausstellungstexte sprechen zu können, ist es zunächst hilfreich, das gängige Vokabular und Idealvorstellungen von deren Rolle in der Praxis zu kennen. Beverly Serrell hat mit *Exhibit Labels. An Interpretive Approach* ein umfangreiches Standardwerk zum Thema Text in Museen und Ausstellungen geschaffen (Reitstätter, Galter & Bakondi, 2022: 3). Auch sie ist überzeugt, dass Ausstellungstexte unerlässlich sind, betont aber, wie schwierig es wäre, Ausstellungen qualitativ zu betexten. Gute Texte sollten „interpretive“ sein und dem Leitgedanken der Ausstellung, der sogenannten „big idea“, folgen (Serrell, 2015: x, 2). Die Big Idea wiederum wäre ein maßgeblicher Faktor für das Gelingen von Ausstellungen. Sie könne nicht nur für Texter*innen, sondern für alle Mitwirkenden einer Ausstellung ein Tool zur Orientierung sein, um sich immer wieder darauf rückbesinnen zu können, was das Kommunikationsziel der Ausstellung ist und ob dieser oder jener Beitrag dienlich ist, dieses Ziel zu erreichen. Ob bei einer Ausstellung eine Big Idea formuliert wurde, wäre daran zu erkennen, ob auch den Besuchenden das Kommunikationsziel klar wurde. Dass es keine gab, wäre an zu viel Text erkennbar, der unzusammenhängend und verwirrend ist. Dabei legt Serrell (ebd.: 7–18) Wert darauf, zu betonen, dass es sich bei der Big Idea nicht bloß um ein Thema handelt, sondern dass dies immer ein Satz ist, in dem mit Subjekt, aktivem Verb und dem Fokus genau spezifiziert wird, welche Aspekte eines Themas in der Ausstellung behandelt werden.

Serrell (2015: 19–28) unterteilt Ausstellungstexte bzw. Beschilderungen in solche mit vermittelnder, Sinn herstellender Funktion und in solche, die ausschließlich Information wiedergeben. Erstere würden eine Geschichte erzählen und vermitteln, was diese mit den Besuchenden zu tun hat und warum sie sich dafür interessieren sollten. Darüber hinaus ermöglichen sie es den Besuchenden, sich auf für sie bedeutungstiftende Art mit der Ausstellung auseinanderzusetzen.

Die Taxonomie und Terminologie der Ausstellungstexte bzw. -schilder, d. h. wie sie eingeteilt und benannt werden, ist nicht einheitlich, denn von Museum zu Museum werden unterschiedliche Begriffe verwendet. Manche Häuser orientieren sich an der Funktion der einzelnen Beschriftungen, z. B. Einleitung, Orientierung und Objektbeschriftung, andere benennen nach der Platzierung, z. B. Wandtext und Saaltext, und wieder andere haben ihre eigenen Begriffe. In manchen Museen soll den Ausstellungstexten so wenig Aufmerksamkeit geschenkt werden, dass es kein einheitliches System gibt. Nach Serrell (2015: 31) sind die wesentlichen „interpretive labels“ in Museen Titel, Einleitung, Bereichstexte, Objektgruppentexte und Objekttexte. Sie dienen dazu, die Information, die vermittelt werden soll, zu organisieren, und sind dabei linear und hierarchisch strukturiert. Da sich Besuchende aber nicht immer linear durch Ausstellungen bewegen und die Texte nicht wie ein Buch lesen, soll jeder Text, jede Beschriftung auch für sich stehen. „Noninterpretive labels“ sind Objektkennungen, Spender*innentafeln, Nennung der Mitwirkenden und Beschilderung zu Verhaltensregeln und zur Orientierung (ebd.). Bei den meisten geht aus der Bezeichnung unmissverständlich hervor, was ihre Funktion ist, bei manchen ist die Abgrenzung jedoch nicht zur Gänze selbstverständlich. Bereichstexte geben Auskunft über (Themen-)Bereiche der Ausstellung und sollen entscheidende Tools zur Strukturierung des Inhalts sein. Werden Exponate zu kleineren Gruppen innerhalb eines Themas zusammengefasst, klären Objektgruppentexte darüber auf, warum diese Ausstellungsstücke eine Gruppe bilden, was sie gemeinsam haben oder auch nicht. Objektkennungen identifizieren lediglich bestimmte Merkmale wie Name, Jahr, Künstler*in, Material und dergleichen, während Objekttexte näher auf das Exponat eingehen (ebd.: 34–40).

Nicht alle Texte in Museen sind Beschilderungen. Soll mehr Information vermittelt werden, als auf diesen Platz hat, oder können keine Beschilderungen angebracht werden, können z. B. Broschüren, Handouts und Tablets zur Anwendung kommen. Sind Sitzgelegenheiten gegeben, kann auch der Ausstellungskatalog (oder andere relevante Bücher) bereitgestellt werden (Serrell, 2015: 45). Auch ausstellungsarchitektonische Lösungen wie Schubladen, die geöffnet werden können und weiterführende Informationen enthalten, ermöglichen zusätzlichen Text (Dawid & Schlesinger, 2002: 89).

Jenseits der Fragen nach Gestaltung und Einsatz von Texten in Museen kommt bei Sprache im musealen Kontext noch die Ebene der Bedeutungsbildung, also eine Machtkomponente hinzu. Das geschriebene und gesprochene Wort spielt bei den weiter oben diskutierten Naturalisierungseffekten eine wesentliche Rolle. Denn Bedeutung wird im Museum über Wörter, Bilder und Objekte hergestellt, da aber Objekte und Bilder im Vordergrund stehen, wird das Wort gewissermaßen unsichtbar. So wird verschleiert, wie *es* (d. h., was wie gesagt wird und was nicht gesagt wird) die Welt formt und wie wir diese wahrnehmen. Dabei sind es die Texte, die die Exponate für die Besuchenden erst kontextualisieren. Das sei besonders bei Exponaten aus Unrechtszusammenhängen problematisch, wenn die konflikthafte Geschichte ausgespart und ihnen so das Potenzial genommen wird, über ausbeuterische, gewaltsame Begebenheiten und Strukturen zu erzählen (Hooper-Greenhill, 1994: 115–116).

5. Ausstellungstexte analysieren

Um zu untersuchen, welches Wissen im Zusammenhang mit Geschlechtern und Sexualitäten in Ausstellungstexten von Museen mit Programm zum Pride Month reproduziert wurde, und um Rückschlüsse auf museale Diskurse zu erlauben, wurden in der vorliegenden Arbeit die Texte von acht Wiener Museen einer kritischen Diskursanalyse nach Siegfried Jäger und Margarete Jäger unterzogen. Die Methode ist auf die Analyse von printmedialem Material zugeschnitten, eignet sich daher zur Bearbeitung größerer Mengen nicht (ausschließlich) zusammenhängender Texte. So schlägt zum Beispiel auch Lisa Spanka (2019: 367) in *Diskursanalyse im Museum. Ein Verfahren zur Untersuchung mehrdimensionaler und multimodaler Wissensproduktion* ein Vorgehen nach Siegfried Jäger (2009)⁹ vor. Im Folgenden werden zunächst wesentliche theoretische Aspekte zum Verständnis der kritischen Diskursanalyse bei Jäger und Jäger vorgestellt, um dann noch einmal Schritt für Schritt die methodische Anwendung und deren Umsetzung in vorliegender Arbeit zu präsentieren. So sollen die Analyse und die Methodenadaptionen für Ausstellungstexte nachvollziehbar gemacht werden. Ebenso für Transparenz sorgen soll die abschließende Darstellung von Prozess und Ergebnis der Materialauswahl.

Kritische Diskursanalyse bei Jäger und Jäger

Die Kritische Diskursanalyse (im Folgenden als KDA bezeichnet) ist laut Jäger (2012: 8) „angewandte Diskurstheorie“, mit dem Ziel „diskursive Sagbarkeitsfelder darzustellen, diese zu interpretieren und einer Kritik zu unterziehen“ (Jäger & Jäger, 2007: 15). Die Diskurstheorie die die beiden Sprachwissenschaftler*innen dafür heranziehen ist jene von Michel Foucault, bei der es ganz wesentlich um das Verhältnis

⁹ In vorliegender Arbeit wurde dieses Werk in der Auflage aus 2012 herangezogen.

von Wissen und Macht geht, um die Produktivität der Diskurse, die Produktion von Wahrheit und darum, was das für die Wissenschaft bedeutet. Jäger und Jäger (2007: 7) veranschaulichen dies unter anderem anhand eines Interviews mit Foucault mit dem Titel *Wahrheit und Macht*. Darin meint er:

daß die Wahrheit weder außerhalb der Macht steht noch ohne Macht ist [...]. Die Wahrheit ist von dieser Welt; in dieser wird sie aufgrund vielfältiger Zwänge produziert, verfügt sie über geregelte Machtwirkungen. Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit, ihr [sic] ‚allgemeine Politik‘ der Wahrheit: d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren lässt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden; es gibt bevorzugte Techniken und Verfahren zur Wahrheitsfindung; es gibt einen Status für jene, die darüber zu befinden haben, was wahr ist und was nicht (Foucault, 1978: 51).

Jene, die über Wahrheit befinden – Foucault (ebd.: 44–54) spricht vom „Intellektuellen“, Jäger (2012: 10) vom „Wissenschaftler“ und von „WissenschaftlerInnen“ (ebd.: 11) – sind somit in einer besonderen Position, wo sie zugleich Effekt und Gestaltende der Wahrheitsproduktion sind. Somit sind Wissenschaft und die Analyse von Diskursen immer auch ein politisches Unterfangen (Jäger & Jäger, 2007: 16, 37; Jäger, 2012: 11). Werden Museen als Produzenten institutionell beglaubigten Wissens verstanden, trifft dies auf sie ebenfalls zu. Bei der Analyse in vorliegender Arbeit musste dies also in zweierlei Hinsicht berücksichtigt werden – zum einen im Umgang mit dem vermittelten Wissen in den Ausstellungen und zum anderen hinsichtlich der Produktion von Wissen im Zuge der Analyse selbst.

Auch deshalb ist es wichtig, dass die KDA nicht bloß beschreibend arbeitet (Jäger, 2012: 10), sondern zeigt „was in einer Gesellschaft gesagt und gedacht werden kann und damit zugleich, was nicht gesagt werden kann und/oder einfach nicht gesagt wird, also was jeweils als Wahrheit *gilt* und was nicht“ (ebd.: 12, kursiv im Original). Um dies zu erreichen, ist es bedeutsam, dass die Analyse theoriegeleitet, aber auch widerständig ist. Das heißt, es muss sowohl politisch und ideologisch Kritik an Herrschafts- und Machtverhältnissen geübt als auch die eigene politische und ideologische Position berücksichtigt werden. Die Analyse selbst ist also als nicht außerhalb der Wissens- und Machtstrukturen, in denen sie entsteht, zu begreifen (ebd.: 8–12).

Foucaults Theorien bilden zwar theoretische Basis und Gerüst für die hier vorgestellte KDA, dennoch geht es wesentlich darum auch „*Grundlagen* zu schaffen für ein praktikables *Verfahren* der Diskursanalyse“ (ebd.: 18, kursiv im Original) – die Diskurstheorie also anwendbar zu machen. Dazu ist es zunächst erforderlich, zentrale Konzepte und Begrifflichkeiten vorzustellen, um damit im Zuge der Analyse Diskurse identifizieren zu können.

Zu diesen zählen das theoretische Verständnis von Diskursen sowie den diskurstragenden Kategorien des Normalismus und der Kollektivsymbole. Der Diskurs in der KDA wird als „Fluss des Wissens durch Zeit und Raum“ verstanden (Jäger & Jäger, 2007: 23; Jäger, 2012: 29) und er ist, wie schon beschrieben, als Transporteur von Wissen mit Macht ausgestattet (Jäger, 2012: 73). Diese Macht ist aber nicht nur repressiv, sondern auch produktiv, wodurch Diskurse subjektivierende Effekte haben (Jäger & Jäger, 2007: 23–24) – sie bringen demnach bestimmte Subjekte hervor und verunmöglichen andere. Wirksam werden Diskurse dabei unter anderem durch das wiederholte Auftreten bestimmter Erzählungen, die „als eine Art elementarer diskursiver Versatzstücke fungieren“ (ebd.: 33).

Daraus leitet sich die diskurstragende Kategorie des Normalismus ab. Dieser ist eine Herrschaftstechnik, die seit etwa 1800 in westlichen Industriegesellschaften dominant ist und zum Ziel hat, zu regulieren und zu kontrollieren. Er bezieht sich auf statistische Durchschnitte und unterscheidet sich somit von Normativität, die nicht im Nachhinein, nach der Ermittlung einer Verteilung, sondern schon im Voraus vorschreibend wirkt (Jäger & Jäger, 2007: 60–64; Jäger, 2012: 53–54). Beide Konzepte haben normalisierende und normierende Funktionen. Kollektivsymbole gehören zum Instrumentarium zur Durchsetzung dieser Normen. Sie sind Symbole, Metaphern, Bilder, deren Bedeutungsinhalte *allen* in einer Gesellschaft zur Verfügung stehen, so Jäger (2012: 59). Sie wirken eben durch ihren Symbolcharakter diskursstabilisierend, da dieser zu einer Vereinfachung komplexer Wirklichkeiten beiträgt und damit das Wissen einer bestimmten, dominanten Ordnung aus der sie hervorgehen stützt (Jäger & Jäger, 2007: 39).

Ergänzend ist zu erwähnen, dass Räume nicht nur heterotop¹⁰ sein, sondern auch „gleichsam aus der Zeit fallen [können], wie etwa Kirchen, Museen, die man als heterochron bezeichnen kann, da sie einen ‚Geist‘ präsentieren, der längst vergangenen Zeiten entspricht und entstammt“ (Jäger, 2012: 122). Das Verhältnis von Diskursen aus und in diesen Räumen, in diesem Fall dem Museum, und gesamtgesellschaftlichen Diskursen kann somit von Ungleichzeitigkeiten gekennzeichnet sein.

Um nun aber Zugriff auf Diskurse in oft unüberschaubaren und verwobenen Diskursformationen zu erlangen, ist eine Strukturierung hilfreich. Bei Jäger (2012: 8, 95, auch Jäger & Jäger, 2007: 26) werden Aussagen als die Atome von Diskursen verstanden, die die KDA ermitteln soll. Sie sind also die kleinsten Teile, nach denen gesucht werden soll, um sie dann wieder im Größeren, in Zusammenhängen, zu verorten. Dafür ist es unerlässlich, gewisse Seiten, Aspekte oder Kategorien von Diskursen zu kennen, die in der KDA genutzt werden, um sprachlich performierte Diskurse zu strukturieren. Diskurse können zum Beispiel in Spezial-, also wissenschaftliche Diskurse und Inter-, also nichtwissenschaftliche Diskurse eingeteilt werden. Textteile, die bestimmte Themen des Diskurses beinhalten, sind sogenannte Diskursfragmente und mehrere solcher Fragmente zum gleichen Thema können zu einem Diskursstrang zusammengefasst werden (Jäger, 2012: 80–81). Schlussendlich können mehrere Diskursstränge wieder zu übergreifenden Themenkomplexen gebündelt werden (ebd.: 89), wozu es hilfreich sein kann, Diskursstränge in Haupt- und Unterthemen einzuteilen (ebd.: 87–88). Diskursive Ereignisse sind einflussreiche Impulse in diskursiven Kontexten; als Beispiel nennt Jäger (ebd.: 82) den Reaktorunfall in Tschernobyl und seine Auswirkung auf den Diskurs um Energiepolitik in Deutschland. Ein relevanteres Beispiel im Kontext dieser Arbeit wäre etwa Conchita Wursts Song-Contest-Sieg im Jahr 2014 und Österreichs darauf folgende positive Identifikation als tolerante und weltoffene Nation.

Diskurse können auch nach den sozialen Orten (Medien, Alltag, Erziehung etc.), von denen sie ausgehen, strukturiert werden (Jäger: 2012: 83–84) oder wie im Fall dieser

¹⁰ Unter Heterotopie versteht Foucault „real existierende [...] Räume, die [...] Heterogenitäten oder Abweichungen Raum geben, für die in einem gegebenen Raumgefüge kein Platz vorgesehen ist“ (Klass, 2020: 307). Das können z. B. Gefängnisse, Schiffe oder die psychiatrische Einrichtungen sein (ebd.: 306–307)

Arbeit ausgehend vom Ort Museum. Unter der Diskursposition wird der politisch-ideologische Standpunkt verstanden, von dem aus gesprochen wird (Jäger, 2012: 85). Entlang dieser Positionen und bestimmten Überzeugungen (z. B. religiöse, politische etc.) können sich auch sogenannte Diskursgemeinschaften bilden (Jäger & Jäger, 2007: 30–31). All diese Positionen, Ebenen und Stränge funktionieren letztendlich nicht isoliert, sondern verschränken sich und sind Teil eines gesamtgesellschaftlichen Diskurses bzw. informieren einen solchen (Jäger, 2012: 86–87).

Analyseschritte

Anhand Jägers (2012: 90–91) Schritt-für-Schritt-Darstellung einer KDA werden im Folgenden die Analyseschritte präsentiert, wie sie in vorliegender Arbeit vorgenommen wurden. Dies soll die Nachvollziehbarkeit getroffener Entscheidungen garantieren und die Prozesse, die zu den Ergebnissen führten, transparent werden lassen.

Die Schritte eins und zwei bestehen laut Jäger (2012: 90, 91) darin, den Forschungsgegenstand zu beschreiben und das Forschungsinteresse zu begründen (siehe *1. Einleitung*). Des Weiteren sollen Theorie (siehe *2. Alte Institution – neue Werte*, *3. Anders machen* und *4. Geschriebene Worte*) und Methode (siehe dieses Kapitel, *5. Ausstellungstexte analysieren*) vorgestellt werden. Der dritte Schritt besteht darin, die Materialgrundlage, den Untersuchungszeitraum und -ort zu bestimmen und zu begründen (ebd.: 90, 91–95). Da bei Jägers Vorgehen printmediale Produkte, in vorliegender Arbeit jedoch Ausstellungstexte analysiert werden, begann sich das Vorgehen hier von der Vorlage etwas zu lösen. Während die Überlegungen, um eine „verlässliche Grundlage“ (ebd.: 92) zur Bearbeitung einer bestimmten Fragestellung zu erlangen, übernommen wurden, unterscheidet sich die Ebene der Diskurse, auf denen diese Überlegungen angewandt wurden. Welche Überlegungen genau zur Grundlage für die Analyse in dieser Arbeit betreffend musealer Diskurse zu Geschlechtern und Sexualitäten geführt haben, findet sich im nächsten Unterkapitel *Materialgrundlage*.

Als vierten Schritt schlägt Jäger (2012: 90, 95–97) eine Strukturanalyse als Materialaufbereitung vor, aus der das Material für die Feinanalyse hervorgeht. Hier hält ein „quantitativer Aspekt Einzug in die KDA“, die „auf die Ermittlung von *Aussagen* [zielt], indem sie Diskurs- und Dispositivfragmente gleicher Inhalte, getrennt nach Themen und Unterthemen, empirisch auflistet und deren Inhalte und Häufungen sowie ihre formalen Beschaffenheiten zu erfassen sucht und analysiert“ (ebd.: 95, kursiv im Original). Während Jäger für die Strukturanalyse jeden einzelnen Artikel als Diskursfragment separat aufbereitet, wurden in vorliegender Arbeit in einem ersten Schritt die Ausstellungen mit all ihren Ausstellungstexten in deutscher Sprache als Gesamtheit bearbeitet. Das hat den Grund, dass einige Labels keine (relevanten) Aussagen beinhalteten, andere wiederum einander sehr glichen – solche wurden aussortiert, da hier kein Erkenntnisgewinn zu erwarten war. Daraus ging eine Auswahl an Labels hervor, die transkribiert und aufbereitet wurden. Sie befinden sich nach Museen geordnet und jeweils mit einer umrahmten Infobox eingeleitet im Anhang. Die Informationen umfassen Ausstellungstitel, Museum, Laufzeit der Ausstellung und zu Zitationszwecken das gewählte Museumskürzel (siehe auch Infoblätter) mit Nummerierung, aber auch Informationen aus der Feinanalyse (siehe nächster Schritt) wie Art bzw. Funktion des Texts und dessen Gestaltung (Platzierung, Material, Grafik). In manchen Fällen wurden mehrere Labels zu einem Diskursfragment zusammengefasst, manchmal Textpassagen ausgelassen – all das wurde direkt in den Transkripten vermerkt (siehe *10. Anhang*). Außerdem wurde ein Kategorienschema aus Haupt- und Unterthemen sowie deren Auftreten in den analysierten Ausstellungen angelegt, das im Zuge der Feinanalyse finalisiert wurde.

Als fünften und sechsten Schritt beschreibt Jäger (2012: 91, 98–108) die Durchführung von Feinanalysen, um institutionellen Kontext und grafische wie inhaltliche Gestaltung (rhetorisch und ideologisch) herauszuarbeiten. In dieser Arbeit wurden dazu die in der Strukturanalyse aufbereiteten Ausstellungstexte herangezogen und intensiv bearbeitet. Das Kategorienschema wurde fertig ausgearbeitet (siehe *10. Anhang*) und Infoblätter der einzelnen Museen und die dort analysierten Ausstellungen erarbeitet (siehe Unterkapitel *Wer spricht über was: Die acht Ausstellungen und ihre Häuser*), um den diskursiven Kontext darzustellen. Weitere Informationen, die gesammelt bzw. ausgearbeitet und für relevant befunden wurden (Aufbau der

Ausstellung und Anmerkungen), für die Infoblätter aber zu umfangreich waren, wurden im Anhang den jeweiligen Ausstellungstexttranskripten vorangestellt.

Die Schritte sieben bis zehn bestehen bei Jäger (2012: 91, 108–111) aus der zusammenfassenden Analyse der einzelnen Diskursfragmente, Kritik und Einordnung der Ergebnisse. An dieser Stelle wurde in der vorliegenden Arbeit eine Präsentation der Ergebnisse verfasst, die nicht alle Diskursfragmente einzeln vorstellt, da sich, nicht zuletzt aufgrund ihres Umfangs, die spannenden Ergebnisse besonders in ihrer Synthese zeigten. Es handelt sich also um eine Präsentation, die in der aus den Ergebnissen resultierenden Logik strukturiert wurde, die im Unterkapitel *Reproduziertes Wissen über Geschlechter und Sexualitäten* genauer erläutert wird. Kritik und Einordnung der Analyseergebnisse finden sich dort wie auch im Unterkapitel *Zusammenfassung und Einordnung* (siehe 6. *Präsentation der Ergebnisse*).

Materialgrundlage

Die initialen Beobachtungen, die zur Entwicklung des Themas und der Forschungsfrage dieser Arbeit gemacht wurden, fanden in Wien, Österreich, statt. Diese örtliche Eingrenzung wurde dann, auch aus Gründen des möglichen Umfangs einer Masterarbeit, für die Analyse übernommen. Dazu wurden zunächst alle Wiener Museen für Erwachsene, die Programme zum Pride Month 2022 anboten, mittels Online-Recherche (Websites und Instagram) ermittelt. Bezirks-, Vereins- und Unternehmensmuseen wurden ausgeschlossen, um die Balance zwischen Machbarkeit und Relevanz aufrechtzuerhalten.

Daraus ergab sich eine Liste von zehn Museen, die alle im Zeitraum vom 13. Juni 2022 bis zum 13. Juli 2022 besucht wurden, um eine bis drei Sonderausstellungen pro Haus anzusehen und jeweils sämtliche physisch vorhandenen Ausstellungstexte in deutscher Sprache abzufotografieren, weiteres Textmaterial wie Faltblätter und Begleithefte zu sammeln und den Ausstellungsaufbau fotografisch und mit Notizen zu dokumentieren. Aus Gründen der Aktualität wurden Sonderausstellungen den Dauerausstellungen vorgezogen, da sich Diskurse um Geschlechter und Sexualitäten in den letzten Jahren gewandelt haben und, wie im Theorieteil dargelegt, ohnehin davon

auszugehen war, dass Museen in ihren Dauerausstellungen ihre eigenen formulierten Zielsetzungen nicht erfüllen. So sollte den Häusern außerdem die Möglichkeit gegeben werden, in ihrer gegenwärtigen Form betrachtet zu werden. Aus diesen Museumsbesuchen ergab sich ein umfangreicher Materialkorpus, der daraufhin strategisch reduziert werden musste. Zunächst fiel die Entscheidung, die Analyse der Ausstellungen zweier Häuser nicht weiter zu verfolgen, da es in deren Pride-Programm 2022 keine inhaltliche Auseinandersetzung mit Pride-relevanten Themen gab. Danach wurde bei den Häusern, in denen mehrere Ausstellungen besucht wurden, jeweils eine ausgewählt. Dabei wurde darauf geachtet, eine möglichst vielfältige und thematisch relevante Materialgrundlage zu schaffen – große und kleine Ausstellungen, solche mit viel und solche mit wenig Text, mit und ohne queere Themen, solche mit einheitlicher Handschrift und solche mit mehreren Sprecher*innen. Schließlich wurden acht Ausstellungen für die Analyse ausgewählt (siehe Infoblätter). Eine vollständige Liste aller besuchten Ausstellungen findet sich im Anhang dieser Arbeit.

Zur Materialgrundlage ist noch hinzuzufügen, dass schon die Online-Recherche selbst interessante Aspekte hervorgebracht, denn das Pride-Programm auf den Websites der Museen war (mit zwei Ausnahmen) eher versteckt platziert. Bei manchen musste die URL, die auf Instagram gepostet wurde, in die Adresszeile des Browsers kopiert oder mit Suchmaschinen gesucht werden, um das Programm überhaupt zu finden. Auf Instagram wurde dagegen prominenter geworben: Alle ausgewählten Museen hatten in ihr Profilbild in irgendeiner Form eine Version der Regenbogenfahne integriert und mindestens einen Post, manche auch thematisch relevante Storys.

6. Präsentation der Ergebnisse

Die Analyse des sehr umfangreichen Textmaterials hat eine Fülle an Aussagen über Geschlechter und Sexualitäten zutage gefördert. Um diese institutionell verorten zu können, beginnt dieses Kapitel zunächst mit den acht Infoblättern zu den Ausstellungen, deren Texte analysiert wurden, und den Museen, in denen die Ausstellungen stattfanden. Die Beantwortung der Forschungsfrage nach reproduziertem Wissen im Zusammenhang mit den Kategorien Geschlecht und Sexualität findet zunächst ausführlich mittels ausgewählter Beispiele statt, um die Erkenntnisse anhand des analysierten Materials nachvollziehbar darzustellen. Im letzten Teil dieses Kapitels werden die gewonnenen Erkenntnisse noch einmal kompakt zusammengefasst und über die Forschungsfrage hinaus mit Theorie und den Ausstellungen zusammengeführt. Es werden aus den Analyseergebnissen abgeleitete Vorschläge zur Beantwortung folgender Fragen formuliert: Welchen Einfluss hat Programm zum Pride Month auf Ausstellungstexte? Was können die Ergebnisse dieser Analyse für Museen theoretisch als auch praktisch bedeuten? Welchen Beitrag können die Ergebnisse dieser Analyse für die Museum und Gender Studies leisten und wo kann zukünftige Forschung anschließen?

Wer spricht über was: Die acht Ausstellungen und ihre Häuser

Auf den folgenden Seiten werden die analysierten Ausstellungen und ihre Museen vorgestellt. Die Informationen zu den Ausstellungen beinhalten Titel, Laufzeit und Thema sowie Verantwortliche und die Art des Genders in den Ausstellungstexten. Zu den Museen wird Auskunft über die Dauer ihres Bestehens, Besuchszahlen im Jahr 2021, Direktion, Träger*innenschaft und Ausrichtung gegeben und eine Selbstbeschreibung sowie eine kurze Beschreibung des Programms zum Pride Month 2022 präsentiert. Den acht Infoblättern, wovon jedes einen Überblick über jeweils ein Museum und der dort analysierten Ausstellung bietet, geht eine Einordnung einiger

dieser Informationen voraus – es folgt also eine kompakte Präsentation des institutionellen Kontexts.

Wie schon im Zuge der Darstellung der Gewinnung der Materialgrundlage erwähnt, wurde bei der Auswahl der Ausstellungen darauf geachtet, dass diese einerseits vergleichbar sind und andererseits ein möglichst breites Spektrum an thematisch relevanten Beispielen abdecken können. Zwei der acht Ausstellungen, *Queering the KHM* und *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien*, hatten ein explizit queeres Ausstellungsthema. Die anderen sechs analysierten Ausstellungen hatten andere Schwerpunkte, wobei auch in manchen von diesen queere Themen verhandelt wurden. Es finden sich also unterschiedliche museale Ansätze zur Inklusion von nicht(cis)heteronormativen Identitäten wieder, aber auch Beispiele für deren Abwesenheit.

Dass es sich um Sonderausstellungen handeln sollte, spiegelt sich in den Laufzeiten der Ausstellungen wider, die sich alle zwischen dem 27. November 2021 und dem 31. Jänner 2023 bewegen, wobei alle an Tagen während des Pride Month Juni 2022 zu besuchen waren. Die tatsächliche Dauer, die die Ausstellungen (inklusive eventueller Schließtage) für Besucher*innen geöffnet waren, variiert mit der kürzesten von 24 Tagen (*Queering the KHM*) und der längsten von zehn Monaten und neun Tagen (*Künstliche Intelligenz?*) dennoch erheblich. Dies könnte, in Verbindung mit den Besucher*innenzahlen des jeweiligen Hauses, Anhaltspunkte geben, wie viele Menschen erreicht wurden. Da es sich bei vorliegender Arbeit nicht um eine Wirkungsstudie handelt, ist diese Information in erster Linie als ein Beiprodukt des Auswahlprozesses zu betrachten.

Was das Einbeziehen von den Ausstellungsverantwortlichen betrifft, handelt es sich, wie sich in der weiteren Präsentation der Analyseergebnisse zeigen wird, um einen ambivalenten wie wichtigen Aspekt. Zum einen gibt er Auskunft über die vorwiegend *weiße*, europäische und cisgeschlechtliche Zusammensetzung derer, die durch die Institution sprechen können und legt bestimmte Schlüsse zwischen reproduziertem Wissen und Identität nahe. Zum anderen sind gerade die relevanten Identitätskategorien Geschlecht und Sexualität Teile des höchstpersönlichen Lebensbereichs und deren Zuweisungen beruhen damit in den meisten Fällen auf von gesellschaftlichen

Konventionen geprägten Annahmen. Als solche stellen sie eine unzuverlässige Variable dar, die dennoch relevant für den Kontext ist.

Bezüglich des Genderns in den Ausstellungstexten, hat sich herausgestellt, dass bei mehr als der Hälfte der Ausstellungen genderinklusive Formen gewählt wurden. Selten fand sich nur eine Art des Genderns. Wurde genderinklusive formuliert, fiel die Wahl in allen Fällen auf den Asterisk als Sonderzeichen, oft in Kombination mit Partizipbildungen. Bemerkenswerterweise wurde gerade in einer der Ausstellungen mit queerem Thema zusätzlich das generische Maskulinum verwendet. Diese Ausstellung, *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien* zählt neben *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* zu einer der beiden Ausstellungen, deren Textbeiträge von unterschiedlichen Personen verfasst wurden.¹¹ Nur in einer Ausstellung, *Oceans. Collections. Reflections. George Nuku* wurde durchgehend die männliche Form verwendet. In zwei Ausstellungen, *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* und *Künstliche Intelligenz?* wurden primär Formen gewählt, die Frauen sichtbar machen, wie Splitting oder Binnen-I. Auf den Websites der Museen der drei Ausstellungen, in denen nicht genderinklusive formuliert wurde, wird allerdings dennoch mit Sonderzeichen gegendert.

Die präsentierten Informationen zu den Museen, deren Ausstellungstexte analysiert wurden, sollen darstellen, von wo das reproduzierte Wissen ausgeht und einige orientieren sich an der "kleine[n] Taxonomie des Museums" von Baur (2010: 16). Die Besucher*innenzahl ist eine der Kennzahlen, an der sich die Größe von Museen messen lässt (ebd.). Demnach bewegten sich die drei größten Museen in dieser Arbeit im Jahr 2021 in einem Bereich von 206 590 bis 328 418 Besucher*innen, wobei die Reihung von erst- und zweitgrößtem Museum, also der *Österreichischen Galerie Belvedere* und dem *Kunsthistorischen Museum Wien*, so nicht ganz sauber anzustellen ist. Denn aufgrund der Schließung des *Unteren Belvedere* (in dem die analysierte Ausstellung stattfand) im Jahr 2021 wurden die Besucher*innenzahlen des *Oberen Belvedere* und des *Belvedere 21* herangezogen, wohingegen beim *Kunsthistorischen Museum Wien* die Zahlen nur dieses

¹¹ Die unterschiedliche Autor*innenschaften waren bei *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* ausgewiesen, bei *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien* hingegen nicht, dafür aber eindeutig an den Texten selbst erkennbar.

Ausstellungsortes und nicht des gesamten *KHM-Museumsverbandes* abgebildet sind. Bei den drei Ausstellungen im Mittelfeld bewegten sich die Besucher*innenzahlen im Bereich von 88 072 bis 126 770. Die kleinsten beiden Museen, gemessen an den Besucher*innenzahlen 2021, zählten 14 286 bzw. 28 058 Eintritte.

Genau genommen handelt es sich beim demnach kleinsten Museum um zwei Museen, bzw. um ein Museum im Museum, für das es keine gesonderte Besucher*innenstatistik gibt. Denn das *Queer Museum Vienna* befindet sich im *Volkskundemuseum Wien*, nutzt also die räumlichen Ressourcen des *Volkskundemuseum Wien*, das außerdem das Programm des *Queer Museum Vienna* auf seiner Website präsentiert. Obwohl es formal zwei unterschiedliche Museen sind, werden Strukturen geteilt. Was der Größenvergleich auf jeden Fall zeigt, ist dass die Museumsgröße nicht ausschlaggebend dafür ist, ob Ausstellungen mit queeren Themen angeboten werden. Denn die beiden Ausstellungen mit dezidiert queeren Themen fanden zum einen mit dem Programm des *Queer Museum Vienna* im *Volkskundemuseum Wien*, dem kleinsten Museum, statt und zum anderen im zweitgrößten Museum, dem *Kunsthistorischen Museum Wien*.

Mit der Kooperation vom *Queer Museum Vienna* mit dem *Volkskundemuseum Wien* hat sich außerdem eines der ältesten Museen mit dem jüngsten Museum der Liste zusammengetan. Während nur das *MAK – Museum für angewandte Kunst* (seit 1863) älter ist als das *Volkskundemuseum Wien*, die somit die einzigen beiden Museen auf der Liste sind, deren Eröffnungen ins 19. Jahrhundert zurückgehen, wurde das *Queer Museum Vienna* im Jänner 2023 gerade einmal ein Jahr alt. Auch das *Haus der Geschichte Österreich* ist mit seinen fünf Jahren, die es dieses Jahr 2023 wird, ein junges Museum. Mit drei Museen, die in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts eröffnet wurden und einem, das Anfang der 1960er Jahre eröffnet wurde, sind die ausgewählten Museen breit gefächert, was ihr Alter betrifft.

Das *Volkskundemuseum Wien* und das *Queer Museum Vienna* unterscheiden sich auch was die Träger*innenschaft betrifft von den anderen in dieser Arbeit. Denn sie werden beide von Vereinen getragen, während es sich bei den restlichen sieben um staatliche Museen, sogenannte Bundesmuseen, handelt. Diverser gestalten sich die Museen hinsichtlich ihrer Ausrichtungen, die bei vielen schon durch die Namen ersichtlich sind. Es wurden Ausstellungstexte in Kunstmuseen analysiert – genauer

gesagt in zwei Museen der Kunstgeschichte, einem der angewandten Kunst sowie einem der modernen und zeitgenössischen Kunst. Ebenfalls in dieser Arbeit enthalten sind ein technisches Museum, eines der österreichischen Zeitgeschichte, ein Museum für queere Wiener Stadtgeschichte und ethnologische Museen – einmal mit internationalem und einmal mit europäischem Bezug.

Der Punkt *Direktion* zeigt, dass zur Zeit des Verfassens dieser Arbeit, mit einem Verhältnis von elf Frauen zu sieben Männern, auch die höchsten Positionen in den ausgewählten Museen überwiegend weiblich besetzt waren. Unter dem Punkt *Selbstbeschreibung* sollten die Museen selbst zu Wort kommen, um eine Vorstellung über ihre Selbstwahrnehmung, ihre Ansprüche und Ziele zu vermitteln. Zuletzt findet sich auch ein Überblick über das angebotene Pride-Month-Programm im Jahr 2022 auf den Infoblättern. Daraus wird ersichtlich, dass es drei Arten gab auf denen sich die Museen mit Pride-relevanten Themen beschäftigten und diese ihren Besucher*innen näher brachten. Dies geschah erstens durch Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm für Erwachsene und Kinder, wie Führungen, (Drag-)Performances, Filmscreenings und Workshops, zweitens durch publizistische Beiträge und drittens durch Ausstellungsprogramm.

AUSSTELLUNG

Queering the KHM

THEMA

In Zusammenarbeit mit der Akademie der Bildenden Künste zeigt das KHM die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Objekten aus der Sammlung und Cisheteronormativität in Kunst und Gesellschaft.

LAUFZEIT

**9. Juni –
3. Juli 2022**

VERANTWORTLICHE

Elisabeth Friedl (thematische Betreuung der Kooperation) (KHM 01)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Asterisk und Partizipbildungen

MUSEUM

Kunsthistorisches Museum Wien (KHM)

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

KHM

SELBSTBESCHREIBUNG

„Das Kunsthistorische Museum Wien gehört 2020 zu den besonders besucherfreundlichen, erfolgreichen und weltweit bekannten Museen für alte Kunst; seine kunst- und kulturhistorische Bedeutung macht das Museum zu einem Symbol der Identität Österreichs und Europas [...]. Die Standorte und Sammlungen des Kunsthistorischen Museums Wien sind 2020 offene und gastfreundliche Orte der Anregung und Kontemplation, der kulturellen und ideellen Bereicherung, aber vor allem auch des Staunens und des Geschichtenerzählens auf höchstem Niveau.“ (khm.at, 2014b, gesamter Text im Original kursiv)

BESTEHEN SEIT

1891

(khm.at, 2014a)

BESUCHER*INNEN 2021

272 624

(BMKÖES, 2022: 98)

DIREKTION

Dr.ⁱⁿ Sabine Haag (Generaldirektorin und wissenschaftliche Geschäftsführerin), Dr. Paul Frey (wirtschaftlicher Geschäftsführer) (BMKÖES, 2022: 91)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (BMKÖES, 2022: 91)

AUSRICHTUNG

Museum „für nahezu alle kunst- und kulturhistorischen Epochen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts (im Falle [... zweier Sammlungen] bis zur Gegenwart). Kernkompetenz sind Werke der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert sowie Ägyptens, des Vorderen Orients und des griechisch-römischen Altertums.“ (BMKÖES, 2022: 91)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

Präsentation des Projekts *Queering the KHM* in Form von Performances und der gleichnamigen (und im Rahmen dieser Arbeit analysierten) Ausstellung (diversity.khm.at, 2021)

AUSSTELLUNG

Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig

THEMA

Werkchau des deutschen
Fotografen Wolfgang Tillmans

LAUFZEIT

27. November 2021 –
28. August 2022

VERANTWORTLICHE

Matthias Michalka (Kurator) (mumok 01)
Jörg Wolfert (Hg., Text & Redaktion
Begleitheft) Claudia Dohr (Redaktion
Begleitheft) (mumok 02)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Asterisk und Partizipbildungen

MUSEUM

Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (mumok)

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

mumok

SELBSTBESCHREIBUNG

„Das mumok versteht sich als Ort der lebendigen Auseinandersetzung mit moderner und zeitgenössischer Kunst. Jener Kunst, die sich einmischt, die Brüche und Umbrüche in unserer Gesellschaft aufzeigt, die eingefahrene Rituale aushebelt, die sensibilisiert, die unsere Vorstellungswelt vergrößert, die neue Sichtweisen ermöglicht.“ (mumok.at, 2022c)

BESTEHEN SEIT

1962 (damals Museum des 20. Jahrhunderts)
(mumok.at, 2022b)

BESUCHER*INNEN 2021

126 770
(BMKOE, 2022: 132)

DIREKTION

Mag.^a Karola Kraus (Generaldirektorin
und wissenschaftl. Geschäftsführerin),
Mag.^a Cornelia Lamprechter (wirtschaftl.
Geschäftsführerin)
(BMKOE, 2022: 125)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (BMKOE, 2022: 59)

AUSRICHTUNG

Das Museum zeigt moderne und zeitgenössische Kunst österreichischer und internationaler Künstler*innen. Sammlungsschwerpunkte sind die klassische Moderne, Sammlung der Österreichischen Ludwig-Stiftung und Sammlung Hahn (Avantgarde der 1960-er und 1970-er), Wiener Aktionismus und Gegenwartskunst (Foto-, Video- und Filmarbeiten, Malerei, Skulptur und Rauminstallationen) (mumok.at, 2022a).

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

„Vienna Pride im mumok. Führungen und Filmprogramm im Zeichen der Vienna Pride“ von 1. bis 12. Juni 2022 (mumok.at, 2022d).

AUSSTELLUNG

La Turbo Avedon. Pardon our Dust

THEMA

**Utopische und dystopische
Entwicklungen und Potenziale
von Informations- und
Kommunikationstechnologien**

LAUFZEIT

**22. Juni –
25. September 2022**

VERANTWORTLICHE

Marlies Wirth (Kuratorin)
(mak 02)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Asterisk

MUSEUM

MAK – Museum für angewandte Kunst (MAK)

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

MAK

SELBSTBESCHREIBUNG

„Die zukünftige Positionierung des MAK wird auf einem Verständnis des Museums als – seiner Geschichte gemäß – gestalterisch beispielhaft agierendes, demokratisches Haus mit einer großen Zugänglichkeit beruhen. In der zukünftigen Museumsarbeit wird das MAK, das mit seinen interdisziplinären, interkulturellen Inhalten in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verankert ist, einem möglichst breiten, diversen Publikum geöffnet.“ (Hollein & Mitterlehner-Marchesani, 2022: 1)

BESTEHEN SEIT

1863

(mak.at, 2022a)

BESUCHER*INNEN 2021

96 719

(BMKOE, 2022: 122)

DIREKTION

**Mag.^a Lilli Hollein (Generaldirektorin
und wissenschaftl. Geschäftsführerin),
Mag.^a Teresa Mitterlehner-Marchesani
(wirtschaftl. Geschäftsführerin)**
(BMKOE, 2022: 115)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (BMKOE, 2022: 115)

AUSRICHTUNG

Museum angewandter Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart mit Sammlungen zu den Themen Design, Möbel und Holzarbeiten, Gegenwartskunst, Asien, Textilien und Teppiche, Metall, Keramik und Glas (mak.at, 2022b)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

„Pride Days im MAK“ mit Drag-Makeup-Performance und Kinderprogramm mit u.a. Lesung queerer Kinder- und Jugendliteratur (mak.at, 2022c)

AUSSTELLUNG

Künstliche Intelligenz?

THEMA

**Was ist künstliche Intelligenz und
wie geht der Mensch damit um?**

LAUFZEIT

**17. Dezember 2021 –
26. Oktober 2022**

VERANTWORTLICHE

Christian Stadelmann,
Florian Schlederer (Kuratoren)
(technischesmuseum.at, 2021)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Splitting, Partizipbildungen und
manchmal ausschließlich männlicher
Form

MUSEUM

Technisches Museum Wien (TMW)

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

TMW

SELBSTBESCHREIBUNG

„Unser kulturpolitischer Auftrag ist die öffentliche Reflexion von technisch-naturwissenschaftlichen Entwicklungen und ihren zeitgemäßen gesellschaftspolitischen Auswirkungen [...]. An der Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Zukunft lädt das Technische Museum Wien seine Besucher_innen ein, je nach Interesse und Alter unterschiedlichste Felder der Technik und Technikgeschichte kennenzulernen, zu erleben und darüber zu reflektieren. Ziel ist die Ermutigung und Ermächtigung, zukünftige Entwicklungen aktiv mitzugestalten – dies gilt insbesondere für Kinder und Jugendliche.“ (technischesmuseum.at, 2022a)

BESTEHEN SEIT

1918

(technischesmuseum.at, 2022a)

BESUCHER*INNEN 2021

206 590

(BMKOE, 2022: 149)

DIREKTION

Mag. Peter Aufreiter (Generaldirektor
und wissenschaftl. Geschäftsführer),
Mag.^a Karin Skarek (MBA, wirtschaftl.
Geschäftsführerin) (BMKOE, 2022: 145)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (BMKOE, 2022: 145)

AUSRICHTUNG

Museum „für angewandte Naturwissenschaften und Technik. Kernkompetenz des Museums sind Objekte und Archivalien internationaler technischer Entwicklungen, vornehmlich vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart aus primär österreichischer Perspektive“ (BMKOE, 2022: 145)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

Thematische Führungen, ein Workshop und Hinweise auf inhaltlich relevante Ausstellungen, Publikationen und Online-Beiträge (technischesmuseum.at, 2022b)

AUSSTELLUNG

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku

THEMA

**Die Auseinandersetzung des
Künstlers George Nuku mit dem
Verhältnis von Māoris zu Österreich
und von Menschen zur Natur**

LAUFZEIT

**23. Juni 2022 –
31. Jänner 2023**

VERANTWORTLICHE

George Nuku, Reinhard Blumauer
(Kuratoren) (Weltmuseum 01)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Ausnahme einer Tafel zu den frei-
willigen Mitarbeitenden am Ausgang
(Asterisk), ausschließlich männliche
Form

MUSEUM

Weltmuseum Wien

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

Weltmuseum

SELBSTBESCHREIBUNG

„Unsere Aufgabe ist es, gesellschaftliche Veränderungen und Entwicklungen anhand
unserer umfangreichen Sammlungen in den Kontext von heute einzubetten.“ (welt-
museum.at, 2022)

BESTEHEN SEIT

1928 (damals Museum für Völkerkunde)
(BMKOE, 2022: 107)

BESUCHER*INNEN 2021

88 072
(BMKOE, 2022: 98)

DIREKTION

Dr. Jonathan Fine (Direktor)
(BMKOE, 2022: 107)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (als Teil des KHM-Museums-
verbandes) (BMKOE, 2022: 107)

AUSRICHTUNG

Ethnografisches Museum mit Sammlungen zu u.a. „Afrika südlich der Sahara; Nord-
afrika, Vorder- und Zentralasien, Sibirien; Süd- und Südostasien, Himalaya-Länder;
Ostasien: China, Korea, Japan; Insulares Südostasien; Ozeanien und Australien;
Nord- und Mittelamerika; Südamerika“ und historischen wie aktuellen Themen-
schwerpunkten (BMKOE, 2022: 107)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

Diverses Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm (z.B. Drag-Performances,
Filmvorführungen und Workshops für Kinder) (weltmuseumwien/Instagram, 1.6.2022)

AUSSTELLUNG

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert

THEMA

**Die Geschichte Venedigs
erzählt anhand von Kunstwerken
(Literatur, Malerei, Film,
Fotografie)**

LAUFZEIT

**17. Februar –
4. September 2022**

VERANTWORTLICHE

Franz Smola (Kurator), Arnika
Groenewald-Schmidt (Assistenz-
kuratorin) (Belvedere 01)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Asterisk und Partizipbildungen

MUSEUM

Unteres Belvedere / Österreichische Galerie Belvedere

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

Belvedere

SELBSTBESCHREIBUNG

„A museum that matters [...]. Als eine der größten Kultureinrichtungen des Landes und Wahrzeichen Österreichs stehen wir vor der Herausforderung, uns im Spannungsfeld von kulturellem, wissenschaftlichem Anspruch, Bindung der lokalen Bevölkerung und Tourismus zu entwickeln. Mit dem Auftrag zur Bewahrung und der Lust am Aufbruch zu Neuem. Als Vermittler der Geschichte und als unbequemer Fragensteller an die Gegenwart. Als Kultur-Ort des Landes von internationalem Rang und im transnationalen digitalen Raum.“ (belvedere.at, 2022b)

BESTEHEN SEIT

1903

(belvedere.at, 2022a)

BESUCHER*INNEN 2021

328 418

(BMKÖES, 2022: 88)

DIREKTION

Prof.ⁱⁿ Stella Rollig (Generaldirektorin
und wissenschaftl. Geschäftsführerin),
Mag. Wolfgang Bergmann (wirtschaftl.
Geschäftsführer) (BMKÖES, 2022: 81)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (BMKÖES, 2022: 59)

AUSRICHTUNG

Kunstmuseum mit den Schwerpunkten Österreich „des späten Mittelalters [...], des Hochbarock [...], des Biedermeier, des Historismus, des späten 19. Jahrhunderts sowie des 20. und 21. Jahrhunderts“ und „internationale [...] Kunst“ (BMKÖES, 2022: 81)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

Unter dem Titel „Queering the Belvedere“ wurden Führungen, Vorträge, Filme und Stadtspaziergänge zu queeren Themen, sowie das „Festival of Vocabularies of Life“ angeboten (belvedere.at, 2022c).

AUSSTELLUNG

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum

THEMA

Wie gehen Menschen mit NS-Relikten um und wie entscheidet das hdgö was mit solchen Gegenständen passiert und warum?

LAUFZEIT

12. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

VERANTWORTLICHE

Stefan Benedik, Laura Langeder, Monika Sommer (Kurator*innen)
(hdgö 23)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Binnen-I, auf Tafeln mit Zusatzinfos/Faksimile auch männliche bzw. weibliche Form, Splitting und generisches Maskulinum

MUSEUM

Haus der Geschichte Österreich (hdgö)

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

hdgö

SELBSTBESCHREIBUNG

„Ein Museum als Verhandlungsort und Diskussionsforum [...]. Zeitgemäß vermittelt und pointiert erzählt, lädt das neue Museum in der Neuen Burg zur Auseinandersetzung mit der ambivalenten österreichischen Geschichte ein. Unsere Hauptausstellung thematisiert gesellschaftliche Veränderungen und politische Bruchlinien ausgehend von der Gründung der Republik 1918 und stellt Fragen, die damals wie heute Österreich und Europa bewegen.“ (hdgoe.at, 2022a)

BESTEHEN SEIT

10. November 2018

(hdgoe.at, 2022b)

BESUCHER*INNEN 2021

28 058

(Sommer & ÖNB, 2021: 14)

DIREKTION

Dr.ⁱⁿ Monika Sommer (Gründungs-
direktorin, hdgö), Dr.ⁱⁿ Johanna Rachinger (Generaldirektorin, ÖNB) (Sommer & ÖNB, 2021: 5, 7, 50)

TRÄGER*INNENSCHAFT

Bund (als Teil der Österreichischen Nationalbibliothek) (BMKÖES, 2022: 59)

AUSRICHTUNG

Museum für österreichische Zeitgeschichte (hdgoe.at, 2022a)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

Themenswerpunkt „Pride Month im hdgö: Queere Bewegungen machen Geschichte.“ Auf der Website und den Social Media Kanälen des hdgö wurden Beiträge zu queerer Geschichte in Österreich versammelt. Themen u.a.: Homosexuelle als Verfolgte im Nationalsozialismus, Gründung der HOSI Wien, Sexualreformkongress 1930, lesbische Netzwerke in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Conchita Wurst und die Strafrechtsreform in den 1970er-Jahren. Es wurde außerdem auf die Hauptausstellung verwiesen, in der auch queere Geschichte erzählt wurde (hdgoe.at, 2022c).

AUSSTELLUNG

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien

THEMA

Was ist die queere, feministische Geschichte und Gegenwart Wiens, welche Kämpfe wurden erfolgreich geführt und welche Rechte müssen weiter eingefordert werden?

LAUFZEIT

**24. Juni –
24. August 2022**

VERANTWORTLICHE

Wilhelm Binder und Chris Steinberger (inhaltliche Gestaltung), Eva Pecolt (Mitarbeit), QWIEN (Kooperation)
(qmw/VKM 01)

WIE WIRD GEGENDERT?

Mit Asterisk und männlicher Form

MUSEUM

Queer Museum Vienna (qmw) im Volkskundemuseum Wien

ABKÜRZUNG
IM TRANSKRIPT

qmw/VKM

SELBSTBESCHREIBUNG

Queer Museum Vienna: „Durch unsere Initiative wird Wiens queere Kunst und Kultur, sowie Geschichte und Forschung erstmals in gebührenden [sic] Ausmaß in den Fokus gerückt. Im Queer Museum Vienna erhalten diese Lebensbereiche endlich ihre längst überfällige Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit [...]. In diesem Rahmen werden queere histories/ herstories/ theirstories zelebriert und offene Räume zum Entwerfen und Erschaffen vielfältiger Zukunftsperspektiven etabliert [...]. Wir möchten besonders Realitäten hervorheben, die geprägt sind von Ausgrenzung, Verfolgung, und Scham – Lebensrealitäten, die oft ins Verborgene gedrängt werden.“ (queermuseumvienna.com, 2022a)
Volkskundemuseum Wien: „Wir sind ein offener Ort für Forschung und Vermittlung. Wir experimentieren und probieren Neues aus. In unserer Arbeit setzen wir auf lebendige und herausfordernde Zugänge. Wir geben Raum für soziale Interaktion und diskursiven Austausch.“ (volkskundemuseum.at, 2022a)

BESTEHEN SEIT

qmw: Jänner 2022 (queermuseumvienna.com, 2022b) **VKM: 1895** (BMKÖES, 2022: 185)

BESUCHER*INNEN 2021

qmw: k.A.
VKM: 14 286 (Beitl & Puchberger, 2022: 90)

DIREKTION

qmw: Florian Aschka, Larissa Kopp, Berivan Sayici, Thomas Trabitsch (Gründer*innen) (queermuseumvienna.com, 2022d) **VKM:** Dr. Matthias Beitl (volkskundemuseum.at, 2022c)

TRÄGER*INNENSCHAFT

qmw: Verein Queer Museum Vienna – Verein zur Förderung queerer Kunst, Kultur und Künstler*innen (queermuseumvienna.com, 2022c) **VKM:** Verein für Volkskunde (volkskundemuseum.at, 2022b)

AUSRICHTUNG

Wiens erstes Museum für „queere Stadtgeschichte [... und] queere zeitgenössische Kunst“ (queermuseumvienna.com, 2022a) ist seit seiner Eröffnung temporär untergebracht im Volkskundemuseum Wien, einem ethnografischen Museum mit „Sammlungen zur Volkskunst sowie zu historischen und gegenwärtigen Alltagskulturen Europas.“ (volkskundemuseum.at, 2022a)

PRIDE-MONTH-PROGRAMM

qmw: Queeres Ausstellungsprogramm, ein Vortrag und Kurzfilmscreenings (queermuseumvienna.com/Instagram, 5.6.2022)
VKM: Tagung mit dem Titel „Queering Volkskunde: LGBTQ*-Themen in Kultur- anthropologie, Europäischer Ethnologie und Empirischer Kulturwissenschaft“ in Kooperation mit QWIEN Zentrum für Queere Geschichte (volkskundemuseum.at, 2022d).

Reproduziertes Wissen über Geschlechter und Sexualitäten

Die acht analysierten Ausstellungen konnten grob in zwei Typen unterteilt werden, die jeweils primär auf eine spezifische Weise Auskunft über ihr Verständnis von Geschlechtern und Sexualitäten gaben: zum einen jene Ausstellungen mit queeren Perspektiven (*Queering the KHM*, *Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig*, *La Turbo Avedon. Pardon our Dust* und *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien*), zum anderen jene ohne queere Perspektiven (*Künstliche Intelligenz?*, *Oceans*, *Collections. Reflections. George Nuku, Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert* und *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum*). In den erstgenannten Ausstellungen fanden sich die Aussagen über Geschlechter und Sexualitäten vorwiegend in der Auseinandersetzung mit nicht(cis)heteronormativen Identitäten und deren Verhältnis zu bestimmten Mehrheitsgesellschaften. Akademische Spezialdiskurse (aus den Gender und Queer Studies) und subkulturelle Gegendiskurse schrieben sich dabei in unterschiedlicher Intensität in Form von nichtnormativem, subversivem Wissen über Geschlechter und Sexualitäten in den vom hegemonialen (sich selbst im Wandel befindlichen) Interdiskurs geprägten musealen Diskurs ein. Dieser herrschte in unterschiedlich starker Ausprägung in den letztgenannten Ausstellungen und lies sich vor allem an cis-hetero und -binären Darstellungen von bestimmten Frauen- und Männerbildern ablesen. Daher konnte nicht jeweils einem der beiden Typen ein klar abgrenzbares Set an Aussagen zum Thema zugeordnet werden, vielmehr haben sich diese Aussagen auf einem Spektrum zwischen naturalisierter, heterosexuell-hierarchischer Zweigeschlechtlichkeit am einen und diverseren Identitäts- und Beziehungskonzepten am anderen Ende angeordnet. Das bedeutet, dass es sich um einen fließenden Übergang handelte, weshalb nicht die oben genannte Zweiteilung die Präsentation der Analyse strukturiert, sondern die Art und Weise, wie Wissen über Geschlechter und Sexualitäten in den Ausstellungstexten vermittelt wurde.

In drei Teilen werden auf den folgenden Seiten zentrale, aus der Analyse hervorgegangene Erkenntnisse vorgestellt. In jedem dieser Teile werden Beispiele beschrieben, in denen auf jeweils eine spezifische Art und Weise Aussagen über Geschlechter und Sexualitäten auf schriftsprachlicher Ebene in den Ausstellungen getätigt wurden:

Erster Teil:

Themen anhand derer in den Texten aller Ausstellungen Geschlechter und Sexualitäten verhandelt wurden

Dieser Teil beinhaltet eine Beobachtung, in der anhand von Beispielen gezeigt wird, wie die Themen, die laut Kategorienschema in allen Ausstellungen vorkamen, mit der Reproduktion von Pride-relevantem Wissen verknüpft sind.

Zweiter Teil:

Darstellungen von cis Weiblichkeit und cis Männlichkeit

Anhand von vier Beobachtungen werden in diesem Teil Beispiele prägnanter und/oder wiederkehrender cisheteronormativer Geschlechterkonstruktionen in den Ausstellungstexten beleuchtet.

Dritter Teil:

Themen anhand derer nicht(cis)heteronormatives Leben und Erleben verhandelt wurde

Hier werden mit drei Beobachtungen verschiedene Themen aus dem angefertigten Kategorienschema vorgestellt, die in den Ausstellungstexten häufig gemeinsam mit der Konstruktion von queeren bzw. LGBTQIA+-Identitäten auftraten.

Damit die Präsentation nicht bloß beschreibend bleibt, wurden die Aussagen und die daraus gewonnenen Erkenntnisse in einem Dreischritt aufbereitet. Dieser beginnt in einem ersten Schritt mit dem Vorstellen einer Beobachtung, gefolgt von Schritt zwei; einer Beschreibung und Herleitung dieser Beobachtung anhand der Ausstellungstexte, um die Beobachtung nachvollziehbar zu belegen. In einem dritten und letzten Schritt werden in Form eines Fazits ableitbare Rückschlüsse auf das den Aussagen zugrunde liegende Verständnis von und Wissen bzw. Diskurse über Geschlechter und/oder Sexualitäten vorgestellt.

Themen anhand derer in den Texten aller Ausstellungen Geschlechter und Sexualitäten verhandelt wurden

Beobachtung: *Medien, Kunst- und Ausstellungsproduktion bzw. Technik* spielten in allen analysierten Ausstellungen in der Verhandlung von Geschlechtern und/oder Sexualitäten eine Rolle. Sie traten als Konstrukteur*innen oder Abbild von gesellschaftlicher Wirklichkeit und als Selbstermächtigungstool auf, aber auch als selbst schon vergeschlechtlicht.

Beispiele: Aussagen, die den produktiven Aspekt von Medien, Kunst- und Ausstellungsproduktion sowie Technik beschrieben, deckten hauptsächlich zwei Bereiche ab. Den ihrer Macht durch Wahrheits- und Subjektproduktion und den der Macht, die aus ihrer Nutzbarmachung entstehen könne. Der Konstruktionscharakter wurde entweder über die Hervorbringung und Gestaltung von Identitäten und Bildern oder über Auswahl-, also Ein- und Ausschlussprozesse bereits vorhandener Subjektpositionen und Perspektiven beschrieben. So wurde Propaganda, als extremes historisches Beispiel der medialen Manipulation, als „maßgeblich“ für die „Konstruktion des ‚Führers‘“ (hdgö 12) verantwortlich bezeichnet und nicht nur als Werkzeug zur Erschaffung eines Idealbildes des Wehrmachtsoldaten (hdgö 06b), sondern zur Hervorbringung von Subjekten, den Wehrmachtsoldaten, beschrieben (hdgö 09).

Auch der Kunst, Kunstgeschichte und Ausstellungsproduktion wurden produktive Effekte zugeschrieben von z. B. Männer- und Frauenbildern (KHM 05) und durch Diskursproduktion an Kunstuniversitäten (qmw/VKM 10). Nicht immer waren diese Konstruktionsprozesse dezidiert als solche benannt, wenn z. B. im Einleitungstext die Macht der Bild- bzw. Imageerzeugung von Literatur sowie bildenden und darstellenden Künsten angeführt wurde, die laut Titel geradewegs eine Stadt erfinden könne (Belvedere 01), Objekttexte aber das Dargestellte (im Besonderen die dargestellten Frauen und Männer und deren Beziehungen zueinander) als das, was ist (im Werk), bzw. das, was war (zu dieser Zeit), beschrieben (Belvedere 02, 04, 06, 09, 10, 12, 14, 15, 17, 18). Die Konstruktionsprozesse blieben ebenfalls Andeutungen, wenn im

Themenbereichstext zu *Sexpuppen* bzw. *-robotern* die Themenwahl damit begründet wurde, dass „die Medien eine besondere Vorliebe“ (TMW 08) dafür hätten und mit suggestiver Berichterstattung unrealistische Vorstellungen bei ihren Rezipient*innen wecken würden (TMW 08). Während davon auszugehen ist, dass ein gewisses Bewusstsein für die eigene Verantwortung dort bestand, wo Ausstellungsproduktion bzw. in Kunstmuseen auch Kunst als einflussreiche Diskursgestalter*innen benannt wurden, legte die bloße Verortung bei Medien ein Verständnis nahe, dass Museen nur abbilden würden, was woanders verhandelt wurde.

Zwei Stellen in dieser Kategorie ließen Raum für die Interpretation, dass die zugrunde liegende Vorstellung über die der Konstruktion von Bildern, Rollen und Stereotypen hinausgeht und dass das Konzept des Originals generell hinterfragt wurde. So war im Text zu einem die Athena Promachos darstellenden Kunstwerk, das von Besuchenden aufgepumpt werden konnte, von „der wiederholten Auflösung und Herstellung von Form und Bedeutung“ (KHM 03) zu lesen. Das wiederum könnte als Referenz auf Judith Butlers Theorie der Performativität gelesen werden, wonach Geschlecht(sidentität) als scheinbar innere Essenz erst durch wiederholte ritualisierte körperliche Akte, naturalisiert als Effekt auf der Oberfläche – dem vergeschlechtlichten Körper – hervorgebracht werden würde (Butler, 2007: xv, 185) und in diesen Iterationen subversives Potenzial läge (ebd.: 192–193). Ähnliche Interpretationen ermöglichten die Erzählungen vom „Erschaffen der eigenen Identitäten“, der „Selbstgestaltung“ und dem Entwerfen des eigenen Charakters in Video- und Computerspielen sowie auf Social-Media-Plattformen (MAK 02).

Hier traten zwei Aspekte in Erscheinung, die auch an anderen Stellen als bedeutungsvoll dargestellt wurden – die Selbstermächtigung durch Nutzung von Medien, Kunst- und Ausstellungsproduktion bzw. Technik (mumok 04; KHM 01, 02; qmw/VKM 03a, 05; Weltmuseum 03) und die Auswirkungen des Internets als Medium und Technik auf queere Menschen und Communitys (mumok 04; KHM 06; qmw/VKM 03b, 08). Besonders detailliert wurden diese Effekte in den Texten von *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien* ausgeführt. Interessanterweise wurden Medien zwar als mächtig dargestellt, aber erstens nur innerhalb der staatlichen Gesetze und Diskurse, die den Rahmen vorgäben, und zweitens wäre ihre Zensur queerer Themen, wie sie in Zeiten vor dem allgemein zugänglichen Internet üblich gewesen wäre,

durch soziale Medien „heute nicht mehr [...] vorstellbar“ (qmw/VKM 08). Die Gesetze riesiger, global agierender und gewinnorientierter Informations- und Kommunikationstechnologie-Unternehmen, die die Kommunikation aller, die ihre Dienste und Produkte nutzen, strukturieren, wurden hingegen nicht als Gefahr beschrieben – sie wurden gar nicht erwähnt.

Dass Kunst bzw. (Kultur-)Techniken selbst schon vergeschlechtlicht auftreten können, zeigte sich in einem Bereichstext im *Weltmuseum Wien*, wo die Kunst der Māori-Tätowierung und eine besondere Webkunst der Māori als „als Mann und Frau betrachtet“ beschrieben werden (Weltmuseum 06). Geschlechter bzw. Zweigeschlechtlichkeit als Ordnungsprinzip wurde hier weiter gefasst, was einerseits mit Nachdruck auf die umfassende Bedeutung des Konzepts hinwies und andererseits, wie auch die Gegenüberstellungen von Leben und Tod, Licht und Dunkel (Weltmuseum 06, 08), ein allgemein dualistisches Weltbild der aufeinander bezogenen Gegensätze ohne Graubereiche vermittelte.

Fazit: In der Auseinandersetzung mit den Themen Medien, Kunst- und Ausstellungsproduktion bzw. Technik können Ausstellungstexte, wenn auch nicht immer ganz eindeutig, offenlegen, ob und inwieweit soziale Wirklichkeit als gestaltet verstanden wird und von wem diese Gestaltungsmacht ausgehen würde. Geschlechter und Sexualitäten betreffend reichen die so eruierten Positionen von cis Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als natürliche Tatsachen bis zu solchen mit einem Verständnis von Kategorien als performativ hergestellte Effekte, wobei diese auch innerhalb der gleichen Ausstellung variieren können. Auffällig ist, dass in drei von vier Ausstellungen ohne queere Perspektiven zwar die Konstruktion von (Geschlechter-)Bildern dargelegt, aber dennoch cisheteronormative Zweigeschlechtlichkeit reproduziert wurde. Das wiederum naturalisiert diese Modelle weiter, da durch den Hinweis auf die Konstruiertheit mancher Aspekte andere wiederum als vordiskursive Tatsachen stehen bleiben.

Darstellungen von cis Weiblichkeit und cis Männlichkeit

Beobachtung 1: Kriegerische Darstellungen von Männlichkeit fanden sich in unterschiedlichen Formen in gleich drei der analysierten Ausstellungen. Diese haben sich in ihrer Verortung (in der Vergangenheit oder in einer bestimmten Kultur) unterschieden und glichen sich darin, dass ein Bild einer aktiven Männlichkeit einem Bild meist passiver Weiblichkeit gegenüberstand.

Beispiele: Am ausführlichsten trat sie in den Texten der analysierten Ausstellung des *Haus der Geschichte Österreich* in Erscheinung, die einen Einblick in den Diskurs von Männlichkeit und Krieg in Österreich seit etwa Anfang des 20. Jahrhunderts ermöglichen. Zum Beispiel anhand der Geschichte eines sogenannten Schmuck- oder Ausgebajonetts der Wehrmacht wurde vermittelt, dass kriegerische Männlichkeit in der NS-Zeit als schick gegolten haben soll, den Eindruck von männlicher Tradition erwecken sollte und heute symbolisch repräsentativ für diese Zeit als bedrohlich wahrgenommen wird (hdgö 06 a–d). Durch die Erzählung der Waldheim-Affäre wurde dieser Bedeutungswandel genauer nachgezeichnet – als Prozess von Verherrlichung über Verdrängung (Opferthese) in den ersten Jahrzehnten nach Kriegsende hin zu der Auseinandersetzung mit Täterschaft und deren Verurteilung heute (hdgö 07, 13). Nationalsozialistisches Gedankengut und die von der Wehrmacht begangenen Verbrechen lägen somit in der Vergangenheit und hätten in der österreichischen Gesellschaft heute keinen Platz.

Um heute auftretende Fälle kriegerischer Männlichkeit in dieses Bild zu integrieren, wurde diese nicht als spezifisch männliches Problem benannt bzw. als Randphänomen dargestellt. So war von „Menschen“ die Rede, bei denen „Sammlungen von NS-Gegenständen“ oft im Zuge der Aufklärung von „Gewaltdelikten und Waffenbesitz“ gefunden werden (hdgö 03). Und doch handelte es sich bei allen fünf Personen in den bereitgestellten Beispielartikeln um Männer (presse.com, 2021; tt.com, 2019; derstandard.at, 2020; noe.orf.at, 2021; krone.at, 2018). Am Beispiel Soldatenlieder

wurde insinuiert, dass erst Neonazis Textpassagen antisemitisch umdichten, deutschnationale Burschenschaften (Anm.: reine Männerbünde, Frauen sind nicht satisfaktionsfähig) aber *bloß* die Originale singen würden (hdgö 17). Beide in Liederbuch-Affären verwickelte FPÖ-Politiker sind jedoch Mitglieder einer schlagenden Burschenschaft und die Inhalte der Liederbücher eindeutig antisemitisch (u. a.) (hdgö 19). Darauf, dass die FPÖ bei der den Affären vorangehenden österreichischen Nationalratswahlen 2017 knapp 26 Prozent der Wähler*innenstimmen (bmi.gv.at, 2017) erlangte, wurde darüber hinaus nicht verwiesen.

Die Verantwortung von Nationalsozialistinnen wurde nicht geleugnet und auf ihren Willen zur Tat verwiesen (hdgö 14, 15). Durch den Verweis auf Frauenbilder zur Zeit vor und während des Nationalsozialismus wurde nahegelegt, dass es nicht am Geschlecht, sondern den Zuschreibungen lag, warum Frauen eine weniger aktive Rolle einnahmen (hdgö 14, 16). Hier wie auch an anderer Stelle (hdgö 20) zeigte sich, dass Geschlecht als Kategorie erst in Zusammenhang mit Frauenbildern thematisiert wird. Homosexuelle Menschen fanden als einzige Identitäten außerhalb der heteronormativen Matrix Erwähnung, und zwar als Opferkategorie des Nationalsozialismus (hdgö 22). Die mehrheitliche Verwendung des Binnen-Is in der Ausstellung verstärkte den Eindruck der Naturalisierung von Zweigeschlechtlichkeit und die Abwesenheit homosexueller/queerer Perspektiven reproduzierte Heterosexualität als unhinterfragte Norm. Der Erklärungsversuch, was einen Menschen zum grausamen Soldaten machen könnte (hdgö 21), aber auch die Erzählung von ungewollt passiven Frauen zeigte, dass die zwei vorausgesetzten (*biologischen*) Geschlechter (Frau und Mann) als im Wesen gleich und erst durch die Gesellschaft unterschiedlich gemacht verstanden werden.

Eine ähnlich mehrdimensionale Darstellung von Weiblichkeit wie bei *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* stand auch der kriegerischen Männlichkeit bei der Ausstellung *Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert* im *Unteren Belvedere* gegenüber, wobei diese dort nicht so dominant auftrat. Sie fand in Form der Geschichte Venedigs Eingang und, da sich die Referenzen auf die Gegenwart auf den Einleitungstext beschränkten (Grundwasserspiegel, Massentourismus, Musealisierung) (Belvedere 01), blieb somit auch hier kriegerische Auseinandersetzung und damit Männlichkeit in der Vergangenheit. In *Oceans, Collections. Reflections. George Nuku* im *Weltmuseum Wien* hingegen, wo ein Exponat ein feierliches Kriegerbegräbnis darstellen sollte

(Weltmuseum 07), waren Frauen fast zur Gänze und LGBTQIA+-Personen komplett abwesend. Während im *Belvedere* die Existenz nichtheteronormativer Identitäten zumindest auf sprachlicher Ebene durch Gendern mit Asterisk als Möglichkeit bestand, verdeutlichte die Verwendung des generischen Maskulinums im *Weltmuseum Wien*, dass es sich um eine Geschichte aus cis-männlicher Perspektive handelte. Die Abgrenzung zu einer positiven Darstellung *des Kriegers* erfolgte hier nicht durch Historisierung, sondern durch Exotisierung, d. h. die Verortung in der Kultur der Māori.

Fazit: Idealisierte kriegerische Männlichkeit in der österreichischen/europäischen (gelesen: *westlichen, fortschrittlichen*) Gegenwart wird im musealen Diskurs abgelehnt. Der Nexus von bestimmten geschlechtsspezifischen Konzepten und Gewalt(tätigkeit) kann so und muss damit auch nicht verhandelt werden.

Beobachtung 2: Darstellungen genialer Männlichkeiten erzählten davon, wie diese die Welt und Menschheit vorantreiben, und fanden sich in sechs der analysierten Ausstellungen. Der Schöpfer, der Pionier, der Kenner und Fachmann, der Entdecker, der Wissenschaftler und Forscher standen für den Fortschritt, anderen dienten sie als Maßstab für ihre Anerkennung.

Beispiele: Diese Darstellungen fanden sich besonders eindrücklich in zwei der Ausstellungen. In *Künstliche Intelligenz?* im *Technischen Museum Wien* wurde gleich zu Beginn anhand Michelangelos *Die Erschaffung Adams* nicht nur auf die Genialität des Künstlers hingewiesen, sondern auch in biblischer Tradition Mensch mit Mann gleichgesetzt und somit die Schöpfungskette *Gott erschafft Mann, Mann erschafft Technik* hergestellt (TMW 02). Ein abgewandeltes Zitat des ersten Mannes, der die Mondoberfläche betrat, bestärkte die Hierarchie Mensch über Technik (Roboter), hat aber auch erneut verraten, wer in dieser Ausstellung sprach (TMW 05).¹² Ein gesellschaftliches Problem, das aus der Dominanz von *weißen* cis Männern in Forschung

¹² Durch diese Plakette wurde nicht nur der *weiße* NASA-Astronaut, Neil Armstrong, aufgerufen, sondern es wurden auch *wir Menschen* als fit und körperlich nichtbehindert spezifiziert, denn wie auch an anderer Stelle angemerkt wird: „Tasten, Gehen und Springen ist für uns Menschen leicht“ (TMW 05).

und Technik resultiert, d. h. das Problem der Diskriminierung durch einseitige KI-Trainingsdaten wurde zwar präsentiert, aber nicht eingeordnet (TMW 04). Vielmehr wurde durch die Erklärung, dass die KI *unsere* Muster (TMW 03) lerne, erneut nahegelegt, dass dieses *wir* männlich und *weiß* zu lesen ist. An anderer Stelle wurde die Waschmaschine als Technik angeführt, die „der Wäscherin“ die Hausarbeit erleichtert hätte (TMW 06). Auch hier wurde ein gesellschaftlich-strukturelles Problem als natürliche Tatsache stehen gelassen und damit (zwei) Geschlechter essenzialistisch besetzt.

Eine Vielzahl bedeutender europäischer und ausschließlich männlicher Experten ihres Faches befand sich auf der im *Weltmuseum Wien* präsentierten Novara-Expedition; nur das Wirken eines „Fachmann[s]“ wurde hier als „umstritten“ bezeichnet (Weltmuseum 02). Denn, so wurde es dargestellt, jene, auf die sie (u. a.) trafen, wären ihnen freundlich gesinnt und ebenbürtig gewesen, zumindest was ihre Furchtlosigkeit, ihren Entdeckergeist, ihr diplomatisches Geschick betroffen hätte (Weltmuseum 03). Geschichte wurde in dieser Ausstellung kulturübergreifend von Männern geschrieben: Māori-Männer und Europäer traten vereint durch ihre vermeintlich natürlich qua *Mann-Sein* gegebenen Eigenschaften auf.

Nicht nur Wissenschaft und Politik wurden oftmals als von cis Männern geprägt dargestellt und nicht nur die Erfinder neuer Technik und Apparate konnten als besonders verdienstvoll für deren Entwicklung und Bedeutung gelten. Männer fanden auch Eingang ins Museum als die ersten Fotografen an einem bestimmten Ort (Belvedere 12) oder für das Filmen eines der „frühesten Zeugnisse [...] der Filmgeschichte“ (Belvedere 16). In *Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert* (Belvedere 02, 14, 15, 17, 18) und *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* (hdgö 11) waren alle erwähnten Filme von Männern. Es waren Männer, deren Werke als Inspiration genannt wurden (MAK 01; Belvedere 07), und Lob wurde in Form von Vergleichen mit männlichen Stars formuliert (mumok 02; Belvedere 05).

In keiner dieser sechs Ausstellungen wurde der diesen Männern beigemessene Stellenwert thematisiert, infrage gestellt oder mit gesellschaftlichen Strukturen und Machtverhältnissen in Verbindung gebracht. Einzig bei den beiden Ausstellungen, in

denen sich keine Darstellungen genialer Männlichkeiten fanden, wurde Geschichte dahingehend reflektiert (KHM 01, 04, 05; qmw/VKM 01, 06, 09b, 10).

Fazit: Geschichten von als genial dargestellten Männern werden im Museum erzählt, ohne die Voraussetzungen für deren Erfolg offenzulegen. So wird dieser ihren Eigenschaften zugeschrieben, egal ob er als durch Sozialisierung erworben oder als durchs *Mann-Sein* natürlich besitzend verstanden wird. Geschichte wird damit aus der dominanten Perspektive der Mächtigen reproduziert, weil kein Raum für eine Auseinandersetzung damit gemacht wird, warum ihre Helden ausschließlich männlich sind.

Beobachtung 3: Erzählungen über bedeutende, erfolgreiche Frauen der Geschichte unterschieden sich oft von jenen über ihre Kollegen. Die Künstlerin und die Herrscherin hatten nicht nur damals andere Voraussetzungen vorgefunden wie die Künstler und Herrscher ihrer Zeit, sondern wurden auch in den Texten der analysierten Ausstellungen entlang bestimmter Zuschreibungen dargestellt.

Beispiele: Kaiserin Elisabeth von Österreich kam in zwei der analysierten Ausstellungen vor – in *Oceans. Collections. Reflections. George Nuku* jedoch, anders als ihr Mann, nicht namentlich (Weltmuseum 04). In dem Raum, der die als bedeutsam dargestellte Reise zweier Māori-Männer nach Österreich zum Thema hatte, befanden sich zwei große Gemälde, eines von Sisi und eines von Franz Joseph, darüber stand groß an der Wand: „Ein Kaiser“ (Weltmuseum 05). Obwohl eine Audienz beim Kaiser als Höhepunkt der Reise beschrieben wurde (Weltmuseum 03), hatte die Kaiserin in dieser Erzählung (über repräsentative Funktionen hinaus) keine Bedeutung. In der Ausstellung *Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert* hing ebenfalls ein großes Porträt von Kaiserin Elisabeth. Auch hier schien es, als hätte sie keinerlei Einfluss und keine Aufgaben jenseits der Repräsentation. Es wird erzählt, sie hätte einen ganzen Winter in Venedig verbracht, wo sie, außer für einen gelegentlichen Spaziergang, kaum die Residenz verlassen hätte und das auf Anordnung ihres Mannes täglich frisch gelieferte Schönbrunner Wasser trank (Belvedere 02). Ähnlich passiv war die Königin von Zypern in dem kurzen Abriss über ihr Leben: Caterina Cornaro „wird [...] zur Abdankung gezwungen [...] und] erhält als Herrschaftsbereich die oberitalienische Stadt Asolo bei

Treviso, wo sich an ihrem Hofe ein bedeutendes Zentrum der frühen Renaissancekultur entwickelt“ (Belvedere 08). Es wurde ihr genommen, gegeben und scheinbar ohne ihr Zutun erlangte ihr Hof kulturelle Bedeutung.

Als abhängig von anderen wurde auch die Künstlerin Antonietta Brandeis dargestellt. Die Bildtexte zu Werken von Künstlern besprachen das Werk, aber auch Ausbildung, Interessen und Reisen der Künstler (Belvedere 05, 06, 07, 09, 10) oder Persönliches wie Krankheit und Suizid (Belvedere 13). Lesende erfuhren jedoch nichts über ihre Familie, über ihren Beziehungsstatus und dessen Einfluss auf ihr Leben. Der Bildtext zum Werk von Antonietta Brandeis dagegen beinhaltete nicht nur Informationen zu ihrem Studium und Werk, sondern auch, wen sie geheiratet hatte (inklusive Name und Beruf des Mannes), und sogar die Heirat ihrer Mutter als Grund für ihre Übersiedelung von Prag nach Venedig (Belvedere 11). Während also Herrscher und Künstler in Erzählungen über sie für sich standen, wurden ihre Frauen und Kolleginnen über ihre Abhängigkeitsverhältnisse dargestellt. Diese Fremdbestimmtheit wurde weder thematisiert, noch wurden Erzählungen angeboten, die diesem Androzentrismus entgegenwirken.

Fazit: Wie im vorigen Punkt auch, zeigen die Beispiele der Herrscherin und der Künstlerin, dass patriarchale, binäre Geschlechterbilder heute im Museum reproduziert werden, wenn Machtverhältnisse in der Geschichte nicht verhandelt werden. Die bloße Anwesenheit historisch bedeutender, erfolgreicher Frauen in Ausstellungen ändert daran erst einmal nichts.

Beobachtung 4: Die Verknüpfung von Weiblichkeit und dem vermeintlich Privaten hat sich auch in naturalisierten Darstellungen von cis Frauen und Elternschaft gezeigt. Die Themen Reproduktion und Fürsorge wurden im Zusammenhang mit *Frauengeschichte(n)* erzählt und/oder markierten diese als Zuständigkeitsbereiche cis-binär geschlechtsspezifisch.

Beispiele: Verschränkungen der Geschlechtskategorie Frau mit reproduktiven Aufgaben fanden sich in Texten von drei der analysierten Ausstellungen auf jeweils recht unterschiedliche Arten. Jene im *Weltmuseum Wien* stach aufgrund der Abwesenheit von

Frauen besonders heraus. Denn, wie bereits weiter oben erwähnt, war die einzige Frau, die einem begegnete, die sprach- und namenlose Kaiserin. Die Mutter, besser gesagt ihr Körper, trat dort in Erscheinung, wo die Geschichte über die Männer auf der Weltbühne endete. Denn der dunkle Raum, der existenzielle Themen behandeln sollte – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, Schwangerschaft, Leben und Tod – sei „eine Metapher für den Mutterschoß und für den Kosmos“ (Weltmuseum 06). Mystifiziert trat nicht sie selbst, sondern ein Körperteil – ihr Bauch bzw. Uterus – auf, der im nächsten Raum wieder verlassen werden sollte, um zurück ans Tageslicht zu gelangen (Weltmuseum 07).

Als ein *den Frauen* eigenes Bedürfnis fand sich in der besuchten Ausstellung des *Technischen Museum Wien* das Pflegen und Umsorgen von Babys. Aus Silikon gefertigte, dem Menschen nachempfundene Puppen wurden als Beziehungsersatz beschrieben, der die Fantasie ihrer „Besitzerinnen und Besitzer“ (TMW 07) anrege. Die Fantasien und Beziehungswünsche unterschieden sich hier jedoch je nach binärer Geschlechtskategorie deutlich. Während Sexpuppen „von Männern und für Männer“ (ihr Bedürfnis: „friktionsfreie Partnerschaft“) wären, gäbe es „von Frauen und für Frauen“ Babypuppen (ihr Bedürfnis: pflegen, umsorgen) (ebd.).¹³

Dass es sich beim Thema Elternschaft nicht um eine private Angelegenheit handelt, zeigte eine Tafel mit Zusatzinformationen über Müttererholungsheime im Nationalsozialismus in der Ausstellung des *Haus der Geschichte Österreich*. Ein differenzierter Text über NS-Geburten-, -Frauen- und -Rassenpolitik beschrieb Diskriminierung intersektional und auch Männer als Betroffene von Antinatalismus (hdgö 20). Dennoch wurde das Thema Reproduktion unkommentiert mit Mutterschaft und Frauenpolitik zusammengefasst und war darüber hinaus das einzige Thema, bei dem ganz konkret über Geschlecht als Kategorie gesprochen wurde.

Solche Darstellungen legten in erster Linie offen, dass mit der Bezeichnung *Frauen* ausschließlich cis Frauen gemeint waren und diesen ein bestimmter Platz in der

¹³ Dass auch Sexpuppen, die ja laut diesem Narrativ ausschließlich männliche Bedürfnisse erfüllen, angeschafft werden um fehlende, aber erwünschte Nähe zu ersetzen, wird mit dem Konjunktiv bloß als Möglichkeit vermerkt (TMW 04).

Gesellschaft zugewiesen wäre, ist aber auch aus weiteren Gründen problematisch. Sie ignorieren die Realität von Frauen, die aus unterschiedlichen Gründen nicht gebären können oder wollen, jene von Menschen, die gebären (können), aber keine Frauen sind, und können implizieren, dass nur Mutter ist, wer geboren hat.

Fazit: Museale Darstellungen von Elternschaft als Mutterschaft stellen diese in einen scheinbar natürlichen Zusammenhang mit cis Weiblichkeit, der bestimmte körperliche Merkmale und Bedürfnisse inhärent seien. Es werden essenzialistische und/oder biologistische Konzepte von Geschlecht und Sexualität reproduziert, da diese Zusammenhänge nicht als gemacht und kontingent ausgewiesen werden.

Themen anhand derer nicht(cis)heteronormatives Leben und Erleben verhandelt wurde

Beobachtung 1: Die Kategorien *Diskriminierung und Verfolgung* und *Geschichte und Orte* traten in allen analysierten Ausstellungen auf, in denen nichtheteronormative Identitäten zumindest (über die Nutzung genderinklusive Sprache hinaus) Erwähnung fanden. Dabei wurden die Kategorien auf unterschiedliche Weise miteinander verknüpft.

Beispiele: Die häufigste Art der Verknüpfung dieser Kategorien geschah durch das geografische, räumliche, kulturelle, gesellschaftliche und historische Verorten von Diskriminierung und Verfolgung aufgrund von den Kategorien Geschlecht und Sexualität. Dadurch wurde eindeutig, aber auch weniger eindeutig Position bezogen: Sexistisch, homo- und transfeindlich sind *die Anderen*. Wer diese seien und wie groß die Schnittmenge mit der (österreichischen oder *westlichen*) Mehrheitsgesellschaft sei, so es eine gäbe, war sehr unterschiedlich. In den Ausstellungstexten von *Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum* wurde Homofeindlichkeit als Verfolgung Homosexueller nur im Nationalsozialismus thematisiert (hdgö 22), Sexismus dagegen zwar in der Gegenwart, jedoch als Problem vermeintlicher Randgruppen (hdgö 19). Bei *Queering the KHM* hingegen war das Ausstellungsthema selbst Queerfeindlichkeit und Sexismus in Kunstgeschichte und Museumsbetrieb bis in die Gegenwart. Sich diesen Traditionen und Strukturen zu widersetzen wurde als Ausstellungsziel formuliert (KHM 01, 04, 05).

Die Situation im *Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien* war hier etwas ambivalent, da es zum einen vom Haus zur Verfügung gestellte Texte gab, zum anderen jene des Künstlers, Wolfgang Tillmans selbst, der Text in Form von Exponaten in die Ausstellung integrierte. Eines dieser Exponate war ein auf insgesamt fünf A4-Zettel ausgedrucktes Interview von Tillmans mit vier geflüchteten Personen der selbst organisierten „LGBTI community“ des „Kakuma Refugee Camp“ in Kenia (mumok 04). Darin wurde Diskriminierung aufgrund von Geschlecht und Sexualität, aber hauptsächlich von Schwulen in Gesellschaft, Gesetzen und Politik Ugandas (und weiterer afrikanischer Länder), in afrikanischer Kultur generell, in Religionen (Christentum und

Islam) und im Camp selbst – kurz: am afrikanischen Kontinent – verhandelt. Der Künstler machte jedoch wiederholt auf die Verantwortung der Kolonialmächte aufmerksam, die Homofeindlichkeit importiert und etabliert hätten, diese in der Gestalt von Missionar*innen und christlich-fundamentalistischer Aktivist*innen auch heute noch vorantrieben und immer weniger verfolgten LGBTQIA+-Personen Asyl gewähren würden (mumok 04). Auch mit dem Hinweis auf die im Jahr 2011 noch hohen Anzahl an Menschen, die an den Folgen von AIDS starben, während die Krankheit in „Ländern der Ersten Welt“ (mumok 03) längst therapierbar gewesen wäre, markierte er nochmals Verantwortliche, aber auch deren Verpflichtungen und kritisiert die Vernachlässigung dieser Verantwortlichkeit. Keines dieser Themen wurde jedoch im Begleitheft aufgegriffen.

Als Ausstellung zum Thema queerer Aktivismus in Wien wurde auch in den Texten zu *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien* Diskriminierung an unterschiedlichen gesellschaftlichen Orten, hauptsächlich im Österreich der Vergangenheit und Gegenwart, verhandelt. Bemerkenswert war hier, dass Diskriminierung auch innerhalb der LGBTQIA+-Community verortet und verhandelt wurde. Die Dominanz homosexueller cis Männer (qmw/VKM 03a), Rassismus, „Xenophobie“ und Ableismus (qmw/VKM 09b) sowie Ausschlüsse durch den Elitismus akademischer Räume (qmw/VKM 10) wurden thematisiert. Diskriminierung aufgrund von Geschlecht und Sexualität innerhalb der Community wurde mit besonderer Vehemenz abgelehnt, Transfeindlichkeit als reaktionär und rechts bezeichnet. An dieser Stelle wurden einmal cis-hetero Feministinnen als unsolidarisch gegenüber Lesben und cis Feministinnen als Gefahr für trans Personen ausgemacht (qmw/VKM 13).¹⁴ Daraus lässt sich ein identitätskritisches, queeres Verständnis von Kategorien und Normen ableiten. Denn Zugehörigkeit zu einer (konstruierten) Identitätskategorie garantiere nicht gleiche politische und ideologische Interessen und Ziele, demnach müssten Kämpfe über gemeinsame Vorstellungen und nicht über gemeinsame Identitätskategorien organisiert werden.

¹⁴ Eine Beurteilung, ob diese Positionen überhaupt als feministisch bezeichnet werden können, wird im Text nicht vorgenommen.

In den Ausstellungstexten zu *La Turbo Avedon. Pardon our Dust* wurde eine utopische Zukunft im Internet entworfen, die zugleich schon wieder der Vergangenheit angehört. Die physische Offline-Welt als Ort, an dem vergeschlechtlichte Körper Diskriminierung erfahren, wurde einem sicheren (durch Infiltration mit fehlerhaften Konzepten der physischen Welt bedrohten) virtuellen Raum gegenübergestellt, an dem queere, entkörperte und nichtvergeschlechtlichte Existenz entstehen könne (MAK 01). Diese sicheren Räume stellen die zweite Kategorienverknüpfung dar, die wiederkehrend in Texten der Ausstellungen mit nichtheteronormativen Identitätskonzepten auftrat. Beispiele für die Relevanz dieser Orte für queere Menschen wurden als sichere Fluchtländer (mumok 04) und Orte des Unter-sich-Seins (für Vernetzung, Organisation, Dating, Bildung (qmw/VKM 06, 08, 09a, 12, 13) dargestellt. Im *Kunsthistorischen Museum Wien* wollte die analysierte Ausstellung selbst „neue Räume eröffne[n]“, um einer vermeintlich verborgenen, aber existenten Vielfalt eines Hauses mit heteropatriarchaler Vergangenheit Platz zu geben (KHM 01).

Fazit: In Ausstellungen mit queeren Perspektiven wurden sichere Räume im Kampf gegen oder zum Schutz vor Diskriminierung und Verfolgung als bedeutsam dargestellt. Damit werden Forderungen und Bedürfnisse betroffener Personen und Gruppen geltend gemacht, während sie in der Ausstellung ohne queere Perspektiven nur in ihrer Betroffenheit präsentiert wurden. Sie unterschieden sich außerdem darin, dass nur in jenen Ausstellungen, die sich mit queeren Themen aus queerer Perspektive beschäftigten, Diskriminierung und Verfolgung nicht(cis)heteronormativer Personen(gruppen) als gegenwärtiges Problem innerhalb der *eigenen* Strukturen und Gesellschaft auftreten. Liegen in Ausstellungen also queere Identitätsverständnisse vor, ist der Blick auf Diskriminierung und die Bedürfnisse marginalisierter (nichtheteronormativer) Menschen und Gruppen eher geschärft und differenziert.

Beobachtung 2: Aus den analysierten Ausstellungstexten mit queeren Perspektiven konnten in der Kategorie *Community, Lifestyle und Subkultur* Beispiele der Verhandlung von identitätsbasierter Zugehörigkeit zu Gruppen sowie deren Bedeutung und Zuschreibungen versammelt werden.

Beispiele: Community spielte, ähnlich wie sichere Orte, besonders in Ausstellungstexten mit queeren Perspektiven eine Rolle. Gemeinschaft trat etwa als „selbstgewählte Familie“ (KHM 04) oder als Zusammenschluss Verfolgter (mumok 04) auf, als „schwule Community“ (qmv/VKM 05), „LGBTQIA+-Community“ (qmv/VKM 01) oder „queere Community“ (qmv/VKM 09a), die an bestimmten Orten „die lokale Community“ (qmv/VKM 07) sein könne. In den Ausstellungstexten von *Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien* wurde die Community, was Sexualität und Geschlecht selbst betrifft, als vielfältig dargestellt, aber auch deren Verschränkung mit anderen Strukturkategorien (qmv/VKM 09a, 09b) und, wie bereits im vorangehenden Punkt erwähnt, hinsichtlich der vertretenen ideologischen und politischen Positionen. So zeigte sich zwar ein nichtessenzielles Verständnis von Identität, dennoch wird Community im teilweisen Widerspruch zu queertheoretischen Konzepten als Zusammenschluss qua Identitätskategorie und nicht qua gemeinsamen politischen Kämpfen markiert, und das, obwohl „Gräben“ (qmv/VKM 05, 13) zwischen den Positionen lägen. Dass der Community-Begriff vor allem im Zusammenhang mit Menschen- bzw. LGBTQIA+-Rechten auftrat, veranschaulicht das Dilemma im Aushandlungsprozess um handlungsfähige Subjekte kollektiver queerer Kämpfe.

Die Verknüpfungen mit Lifestyle und Subkultur setzten die Community in ein Verhältnis zur Mehrheitsgesellschaft. Durch eindimensionale Darstellungen in denen queerer Lifestyle beiläufig neben oder als Sub- und/oder Partykultur auftrat (MAK 02; mumok 02) wurde eine homogene Gemeinschaft entworfen, deren Mitglieder nicht nur ihre Differenz zur cisheteronormativen Mehrheitsgesellschaft einen, sondern die aufgrund dessen auch ein bestimmter Lebensstil verbinden würde. Diesen als hedonistisch (mumok 02) zu bezeichnen, mag in manchen Fällen zutreffend sein, bedient aber auch ein Vorurteil, das besonders in medizinischen Diskursen die Stigmatisierung queerer Personen legitimiert(e). Die Assoziation an dieser Stelle im Begleitheft der Ausstellung *Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig* von einer abgebildeten Schaufensterpuppe zu einer „Partyleiche“ lies unter diesem Gesichtspunkt und in Kombination mit der Auslassung queerer Themen, die dem Künstler ein Anliegen waren (LGBTQIA+-Rechte, AIDS), zwei mögliche Rückschlüsse zu. Erstens, dass *Queer-* bzw. *Schwul-Sein* durch das Aufgreifen bestimmter Aspekte auf eine Art und Weise dargestellt werden sollte, die im spezifischen Kontext (Museum moderner Kunst) als interessant und

erstrebenswert gilt, um Aufgeschlossenheit zu signalisieren bzw., dass der schwule Künstler *One-of-us* sei. Zweitens, dass dieses positive Bild und Queerfreundlichkeit zu vermitteln Vorrang gegenüber einer aufmerksamen und tiefer gehenden Auseinandersetzung mit queeren Leben hatte.

Wie auch beim Community-Begriff selbst, konnten in der Verhandlung von Lebensstilen innerhalb *der* Community Diskurspositionen im oft aktivistischen Menschenrechtskontext und der Queer-Theorie verortet werden. Bei Ersterem wurde Gleichberechtigung innerhalb eines cisheteronormativen Systems gefordert, z. B. Zugang zu Ehe und Adoption (qmv/VKM 11b). Aus dieser Perspektive würden sich Personen der LGBTQIA+-Community zwar hinsichtlich ihrer Sexualitäten und/oder ihrer Geschlechter von der Dominanzgesellschaft unterscheiden, nicht aber in ihren Lebensstilen, -entwürfen und -zielen. Aus queertheoretischer Perspektive hingegen gäbe es jedoch schon (nicht näher ausgeführte) queere Lebensstile im Sinne von Lebensstilen, die sich der Cisheteronormativität bzw. gesellschaftlichen Machtstrukturen widersetzen würden (qmv/VKM 10). Damit würde sich eine queere Community von einer cis-hetero Mehrheitsgesellschaft nicht nur hinsichtlich gemeinsamer, als konstruiert verstandener Identitätskategorien, sondern auch darin unterscheiden, eigene, andere Vorstellungen davon zu haben, wie Gemeinschaft und gesellschaftliches Leben organisiert werden soll.

Fazit: In den Auseinandersetzungen mit nichtheteronormativen Identitäten und Leben in den analysierten Ausstellungstexten mit queeren Perspektiven sind Gemeinschaft und Lebensstile bedeutende Themen. Sie legen Ein- und Ausschlüsse sowie die (politischen) Interessen und theoretische Positionen offen, die ihnen vorausgingen. Nahmen diese Kategorien und Text allgemein viel Platz ein, wurden ganze Teile akademischer und aktivistischer Diskurse rund um *Identitätspolitik* aufgeführt. Positive Darstellungen von *queeren Lebensstilen* verlangen keine differenzierte Auseinandersetzung mit diesen und können somit dennoch essenzialistische Stereotype reproduzieren.

Beobachtung 3: Nichtcisheteronormative Identitäten und Leben wurden in den analysierten Ausstellungen immer auch in Verbindung mit den Kategorien *Gesundheit und Krankheit* und/oder *körperlichen und psychischen Normen* besprochen. Während in

diesen Ausstellungen *Sichtbarkeit und Repräsentation* in anderen Kontexten als erwünscht dargestellt wurden, erschienen sie in diesem Zusammenhang ambivalent.

Beispiele: Krankheit wurde einerseits im Sinne einer Pathologisierung jener Sexualitäten und Geschlechter besprochen, die abhängig von Zeit und Ort als Abweichung einer vermeintlich gesunden Norm konstruiert wurden/werden. Dabei wurden die Folgen für queere Menschen beschrieben, wenn Homosexualität, trans Identitäten und intersex Körper selbst als krank gelten und wie bzw. wieso diese Konstruktionsprozesse stattfanden/-finden (qmw/VKM 14a, 14b, 15; hdgö 2; mumok 04). Andererseits wird beschrieben, wie v. a. Homosexualität als Ursache für Krankheiten dargestellt wurde und damit in weiterer Folge die Unterlassung/Vernachlässigung von medizinischer Versorgung und Forschung als gerechtfertigt wahrgenommen werden sollte (qmw/VKM 11a, 11b). Sichtbarkeit, wie sie die schwule Community durch die AIDS-Epidemie erlangt hätte, wurde so als nicht erwünscht beschrieben (qmw/VKM 05), während Sichtbarkeit für die Krankheit, im Sinne der Aufklärung, als bedeutend dargestellt wurde (qmw/VKM 03a). Den Unterschied machten die Repräsentationen, wobei der Aspekt, von wem diese ausgingen, d. h. von der Community selbst oder von z. B. Kirche oder Staat, als besonders bedeutsam hervorgehoben werden kann, wie der Wunsch nach Selbst- statt Fremdrepräsentation verdeutlicht (qmw/VKM 05).

Normierungen von Körper und Psyche und die Unterscheidung in Gesundheit und Krankheit wurden hier als Werkzeuge der Macht offengelegt. Die Kategorien Geschlecht und Sexualität würden dabei der Konstruktion von Differenz dienen, die mit Bewertungen versehen Hierarchisierungen ermöglichen. Körper, sexuelle Orientierungen und Praktiken, Geschlechtsidentitäten, Beziehungsmodelle und Verhalten sowie deren unterschiedliche Konstellationen würden laufend in medizinischen, religiösen und juristischen Diskursen in normal (erwünscht, gesund, intelligibel, richtig, moralisch, legal usw.) und deviant (weniger erwünscht, nicht erwünscht, abnormal, krank, unmöglich, unmoralisch, verboten usw.) eingeordnet, um Unterdrückungs- und Ungleichheitsverhältnisse zu schaffen, aufrechtzuerhalten und zu legitimieren. Auch die Darstellungen der Geschichte und des Wandels dieser Normen zeigten an, dass diese keine vordiskursive *wahre* Grundlage hätten, sondern je nach Interessen- und Machtgemenge konstruiert, verworfen oder adaptiert würden. Dass dieser (De)Konstruktionsprozess nicht nur von Mächtigen vollzogen würde, sondern dass

Bedeutungsherstellung andauernd und performativ stattfindende, wurde hingegen in einem Ausstellungstext zu der schon erwähnten Figur der Athena Promachos bei *Queering the KHM* nahegelegt, die sich erst durch die aktive Beteiligung der Besuchenden entfaltet (KHM 03).

In allen analysierten Ausstellungen mit nichtcisheteronormativen Perspektiven spielten in den Texten Körper als sichtbare Indikatoren für Queerness eine Rolle. Während die Körper cisbinär gelesener Homosexueller erst durch Handlungen und Kontexte als queer gelesen werden könnten (KHM 04; mumok 04; qmw/VKM 03a, 03b), gäbe es auch Körper, die an sich als queer gelesen werden könnten. Das zeigte sich daran, dass beschrieben wurde, wie manche Menschen noch wahrscheinlicher Gewalt ausgesetzt wären, z. B. trans Personen, weil sie „so ,out“ aussähen (mumok 04) oder inter Personen, weil Operationen an ihnen durchgeführt würden, bevor sie dazu ihre Zustimmung geben könnten (qmw/VKM 14b). Es wurde aber auch daran erkennbar, dass als einzige Möglichkeit, sich einer demnach obligatorischen Zweigeschlechtlichkeit zu entziehen, „das Fehlen realer Körperlichkeit“ in virtuellen Räumen beschrieben wurde (MAK 01).

Geschlechter und Sexualität betreffende Normen tauchten somit als bedeutsam für Herrschafts- und Regierungstechnologien auf, die nicht nur queere Menschen regulieren würden (z. B. zu Homonormativität), sondern auch Auswirkungen auf nichtqueere Menschen hätten (z. B. durch Pathologisierung promiskuitiver, nichtmonogamer Lebensstile). Sie würden somit einerseits auf gesamtgesellschaftlicher, (bio)politischer Ebene operieren und andererseits auf der höchstpersönlichen Ebene – besonders den Körper betreffend –, wenn sie den Alltag und das Leben derer, die sichtbar davon abweichen würden, ganz konkret negativ beeinflussten. Dass diese Problematiken nicht als spezifisch queer verstanden wurden, zeigte sich außerdem darin, dass auch Effekte anderer Diskriminierungssysteme, die sich (mitunter) auf Körperlichkeit stützen, verhandelt bzw. angedeutet wurden, wie z. B. Ableismen (KHM 02; qmw/VKM 09b), Sexismen (KHM 05; qmw/VKM 11a, 13, Kolonialismen (mumok, 04; MAK 01) und Rassismen (qmw/VKM 09b).

Fazit: In Ausstellungen, deren Texte auch queere Perspektiven beinhalten, werden Normen vermeintlich gesunder Körper und Psychen als diskursiv bzw. durch

Machtverhältnisse hergestellt begriffen, die reale, teils lebensbedrohliche Konsequenzen für jene haben, die den jeweils gültigen konstruierten Normen nicht entsprechen. In diesen (De)Konstruktionsprozessen wird Selbstrepräsentation, direkt und indirekt, als wesentlicher Hebel im Kampf gegen Diskriminierungen verstanden und somit auch die Notwendigkeit der Teilhabe Betroffener innerhalb der den Diskurs gestaltenden Institutionen und Strukturen geltend gemacht. In den analysierten Ausstellungen fallen somit queere Perspektiven damit zusammen, dass diese Praxis als bedeutsam dargestellt wird und fallweise auch Museen in ihrer machtvollen Rolle der Produktion von Wissen und Macht sichtbar werden.

Zusammenfassung und Einordnung

In diesem Kapitel wurden, als Kernstück dieser Arbeit, geleitet von acht zentralen Beobachtungen in drei Teilen, die Analyseergebnisse ausführlich präsentiert. Mit Beispielen belegt, wurden Überlegungen angestellt, was die Aussagen in den Texten der analysierten Ausstellungen über das reproduzierte Wissen und museale Diskurse im Zusammenhang mit den Kategorien Geschlecht und Sexualität preisgeben. Zusammenfassend kann in dieser Hinsicht festgehalten werden:

- Fehlen queere Perspektiven in den Ausstellungstexten, werden Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als naturalisierte Norm fortgeschrieben. Dies geschieht nicht nur bei Darstellungen, denen ein biologistisches, essenzialistisches Verständnis zugrunde liegt, sondern auch dann, wenn z. B. der Konstruktionscharakter von Rollenbildern verhandelt wird, queere Identitäten Erwähnung finden oder deren Existenz durch genderinklusive Sprachgebrauch berücksichtigt wird.
- Geschichte wird in den Texten von Ausstellungen ohne queere Perspektiven meist erzählt, ohne die vorherrschenden Geschlechtermodelle, die heteronormativen Beziehungs- und Familienentwürfe und die patriarchalen Gesellschaftsordnungen zu thematisieren und damit für die kritische

Auseinandersetzung im Hier und Heute (einer *westlichen* Gegenwart) zugänglich zu machen. In diesen Fällen sind Museen tatsächlich heterochron, sie repräsentieren Vorstellungen der Vergangenheit und schreiben dominante Modelle unkommentiert fort. Daran ändert auch hier die Inklusion von zuvor Marginalisierten in diese Ordnung nichts.

- Auch in Ausstellungen mit queeren Perspektiven können auf Textebene cisheteropatriarchale Stereotype reproduziert werden. Es können also zugleich Wissen über nichtbinäre Geschlechtermodelle und vielfältige Formen der Sexualität und Gemeinschaft, als auch androzentristische und hierarchische Muster vermittelt werden. Queere Perspektiven öffnen den Diskurs, die Ausstellungen sind dennoch nicht von der gesellschaftlichen Ordnung losgelöst, in die sie eingebettet sind.
- Kritik am Kapitalismus und neoliberaler Ideologie, die z. B. durch Produktion materieller Zwänge Unterdrückungsstrukturen legitimieren, aufrechterhalten und ausbauen, während Inklusion und Diversität kommodifiziert werden, ist auch in den Ausstellungen mit queeren Perspektiven kaum Thema. Die Inklusion queerer Narrative ins Museum oder den kunstgeschichtlichen Kanon wird dahingehend nicht hinterfragt, die Frage nach ökonomischen Interessen nicht gestellt.
- Obwohl in Ausstellungen mit queeren Perspektiven die Wirkmächtigkeit von Normen und deren Konstruktion diskutiert werden, ist das Offenlegen der Diskursivität von Geschlechtern und Sexualitäten kaum Agenda im Gegensatz zur umfangreichen Auseinandersetzung mit Menschen- bzw. LGBTQIA+-Rechten. Trotz dieser aktivistischen Tendenz wird in allen dieser Ausstellungen in der schriftsprachlichen Verhandlung Pride-relevanter Themen ein gewisses, teils akademisches, Vorwissen vorausgesetzt.
- Letztendlich kann sich die inhaltliche Auseinandersetzung mit LGBTQIA+-Themen anlässlich des Pride Month in Ausstellungstexten widerspiegeln, sie kann diese aber auch vollkommen unberührt lassen. Es konnte also keine erkennbare Auswirkung vom Angebot von Pride-Month-Programm und dem darin vermittelten Wissen auf das reproduzierte Wissen im Zusammenhang mit

den Kategorien Geschlecht und Sexualität in den Ausstellungstexten festgestellt werden.

Um sich einer Antwort auf die Frage, was diese Erkenntnisse aus einer Perspektive der Gender Studies und für Museen und deren Textpolitiken bedeuten können, anzunähern, soll noch einmal auf den Anfang der Präsentation dieser Analyse und die dort vorgestellte Einteilung der Ausstellungen in zwei Typen verwiesen werden. Denn obwohl sich die Ausstellungen anhand des auf Textebene reproduzierten Wissens nicht trennscharf in zwei Gruppen teilen lassen, hat sich gezeigt, dass sich die Unterscheidung in Ausstellungen mit bzw. ohne queere Perspektiven durch die Analyse zog. Ausstellungen, die keine queeren Perspektiven in ihren Texten hatten, reproduzierten alle die Kombination aus Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als Norm, konnten aber in sich nochmals in zwei Gruppen unterteilt werden. In der ersten waren nichtcisheteronormative Identitäten und Beziehungsmodelle komplett abwesend. In den Texten dieser Ausstellungen war zudem eine vermeintlich natürliche Hierarchie zwischen den binären Geschlechtskategorien auffällig und *der* Mann konnte als sprechendes Subjekt der Ausstellung identifiziert werden, was darüber hinaus den angenommenen Geschlechtsidentitäten der Personen in kuratorischer Verantwortlichkeit entspricht. In der zweiten Gruppe wurden queere Identitäten bzw. Lebens- und Beziehungsweisen auf der Ebene der Ausstellungstexte zwar (in geringem Ausmaß) sichtbar, ihre Geschichten jedoch nicht. Dass hier Geschichten von cis Frauen eine bedeutendere Rolle einnahmen als in der ersten Gruppe, fällt mit cis-männlich und cis-weiblich gemischten kuratorischen Teams zusammen (wobei es sich bei dieser Information wohlgerne um Annahmen handelt).

Ausstellungen mit queeren Perspektiven zeichneten sich nicht nur durch die Anwesenheit von Geschichten queerer Identitäten, Lebensrealitäten und Beziehungsformen, sondern auch dadurch aus, dass gesellschaftliche Normen und ihre Effekte in den Ausstellungstexten verhandelt wurden – wenngleich das Inklusions- und Diversitätsparadigma kaum kritisch hinterfragt wurde. Abgesehen von den queeren Perspektiven hatten die Ausstellungen dieses Typus noch etwas gemein: Sie wurden von Kunstschaffenden (mit)gestaltet, die Identitäten vertreten, die sich außerhalb der (cis)heteronormativen Matrix verorten. Soll aus den Analyseergebnissen dieser Arbeit eine Empfehlung für Museen abgeleitet werden, die in ihren Ausstellungstexten Diskurse

über Geschlechter und Sexualitäten reproduzieren wollen, die sich am aktuellen wissenschaftlichen Forschungsstand orientieren, müsste diese demnach lauten, queere, nichtheteronormative Personen bzw. Personen aus der LGBTQIA+-Community am Prozess der Ausstellungsproduktion zu beteiligen. Die Analyseergebnisse der acht untersuchten Ausstellungen legen außerdem nahe, dass das Einbeziehen queerer Perspektiven zu einem sensibilisierten Umgang mit diversen Unterdrückungs- und Diskriminierungserfahrungen beitragen kann. Im Umkehrschluss hieße dies jedoch, dass Ausstellungen ohne die Beteiligung von Personen jenseits der heterosexuellen Matrix reaktionäres Wissen im Zusammenhang mit den Kategorien Geschlecht und Sexualität fortschreiben, und zwar ungeachtet dessen, ob sich das Haus anlässlich des Pride Month mit dem Thema auseinandergesetzt hat oder was für Ziele bezüglich Diversität und Inklusion formuliert wurden.

Mit dieser Schlussfolgerung hätte das vorliegende Forschungsprojekt keine neue Erkenntnis hervorgebracht, sondern die Relevanz der populären Forderung nach Einbeziehung der betroffenen Communitys in den Museumswissenschaften bestätigt. Diese naheliegende, aber oberflächliche Schlussfolgerung hat jedoch, wie sich zeigen wird, drei Mängel und muss relativiert werden. Erst die Überlegungen, was das für die Museumspraxis bedeuten kann, führen zu den Perspektiven, Gedanken und Fragestellungen mit denen diese Arbeit schließen soll. Der erste Fehler in der Ableitung des Lösungsmodells der Inklusion aus den Analyseergebnissen ergibt sich aus der Interpretationsleistung, die beim Zuschreiben von Geschlechtsidentitäten und sexueller Orientierung eine Rolle spielen. Denn es besteht die Möglichkeit, dass auch bei den Ausstellungen ohne queere Perspektiven queere Personen mitgewirkt haben.

Das zweite Problem dieser Schlussfolgerung sind die impliziten Zuschreibungen und die Verallgemeinerung. Denn wenn die Behauptung aufgestellt wird, dass die Beteiligung queerer Personen zu einem bestimmten Ergebnis führt, würde das bedeuten, dass alle queeren Personen etwas *an sich* hätten, *weil* sie queer sind, was unweigerlich den gleichen Effekt produzieren würde. Eine essenzialistische Ableitung wie diese wäre somit nicht im Sinne eines Queerens des Museums. Der dritte Mangel dieser Schlussfolgerung ergibt sich aus den Forschungsergebnissen zu den Effekten der Arbeit von Museen mit marginalisierten Communitys für die Beteiligten, wonach Museen in der Regel mehr von dieser Zusammenarbeit profitieren als die Gruppen, die sie für sich

arbeiten lassen. Daher sollte die Einsicht „Museums need partnerships with their communities more than communities need them“ (Black, 2021: 88) für Museen und Museumsarbeiter*innen mit ernst gemeinten Ambitionen bedeuten, die Arbeit nicht auf die marginalisierten Communitys, die sie vorgeben zu unterstützen, abzuwälzen.

Die Ergebnisse der Analyse der Ausstellungstexte in dieser Arbeit können aber wichtige Impulse für die Verwendung von Sprache in der Museumsarbeit geben. Denn sie werfen bedeutsame Fragen auf, die interessierte Museen daraufhin an sich selbst richten können, wie etwa:

- Warum werden in unseren Ausstellungen die Geschichten der immer gleichen Geschlechter und Sexualitäten erzählt, wenn keine queeren Personen an der Produktion beteiligt sind?
- Welche Strukturen und Konventionen führen dazu, dass eine bestimmte Identitätskonstellation in unseren Erzählungen Standard ist und geschlechtliche und sexuelle Vielfalt nur anlassbezogen abgebildet wird?
- Wie können wir uns nicht nur an akademischen Diskursen orientieren, sondern durch kritische Selbstbefragung den Diskurs erweitern und wie können Bedingungen geschaffen werden unter denen das möglich ist?

Konkret auf den Bereich der Ausstellungstexte bezogen, könnte das bedeuten, deren Produktionsbedingungen, d. h. die Ressourcen, die dafür zur Verfügung stehen, und den Stellenwert, den sie einnehmen, zu beleuchten sowie auszuloten, wie viel Spielraum für experimentelle Formen des Storytellings möglich und erwünscht ist. Ist es möglich Ressourcen freizumachen, könnte es als tatsächliche Maßnahme hilfreich sein, geschulte Textverantwortliche oder Sensitivity-Reader*innen in den Schreibprozess einzubinden. Wichtig ist aber festzuhalten, dass sich die Bemühungen, eine eigene gequeerte Sprache zu entwickeln, nicht auf Formulierungen von Ausstellungstexten beschränken, sondern wie Sullivan und Middleton (2020) und Levin (2012) fordern, die Institution, ihre Strukturen und Konventionen, als Ganzes kritisch hinterfragt werden. Als Effekt könnten Ausstellungstexte die Ausstellungsinhalte für ein diverseres Publikum sprechend werden lassen – weil die Möglichkeit besteht, für mehr Menschen biografische Zugänge zu eröffnen, und weil die Chance genutzt werden kann, sich vom Ideal

komplizierter akademischer Sprachkultur zu emanzipieren. Museen könnten so auf individueller und kollektiver Ebene bedeutsam werden und über ihre Tore und den Pride Month hinaus progressiv diskursgestaltend wirken.

Auch für Gender und Museum Studies können diese Fragen interessante Ausgangspunkte zur Entwicklung neuer Forschungsprojekte darstellen. Da Literatur und Analyse in dieser Arbeit gezeigt haben, dass Ausstellungsinhalte zwar punktuell erfolgreich gequeert werden, strukturelle und institutionelle Ordnungen und Kräfteverhältnisse aber weitestgehend unverändert bleiben, scheint insbesondere der Zusammenhang von ausbleibender Nachhaltigkeit queerer Projekte in Museen und der Neoliberalisierung des Kunst- und Kultursektors ein unterforschter Bereich zu sein. Dazu könnten z. B. Budgets von Projekten zum Pride Month und ähnlichen Anlässen eruiert und anderen Etats gegenübergestellt werden, oder dem nachgegangen werden, welche Stakeholder*innen mit welchen Erwartungen an diese Projekte herantreten. Es könnte auch untersucht werden, inwieweit herrschende Arbeitsbedingungen es erlauben, Konzepte aus den Projekten zu übernehmen oder zu entwickeln und auszuprobieren, um nachhaltigere Interventionen in Institution und Praxis zu ermöglichen. Wissenschaftliche Auseinandersetzungen damit, warum der Impact queerer Projekte in Museen, wie dem Pride-Month-Programm, oft bescheiden ausfällt, leisten jedoch bestimmt auf allen Ebenen der Museumsarbeit und Kulturpolitik wichtige und aufschlussreiche Beiträge sowie fördern einen faireren, demokratischeren und queereren musealen, und in weiterer Folge gesamtgesellschaftlichen, Diskurs.

7. Resümee

Die Beobachtung, dass sich Wiener Museen im Juni 2022 online auf Social Media oder ihren Websites, im Programm oder mit Regenbogenfahnen am Haus positiv zum Pride Month äußerten, wurde zum Ausgangspunkt der vorliegenden Masterarbeit im Fach Gender Studies. Denn dies warf ein paar Fragezeichen auf, stimmte diese vor sich hergetragene Leidenschaft für Vielfalt doch nicht unbedingt mit meinen persönlichen Erfahrungswerten zu Inhalten, Strukturen und Geschichte von Museen überein. Um zumindest manchen dieser Fragen Antworten gegenüberzustellen, wurde das Textmaterial von acht Ausstellungen aus acht Wiener Museen, die Programm zum Pride Month 2022 anboten, in Bezug auf Diskurse bzw. reproduziertes Wissen über Geschlechter und Sexualitäten analysiert.

Die Einleitung vorliegender Arbeit führte an Forschungsinteresse und Forschungsfrage heran, stellte die einzelnen Kapitel zur Orientierung vor und bot eine Positionierung der Autorin. Zur Einordnung der Ergebnisse wurden drei Theoriekapitel verfasst. Diese erlaubten erstens Einblicke in die Wurzeln und das Werden einer historisch gewachsenen patriarchalen, kolonialistischen, rassistischen, eurozentristischen, kulturimperialistischen, paternalistischen, bürgerlichen, elitären und cisheteronormativen Institution Museum sowie Einordnungen ihrer Funktion und der Forderungen und Erwartungen, die seit wenigen Jahrzehnten an sie herangetragen bzw. gefordert werden. Zweitens wurden das Verhältnis zwischen der Institution und ausgeschlossenen und marginalisierten Personengruppen sowie deren Kritik und Vorschläge, wie Museum mehr als nur dominante Diskurspositionen erhalten kann, beleuchtet. Drittens wurden die Bedeutung und die Nutzung geschriebener Sprache im Museum und für den Kampf gegen Diskriminierung und Deutungshoheiten untersucht.

Für den empirischen Teil der Arbeit wurde ein Kapitel zur Methode (mit Präsentation der Methode der Kritischen Diskursanalyse nach Jäger und Jäger, mit deren konkreter Anwendung in der Arbeit und Beschreibung der Materialgrundlage) und ein

Kapitel zu den Ergebnissen verfasst. Dazu wurde zunächst ein Überblick über die acht Ausstellungen und ihre Häuser vorgelegt, um dann die Analyseergebnisse zu präsentieren. Es zeigte sich, dass trotz der Tatsache, dass alle Häuser der untersuchten Ausstellungen Programm zum Pride Month 2022 anboten, die Positionen im musealen Diskurs zu Geschlechtern und Sexualitäten die ganze Bandbreite von essenzialistisch und biologistisch verstandener Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität als unhinterfragte Normen bis zu queeren Identitätsverständnissen, Normativitätskritik und Vielfalt von Geschlechts- und Sexualitätskategorien abbildeten.

Zur Demonstration wurden ausgewählte Beispiele der Analyseergebnisse des umfangreichen Textmaterials vorgestellt. Auffällig war dabei, dass die Ausstellungen mit progressiveren Positionen und queeren Perspektiven auch die Ausstellungen waren, in deren Produktion queere Personen bzw. Personen aus der LGBTQIA+-Community involviert waren. In den Ausstellungen, in denen diese hingegen augenscheinlich nicht beteiligt waren, wurde reaktionärereres Wissen zu Geschlechtern und Sexualitäten reproduziert. Innerhalb dieser Ausstellungen war wiederum auffällig, dass jene mit (vermutetem) cis-männlich und cis-weiblich gemischten kuratorischen Teams fortschrittlichere Verständnisse vom Verhältnis zwischen den vorausgesetzten binären Geschlechtskategorien als jene mit (vermutet) ausschließlich cis-männlichen Kurator*innen aufzeigten.

Diese Auffälligkeiten im Sinne einer Empfehlung dafür zu interpretieren, dass nur die Abwesenheit von bestimmten, zuvor marginalisierten Gruppen durch ihre Anwesenheit ersetzt werden müsste, wurde im letzten Teil des Kapitels jedoch abgelehnt. Abgesehen von der problematischen Essenzialisierung von Identitäten könne dies nach Sullivan und Middleton (2020), wie im Unterkapitel, *Von Inklusion und Diversity zum Queeren von Normen*, des dritten Kapitels der vorliegenden Arbeit dargelegt wurde, zwar diversere Identitäten sichtbar statt unsichtbar machen, ließe aber die vorherrschenden Logiken und Strukturen, die cisheteronormative Identitäten und Lebensweisen als Norm hervorbringen und stützen, unangetastet. Deshalb wurde als Kernerkenntnis dieser Masterarbeit die Bedeutung der Aufgabe für Theorie und Praxis hervorgehoben, eine kritische (Selbst-)Befragung der Institution und derer, die durch und mit ihr sprechen und handeln, vorzunehmen – mit der Absicht, eine eigene gequeerte Museumssprache zu entwickeln.

8. Quellen

Adair, Joshua G. & **Levin**, Amy K. Hg. (2020): Museums, Sexuality, and Gender Activism. Routledge, Milton.

Al Masri-Gutternig, Nadja & **Reitstätter**, Luise Hg. (2017): Leichte Sprache. Sag es einfach. Sag es laut! Praxisbeispiel Salzburg Museum. Salzburg Museum, Salzburg.

ARGE Schnittpunkt Hg. (2013): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Böhlau UTB, Wien, Köln, Weimar.

Babka, Anna & **Posselt**, Gerald (2016): Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie. Facultas, Wien.

Baur, Joachim (2010): Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands. In: Baur, Joachim Hg.: Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Transkript Verlag, Bielefeld. 15–48

Baur, Joachim Hg. (2010): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Transkript Verlag, Bielefeld.

Beitl, Matthias & **Puchberger**, Magdalena (2022): Jahresbericht Verein für Volkskunde und Österreichisches Museum für Volkskunde 2021. In: Eisch-Angus, Katharina; Färber, Alexa; Holfelder, Ute & Murawska, Oliwia Hg.: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde ÖZV. Verein für Volkskunde, Wien. 87–102

belvedere.at (2022a): Geschichte Belvedere. <https://www.belvedere.at/geschichte-belvedere> (zuletzt aufgerufen am 29.2.2022)

belvedere.at (2022b): Über uns. <https://www.belvedere.at/ueber-uns> (zuletzt aufgerufen am 29.2.2022)

belvedere.at (2022c): Queering the Belvedere. <https://www.belvedere.at/queering-belvedere> (zuletzt aufgerufen am 29.2.2022)

Bennett, Tony (1995): The Birth of the Museum. Routledge, London.

Black, Graham Hg. (2021): Museums and the Challenge of Change. Old Institutions in a New World. Routledge, Abingdon, Oxon, New York.

blindenverband.at / Blinden- und Sehbehindertenverband Österreich (BSVÖ) (2023a): Richtig Gendern. <https://www.blindenverband.at/de/information/gendern> (zuletzt aufgerufen am 1.4.2023)

blindenverband.at / Blinden- und Sehbehindertenverband Österreich (BSVÖ) (2023b): BSVÖ in der Pride Week: Wie muss, soll, darf gegendert werden? <https://www.blindenverband.at/de/aktuelles/1517/BSVOe-in-der-Pride-Week-Wie-muss-soll-darf-gegendert-werden> (zuletzt aufgerufen am 1.4.2023)

- bmi.gv.at**, Bundesministerium für Inneres (2017): Nationalratswahl 2017.
https://www.bmi.gv.at/412/Nationalratswahlen/Nationalratswahl_2017/start.aspx#ergebnis (zuletzt aufgerufen am 20.11.2022)
- BMKOES**, Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport, Sektion für Kunst und Kultur (2022): Kunst- und Kulturbericht 2021. BMKOES, Wien.
- Bono**, Maria Laura & **Kradischnig**, Günter (2018): Das Museum als Wirtschaftsfaktor – die ökonomischen Effekte. In: Muchitsch, Wolfgang & Kradischnig, Günter Hg.: Zur Lage Der Österreichischen Museen. Eine Bestandsaufnahme. Museumsbund Österreich.
- Butler**, Judith (2007): Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity. First published in Routledge Classics 2006. Originally published in the Routledge book series Thinking Gender 1991. New York, London.
- Cassidy**, Angela; **Lock**, Simon J. & **Voss**, Georgina (2016): Sexual Nature? (Re)presenting Sexuality and Science in the Museum. *Science as Culture*, 25:2. 214–238
- Dawid**, Evelyn & **Schlesinger**, Robert (2002): Texte in Museen und Ausstellungen. Ein Praxisleitfaden. Transkript Verlag, Bielefeld.
- dbsv.org** / Deutscher Blinden- und Sehbehindertenverein e. V. (2021): Gendern.
<https://www.dbsv.org/gendern.html> (zuletzt aufgerufen am 30.8.2022)
- Der Standard** / **APA** (2021): Fast schon Bundeskanzlergehalt: Kulturmanager-Einkommen 2019 und 2020. (22.12.2021) <https://www.derstandard.at/story/2000132106545/fast-schon-bundeskanzlergehalt-kulturmanager-einkommen-2019-und-2020> (zuletzt aufgerufen am 26.10.22)
- derstandard.at** (2020): Ermittler stießen bei Razzia auf Waffenlager in Wiener Wohnung. (17.9.2020) <https://www.derstandard.at/story/2000120066703/ermittler-stossen-bei-razzia-auf-waffenlager-in-wiener-wohnung> (zuletzt aufgerufen am 20.11.2022)
- diversity.khm.at** (2021): Queering the KHM. Ein Projekt der Akademie der bildenden Künste Wien in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Museum. <https://diversity.khm.at/#qhm> (zuletzt aufgerufen am 12.12.2022)
- Eisch-Angus**, Katharina; **Färber**, Alexa; **Holfelder**, Ute & **Murawska**, Oliwia Hg. (2022): Österreichische Zeitschrift für Volkskunde ÖZV. Verein für Volkskunde, Wien.
- Foucault**, Michel (1978): Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Deutsche Ausgabe, Merve Verlag, Berlin.
- Griesser-Stermscheg**, Martina; **Haupt-Stummer**, Christine; **Höllwart**, Renate; **Jaschke**, Beatrice; **Sommer**, Monika; **Sternfeld**, Nora & **Ziaja**, Luisa Hg. (2022): Widersprüche. Kuratorisch Handeln Zwischen Theorie und Praxis. Walter de Gruyter GmbH, Berlin, Boston.
- Guerrilla Girls** (2022): Do women still have to be naked to get into the Met. Museum?
<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages> (zuletzt aufgerufen am 24.10.22)
- Guerrilla Girls** (2016): Girlsplaining Museum Ludwig. (22.8.16)
<https://www.youtube.com/watch?v=5uyPcWW0v3Q> (zuletzt aufgerufen am 24.10.22)

Günthner, Susanne (2019): Sprachwissenschaft und Geschlechterforschung: Übermittelt unsere Sprache ein androzentrishes Weltbild? In: Kortendiek, Beate; Riegraf, Birgit & Sabisch, Katja Hg.: Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Springer VS, Wiesbaden. 571–579

Günthner, Susanne; **Hüpper**, Dagmar & **Spieß**, Constanze (2012): Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktion von Geschlechtsidentität. De Gruyter, Berlin, Boston.

hdgoe.at (2022a): Das Haus der Geschichte Österreich. <https://hdgoe.at/museum> (zuletzt aufgerufen am 1.12.2022)

hdgoe.at (2022b): Die Entstehung des hdgö. <https://hdgoe.at/vorgeschichte-hdgoe> (zuletzt aufgerufen am 1.12.2022)

hdgoe.at (2022c): Pride Month im hdgö: Queere Bewegungen machen Geschichte. https://hdgoe.at/queere_geschichte (zuletzt aufgerufen am 1.12.2022)

Hester, Helen (2016): Technically Female. Women, Machines, and Hyperemployment. In: Salvage. #3: Or What's a Hell For? (8.8.2016) <https://salvage.zone/in-print/technically-female-women-machines-and-hyperemployment/> (zuletzt aufgerufen am 17.11.2019)

Hollein, Lilli & **Mitterlehner-Marchesani**, Teresa (2022): MAK 2021: Zwischen Pandemie und Aufbruchsstimmung. In: MAK 2021 Jahresbericht. MAK, Wien.

Hooper-Greenhill, Eilean (1992): Museums and the Shaping of Knowledge. Routledge, London.

Hooper-Greenhill, Eilean (1994): Museums and their Visitors. Routledge, London, New York.

Hornscheidt, Lann (2012): feministische w_orte. ein lern-, denk- und handlungsbuch zu sprache und diskriminierung, gender studies und feministischer linguistik. Brandes & Apsel Verlag, Frankfurt am Main.

Hornscheidt, Lann & **Sammla**, Ja'n (2021): Wie schreibe ich divers? Wie spreche ich gendergerecht? Ein Praxis-Handbuch zu Gender und Sprache. w_orten & meer, Hiddensee.

icom-oesterreich.at (2022): Die neue ICOM Museumsdefinition! <http://icom-oesterreich.at/page/die-neue-icom-museumsdefinition> (zuletzt aufgerufen am 6.10.22)

Jäger, Margarete & **Jäger**, Siegfried (2007): Deutungskämpfe. Theorie und Praxis Kritischer Diskursanalyse. VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden.

Jäger, Siegfried (2012): Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. 6., vollständig überarbeitete Auflage. Unrast, Münster.

Kammler, Clemens; **Parr**, Rolf & **Schneider**, Ulrich Johannes Hg. (2020): Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart.

khm.at (2014a): Die Architektur des Kunsthistorischen Museums. <https://www.khm.at/entdecken/das-museum/die-architektur-des-kunsthistorischen-museums/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

khm.at (2014b): Wofür wir stehen. <https://www.khm.at/entdecken/organisation/jobs-im-museum/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

Kirchberg, Volker (2010): Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt. In: Baur, Joachim Hg. Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes. Transkript Verlag. 231–265

Klass, Tobias Nikolaus (2020): 61 Heterotopie. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf & Schneider, Ulrich Johannes Hg.: Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. J. B. Metzler Verlag, Stuttgart. 306–307

Klodt, Carsten (2017): Der perfekte Ausstellungstext. Mythos und Pragmatik gelungener visueller und sprachlicher Gestaltung. BibSpider, Berlin.

Kortendiek, Beate; **Riegraf**, Birgit & **Sabisch**, Katja Hg. (2019): Handbuch Interdisziplinäre Geschlechtsforschung. Springer VS, Wiesbaden.

Kreps, Christina F. (2003): Liberating Culture. Cross-Cultural Perspectives on Museums, Curation and Heritage Preservation. Routledge, London, New York.

krone.at (2018): Polizei hob in Völkermarkt „Nazi-Lager“ aus. (31.7.2018)
<https://www.krone.at/1747802> (zuletzt aufgerufen am 20.11.2022)

Levin, Amy K. (2012): Unpacking Gender. Creating Complex Models for Gender Inclusivity. In: Sandell, Richard & Nightingdale, Eithne Hg.: Museums, Equality and Social Justice. Routledge, Abingdon, New York. 156–168.

Levin, Amy K. (2020): Introduction. Museums, Sexuality and Gender Activism. In: Adair, Joshua G. & Levin, Amy K. Hg.: Museums, Sexuality, and Gender Activism. Routledge, Milton.

Levin, Amy K. Hg. (2010): Gender Sexuality and Museums. A Routledge Reader. Routledge, Milton, Abingdon, Oxon, New York.

mak.at (2022a): Die Geschichte des Museums für angewandte Kunst.
https://mak.at/das_mak/geschichte (zuletzt aufgerufen am 4.10.2022)

mak.at (2022b): Sammlung. <https://www.mak.at/sammlung> (zuletzt aufgerufen am 28.12.2022)

mak.at (2022c): Pride Days im MAK. https://mak.at/programm/event?article_id=1653733908998
(zuletzt aufgerufen am 28.12.2022)

Marchart, Oliver (2005): Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie. In: Schnittpunkt – Jaschke, Beatrice; Martinez-Turek, Charlotte & Sternfeld, Nora Hg. Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Verlag Turia + Kant, Wien. 34–58

Merriweather, Lisa R. (2020): Toward a Racialised Gendered Museum Literacy. In: Sanford, Kathy; Clover, Darlene; Taber, Nancy & Williamson, Sarah Hg.: Feminist Critique and the Museum. Educating for a Critical Consciousness. Brill, Leiden. 23–40

Momentum Institut & Achleitner, Sophie (2022): Bildungsreport. Ein Pay Gap kommt selten allein: Bildung, Gender und Einkommen in Österreich. Momentum Institut, Wien. https://www.momentum-institut.at/system/files/2022-06/FINAL_moment_Bildungstriologie_20220622.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.01.23)

Motschenbacher, Heiko (2012): Queere Linguistik: Theoretische und methodologische Überlegungen zu einer heteronormativitätskritischen Sprachwissenschaft. In: Günthner, Susanne; Hüpper, Dagmar & Spieß, Constanze Hg.: Genderlinguistik. Sprachliche Konstruktion von Geschlechtsidentität. De Gruyter, Berlin, Boston.

Muchitsch, Wolfgang & **Kradischnig**, Günter Hg. (2018): Zur Lage Der Österreichischen Museen. Eine Bestandsaufnahme. Museumsbund Österreich.

- mumok.at** (2022a): mumok Sammlung. <https://www.mumok.at/de/mumok-sammlung> (zuletzt aufgerufen am 12.12.2022)
- mumok.at** (2022b): Geschichte. Ein historischer Rückblick. <https://www.mumok.at/de/geschichte> (zuletzt aufgerufen am 12.12.2022)
- mumok.at** (2022c): Leitbild. <https://www.mumok.at/de/leitbild> (zuletzt aufgerufen am 28.12.2022)
- mumok.at** (2022d): Vienna Pride im mumok. Führungen und Filmprogramm im Zeichen der Vienna Pride. <https://www.mumok.at/de/events/vienna-pride-im-mumok> (zuletzt aufgerufen am 28.12.2022)
- Muttenthaler**, Roswitha & **Wonisch**, Regina (2006): Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen. Transkript Verlag, Bielefeld.
- noe.orf.at** (2021): Mann hortet illegale Waffen und NS-Material. (18.1.2021)
<https://noe.orf.at/stories/3085510/> (zuletzt aufgerufen am 20.11.2022)
- presse.com** (2021): NS-Devotionaliensammlung in Wien ausgehoben. (30.1.2021)
<https://www.diepresse.com/5930306/ns-devotionaliensammlung-in-wien-ausgehoben> (zuletzt aufgerufen am 20.11.2022)
- Pusch**, Luise F. (1984): Das Deutsche als Männersprache. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Pusch**, Luise F. Hg. (1983): Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- queermuseumvienna_/Instagram** (5.6.2022): Queer Museum Vienna @ Volkskundemuseum Wien. Alles was diesen Pride Month im Queer Museum Wien passiert, auf einen Blick!
<https://www.instagram.com/p/CebeZw3MjCS/?hl=en> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)
- queermuseumvienna.com** (2022a): Queer Museum Vienna
<https://www.queermuseumvienna.com/ueber-uns/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)
- queermuseumvienna.com** (2022b): QueerMuseumVienna @ Volkskundemuseum Wien
<https://www.queermuseumvienna.com/queermuseumvienna-volkskundemuseum-wien/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)
- queermuseumvienna.com** (2022c): Verein. <https://www.queermuseumvienna.com/verein/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)
- queermuseumvienna.com** (2022d): Team. <https://www.queermuseumvienna.com/team/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)
- Reitstätter**, Luise (2017): Eine doppelte Diskursanalyse. Was in Leichter Sprache und über Leichte Sprache im Museum (nicht) gesagt wird. In: Al Masri-Gutternig, Nadja & Reitstätter, Luise Hg.: Leichte Sprache. Sag es einfach. Sag es laut! Praxisbeispiel Salzburg Museum. Salzburg Museum, Salzburg. 24–37
- Reitstätter**, Luise & **Galter**, Karolin Hg. (2022): Recht auf Museum? 10 Erkenntnisse zu musealen Öffentlichkeitskonzepten und deren Wahrnehmung. ART-Dok – Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften, Universitätsbibliothek Heidelberg.
- Reitstätter**, Luise; **Galter**, Karolin & **Bakondi**, Flora (2022): Looking to Read. How Visitors Use Labels in the Art Museum. In: Visitor Studies (ahead-of-print), Routledge. 1–24
- Sandell**, Richard (2017): Museums, moralities and human rights. Routledge, Abingdon, Oxon, New York.

- Sandell**, Richard & **Nightingdale**, Eithne Hg. (2012): Museums, Equality and Social Justice. Routledge, Abingdon, New York.
- Sanford**, Kathy; **Clover**, Darlene; **Taber**, Nancy & **Williamson**, Sarah Hg.(2020): Feminist Critique and the Museum. Educating for a Critical Concioussness. Brill, Leiden.
- Schnittpunkt – Jaschke**, Beatrice; **Martinez-Turek**, Charlotte & **Sternfeld**, Nora Hg. (2005): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Verlag Turia + Kant, Wien.
- Serrell**, Beverly (2015): Exhibit Labels. An Interpretive Approach. Second Edition. Rowman & Littlefield, Lanham & London.
- Sommer**, Monika (2013): Museologie und Museumsgeschichten In: ARGE Schnittpunkt Hg. Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis. Böhlau UTB, Wien, Köln, Weimar. 13–21
- Sommer**, Monika & **ÖNB** (Österreichische Nationalbibliothek) (2021): Highlights 2021. Jahresbericht. Haus der Geschichte Österreich, Wien.
- Spanka**, Lisa (2019): Diskursanalyse im Museum. Ein Verfahren zur Untersuchung mehrdimensionaler und multimodaler Wissensproduktion. In: Wiedemann, Thomas & Lohmeier, Christine Hg.: Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorie, Vorgehen, Erweiterungen. Springer VS, Wiesbaden. 355–374
- Statistik Austria** (2021): Statistisches Jahrbuch. Migration & Integration. Zahlen, Daten, Indikatoren 2021. Statistik Austria, Wien.
https://www.statistik.at/fileadmin/publications/Migration_und_Integration_2021.pdf (zuletzt aufgerufen am 25.01.23)
- Statistik Austria** (2022): Kulturstatistik 2020. Verlag Österreich GmbH, Wien.
<https://www.statistik.at/fileadmin/publications/Kulturstatistik-2020.pdf> (zuletzt aufgerufen am 26.10.22)
- Sternfeld**, Nora (2005): Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Schnittpunkt – Jaschke, Beatrice; Martinez-Turek, Charlotte & Sternfeld, Nora Hg.: Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Verlag Turia + Kant, Wien. 15–33
- Sullivan**, Nikki & **Middleton**, Craig (2020): Queering the Museum. Routledge, Abingdon, New York.
- technischesmuseum.at** (2021): Interview: Peter Payer. Ab und zu beeindruckend.
https://www.technischesmuseum.at/ki-zine_ab_und_zu_beeindruckend (zuletzt aufgerufen am 28.12.2022)
- technischesmuseum.at** (2022a): Unsere Mission.
https://www.technischesmuseum.at/museum/aufgabe_des_museums (zuletzt aufgerufen am 28.12.2022)
- technischesmuseum.at** (2022b): Pride Month 2022.
https://www.technischesmuseum.at/event/pride_month_2022 (zuletzt aufgerufen am 20.6.2022)
- Trömel-Plötz**, Senta (1983): Feminismus und Linguistik. In: Pusch, Luise F. Hg.: Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main. 33–51

tt.com (2019): 7200 € Geldstrafe: Großes Waffenarsenal kam Zillertaler teuer. (7.8.2019)
<https://www.tt.com/artikel/15926655/7200-geldstrafe-grosses-waffenarsenal-kam-zillertaler-teuer>
(zuletzt aufgerufen am 20.11.2022)

umweltzeichen.at, Bundesministerium für Klimaschutz, Umwelt, Energie, Mobilität, Innovation und Technologie (BMK) (2022): Museen mit dem Österreichischen Umweltzeichen.
<https://www.umweltzeichen.at/de/tourismus/museen> (zuletzt aufgerufen am 13.10.2022)

volkskundemuseum.at (2022a): Mission Statement.
https://www.volkskundemuseum.at/mission_statement (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

volkskundemuseum.at (2022b): Verein für Volkskunde. <https://www.volkskundemuseum.at/verein>
(zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

volkskundemuseum.at (2022c): Team. <https://www.volkskundemuseum.at/team> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

volkskundemuseum.at (2022d): Tagung. Queering Volkskunde: LGBTIQ*-Themen in Kulturanthropologie, Europäischer Ethnologie und Empirischer Kulturwissenschaft.
https://www.volkskundemuseum.at/queering-volkskunde_220609 (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

weltmuseum.at (2022): Weltmuseum Wien. Es geht um Menschen.
<https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/> (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

weltmuseumwien/Instagram (1.6.2022): June is #PrideMonth[...].
https://www.instagram.com/p/CeRRkYcs_JS/?hl=en (zuletzt aufgerufen am 29.12.2022)

Wiedemann, Thomas & Lohmeier, Christine Hg. (2019): Diskursanalyse für die Kommunikationswissenschaft. Theorie, Vorgehen, Erweiterungen. Springer VS, Wiesbaden.

wirgehenleeraus.at / Freiwillige Betriebsrätekonferenz der Österreichischen Bundesmuseen und Nationalbibliothek (2018): Kollektivvertrag. <https://wirgehenleeraus.at/kollektivvertrag.html#kv>
(zuletzt aufgerufen am 26.10.2022)

9. Abstract

English

This thesis examines institutionally reproduced knowledge in connection with the categories of gender and sexuality within exhibit labels from eight Viennese museums that offered content-based programs during Pride Month 2022. Through critical discourse analysis, it is shown that these museum discourses are not necessarily progressive, but rather reflect the range of discourses on these topics in society as a whole. Using a queer-theoretical perspective, the results of the analysis are used to suggest that museums with genuine intentions engage in critical self-reflection and develop an authentic, queered language in order to fulfill the expectations of their claims.

Keywords: Gender, sexuality, queering, pride, museum, exhibit label,
language, discourse, discourse analysis, Vienna

Deutsch

In dieser Arbeit wird anhand von Ausstellungstexten in acht Wiener Museen mit inhaltlichem Programm zum Pride Month 2022 das institutionell reproduzierte Wissen im Zusammenhang mit den Kategorien Geschlecht und Sexualität untersucht. Anhand einer kritischen Diskursanalyse wird gezeigt, dass die von diesen Häusern ausgehenden musealen Diskurse nicht zwangsläufig besonders progressiv sind, sondern die Bandbreite der gesamtgesellschaftlichen Diskurse zu diesen Themen abbilden. Aus einer queertheoretischen Perspektive wird aus den Analyseergebnissen der Vorschlag für Museen mit genuinen Absichten abgeleitet, kritische Selbstbefragung zuzulassen und dabei eine authentische, gequeerte Sprache zu entwickeln, um den eigenen Ansprüchen Rechnung zu tragen.

Schlagwörter: Geschlechter, Sexualitäten, queeren, Pride, Museum, Ausstellungstext,
Sprache, Diskurs, Diskursanalyse, Wien

10. Anhang

<u>Kategorienschema</u>	97
<u>Museumsbesuche</u>	98
<u>Transkripte</u>	99
KHM	100
mumok	107
MAK	118
TMW	123
Weltmuseum	131
Belvedere	140
hdgö	154
qmv/VKM	178

Kategorienschema

HAUPTTHEMEN	UNTERTHEMEN	KHM	mumok	MAK	TMW	Weltm.	Belved.	hdgö	qmw/V.
Geschlecht/Identität (Rollen, Bilder, Stereotype)	Cisheteronormativ				•	•	•	•	
	Queer	•	•	•					•
	Sexualität / Begehren / Liebe / Romantik	•	•		•		•	•	•
	Sichtbarkeit / Repräsentation	•	•		•			•	•
	Kultur / Natur		•		•	•			
	Intersektionalität	•	•		•			•	•
Politik/Gesellschaft/ Strukturen	Kunst / Medien / Technik / Ausstellungsproduktion	•	•	•	•	•	•	•	•
	Aktivismus / Menschenrechte / Wissenschaft	•	•		•			•	•
	Community / Lifestyle / Subkultur	•	•	•					•
	Regelwerke: Religion / Gesetz / Tradition		•		•	•		•	•
Körper/Psych	Gesundheit / Krankheit	•	•						•
	Normen (Pathologisierung, Schönheitsideale, Be*hinderung)	•	•	•	•				•
	Reproduktion			•		•		•	
	Vulnerabilität	•	•	•					•
Zeit/Raum	(Post)Kolonialismus / Eurozentrismus		•	•				•	
	Diskriminierung / Verfolgung (Rassismus, Sexismus, Homo-, Transfeindlichkeit)	•	•	•	•			•	•
	Geschichte / Orte	•	•	•				•	•

Museumsbesuche

#	MUSEUM	PRIDE PROGRAMM	AUSSTELLUNG(EN)	BESUCH AM
1	Kunsthistorisches Museum Wien (KHM)	Queering the KHM. 9. Juni – 3. Juli 2022 https://diversity.khm.at/	Queering the KHM. 9. Juni – 3. Juli 2022	13. Juni. 2022
2	Museum für moderne Kunst Stiftung Ludwig Wien (mumok)	Vienna Pride im mumok. Führungen und Filmprogramm im Zeichen der Vienna Pride. 1. – 12. Juni 2022 https://www.mumok.at/de/events/vienna-pride-im-mumok	Wolfgang Tillmans. Schall ist lüssig. 27. November 2021 – 28. August 2022	17. Juni. 2022
3	MAK – Museum für angewandte Kunst (MAK)	Pride Days im MAK 7. & 11. Juni 2022 https://mak.at/veranstaltung?article_id=1653733908998	La Turbo Avedon. Pardon our Dust. 22. Juni – 25. September 2022	22. Juni. 2022
			Zinnglasur und Bildkultur. Die Majolikasammlung des MAK im Kontext ihrer Geschichte. 6. April – 7. August 2022	22. Juni 2022
4	Technisches Museum Wien (TMW)	Pride Month 2022 Juni 2022 https://www.technischesmuseum.at/event/pride_month_2022	Künstliche Intelligenz? 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022	05. Juli. 2022
5	Weltmuseum Wien	Veranstaltungs- und Vermittlungsprogramm Juni 2022 https://www.instagram.com/p/CeRRkYcs_IS/	Oceans. Collections. Re lectures. George Nuku 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023	07. Juli. 2022
6	Österreichische Galerie Belvedere	Queering the Belvedere. Gemeinsame Wagnisse. 2. Juni – 3. Juli 2022 https://www.belvedere.at/queering-belvedere	(UB) Viva Venezia! Die Er indung Venedigs im 19. Jahrhundert 17. Februar – 4. September 2022	11. Juli. 2022
			(21) Avantgarde & Gegenwart. Die Sammlung Belvedere von Lassnig bis Knebl. 15. September 2021– 19. Februar 2023	14. Juni. 2022
7	Haus der Geschichte Österreich (hdgö)	Pride Month im hdgö: Queere Bewegungen machen Geschichte. Juni 2022 https://www.hdgoe.at/category/pride_month	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum. 12. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022	12. Juli. 2022
8	Queer Museum Vienna (qmw) im Volkskundemuseum Wien	Queering Volkskunde: LGBTIQ*-Themen in Kulturanthropologie, Europäischer Ethnologie und Empirischer Kulturwissenschaft 9. Juni 2022 https://www.volkskundemuseum.at/queering-volkskunde_220609	Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien 24. Juni – 24. August 2022	13. Juli. 2022
			Jetzt im Recht! Wege zur Gleichbehandlung. 10. Dezember 2021 – 3. Juni 2022	15. Juni. 2022
			Reguläres Programm mit queerem Fokus https://www.instagram.com/p/CeBeZw3MjCS/	How does the body take shape under pressure? 18. Mai – 15. Juni 2022
9	Albertina	After-work pride special (Party) 8. Juni 2022 https://www.instagram.com/p/CeQjDFGMyaY/?hl=en	Edvard Munch. Im Dialog. 18. Februar – 19. Juni	17. Juni. 2022
10	Leopold Museum	Happy Pride Ticket Aktion Juni & Juli 2022 https://www.instagram.com/p/CeX19GjglLY/	Alfred Kubin. Bekenntnisse einer gequälten Seele. 16. April – 24. Juli 2022	11. Juli. 2022

KHM

Queering the KHM

Museum:	Kunsthistorisches Museum Wien (KHM)
Zeitraum:	9. Juni – 3. Juli 2022

Aufbau

Die Exponate waren in den Gängen des Hauses verteilt. Physisch waren keine Hinweise zur und Pläne für die Ausstellung vorhanden. Die Labels der Exponate enthielten Logo und Titel der Ausstellung, Name des*der Künstler*in, Werktitel und QR-Code zu mehr oder weniger weiterführenden Infos. Jeder Code führte zu einem Artikel zu Werk/Künstler*in, am Ende jedes Artikels befand sich ein Plan der Ebene auf dem die Werke der Ausstellung eingezeichnet waren. Von insgesamt acht Exponaten befanden sich vier auf Ebene 2 (wo auch Titel und Einleitungstext angebracht wurden), zwei auf Ebene 1, eins im Museumsshop im Erdgeschoss und eins im Hochparterre das für mich jedoch nicht auffindbar war. Der dazugehörige Onlineobjekttext gab Aufschluss – es konnte aufgrund eines Schadens nicht mehr ausgestellt werden.

Anmerkungen

Diese Ausstellung stellte unter allen für die zur Analyse ausgewählten Ausstellungen den Sonderfall dar, dass sie zugleich eine temporäre Ausstellung und Teil des Pride-Programm 2022 des Hauses war.

Queering the KHM
KHM, 9. Juni – 3. Juli 2022

KHM 01 Ausstellungstitel, Einleitung, Zitat, Mitwirkende

Ausführung: Große lila Tafel, schwarze und weiße Schrift. QR-Code.
Titel: Schwarze, serifenlose Schrift, groß.
Zwischentitel: Etwas kleinere, schwarze, serifenlose Schrift.
Text: Blocksatz, in weißer Serifenschrift.

[Titel:]

Queering the KHM

[Zwischentitel:]

... bedeutet, einen anderen, diversen,
vor allem nicht heteronormativen
Blick auf die Kunstwerke zu werfen,
auf die Geschichte des Museums,
dessen Sammlungen und Strukturen.
Es bedeutet, eine tradierte Ordnung
und das „Betriebssystem“ Kunst zu
hinterfragen, inklusive der handelnden
Personen.

Elisabeth Priedl, Akademie der bildenden Künste Wien

[Text:]

Im Zuge einer Kooperation mit der Akademie der bildenden Künste wurden Studierende und Absolvent*innen der Klasse Kontextuelle Malerei unter der Leitung von Ashley Hans Scheirl eingeladen, die queere und intersektionale Vielfalt des Kunsthistorischen Museums hervorzuheben. Im Rahmen des Projekts *Queering the KHM* übersetzen die Künstler*innen in ihren Arbeiten Queerness in unterschiedlichste Kunstformen und bildnerische Praxen. Die meisten Arbeiten gingen aus der expliziten Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus den Sammlungen des Museums hervor, wobei durch performative Interventionen, malerisch-installative *tableaux vivants* und queere Lesarten von Klassikern der Kunstgeschichte neue Räume eröffnet werden sollen: Trans-Räume.

Die Kooperation wird von Elisabeth Priedl (Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften) thematisch betreut.

Während des *Pride Months* werden die Arbeiten, die auf unterschiedlichste Art und Weise das Thema Queerness aufgreifen, von 9. Juni bis einschließlich 3. Juli im Kunsthistorischen Museum präsentiert.

Ein Projekt der Akademie der bildenden Künste Wien
in Kooperation mit dem Kunsthistorischen Museum

Mehr Infos zu den teilnehmenden Künstler*innen,
allen Veranstaltungen rund um das Projekt und einen
Raumplan finden Sie auf der Website diversity.khm.at

	Queering the KHM KHM, 9. Juni – 3. Juli 2022
KHM 02	Online-Objekttext
Ausführung:	Website, schwarze Schrift auf beigem Hintergrund.
Titel:	Serifenschrift, zentriert.
Text:	Serifenlose Schrift, linksbündig. Absätze versetzt.
Quelle:	https://diversity.khm.at/paul-prothesis/ (zuletzt aufgerufen am 16.9.2022)

[Titel:]

Pain Scale

01-10

Paul Prothesis

[Text:]

Video, Farbe, 7 Min., 2022

Die Videoarbeit „Pain Scale“ zeigt Phantasien von verletzlichen, lädierten Körpern. Dabei werden chronische Schmerzerfahrungen spielerisch re- und dekonstruiert.

Die Filme, Fotoserien und Reliefs von Paul Prothesis operieren an der Schnittstelle von Pflege, Trauma und Kunst. Es handelt sich um die ersten Versuche einer Identitätsfindung, der öffentlichen Positionierung und der Kontaktaufnahme.

CREDITS Paul Prothesis

Queering the KHM
KHM, 9. Juni – 3. Juli 2022

KHM 03 Online-Objekttext

Ausführung: Website, schwarze Schrift auf beigem Hintergrund.
Titel: Serifenschrift, zentriert.
Text: Serifenlose Schrift, linksbündig. Absätze versetzt.
Quelle: <https://diversity.khm.at/wilhelm-binder/>
 (zuletzt aufgerufen am 16.9.2022)

[Titel:]
Hauch
Wilhelm Binder

[Text:]
In der Antikensammlung begegnet uns Athena Promachos als Statue aus Gusseisen. Hier ist sie ihre eigene Hülle und erlangt ihre volle Form durch die Beihilfe der Betrachter*innen. Mit einem Fußtritt richtet sie sich auf, ist Luft und verschwindet auch wieder bald.
Die Arbeit spielt mit der Überwindung von Binaritäten, Absolutismen und Normen: durch die Verletzlichkeit des Zustands, der wiederholten Auflösung und Herstellung von Form und Bedeutung sowie einer Umkehrung von Grenzen.

CREDITS Wilhelm Binder
INSTAGRAM [@willabinda](https://www.instagram.com/willabinda)

Queering the KHM
KHM, 9. Juni – 3. Juli 2022

KHM 04 Online-Objekttext

Ausführung: Website, schwarze Schrift auf beigem Hintergrund.
Titel: Serifenschrift, zentriert.
Text: Serifenlose Schrift, linksbündig. Absätze versetzt.
Quelle: <https://diversity.khm.at/danielle-pamp/>
 (zuletzt aufgerufen am 16.9.2022)

[Titel:]
Memory Fragments Lost, Memory Fragments Regained
Danielle Pamp

[Text:]

Meine Arbeit befasst sich ganz allgemein mit kunsthistorischen Bezügen und Zusammenhängen. Dies kann entweder durch die ausgewählte Komposition oder durch ein Spiel mit den Zeichen !"#%&%'"! geschehen, denn das die Zeit-aus-dem-Lot-bringen erfüllt eine logische Funktion für mein Projekt und meine Agenda. Es ist dies ein Versuch der Re-Historisierung bzw. der Erzeugung von Alternativformen des geschichtlichen Narrativs, da einige der Identitäten, die ich zu vertreten versuche (queer, schwul, transgender, alternative Formen der männlichen und weiblichen Selbstdarstellung usw.), aus der Kunstgeschichte ausgeschlossen waren. Dies stört das „geschönte“ Konzept der Normalität in bürgerlichen Gemälden, das in den meisten Beispielen traditioneller Ölmalerei bekräftigt und verstärkt wird.

Ein Bildprojekt, zu dem ich regelmäßig zurückkehre, ist eine stark autobiografisch geprägte Serie, die ich daher auch als „Erinnerungsfragmente“ oder „Familiengeheimnisse“ bezeichne, denn dieses Projekt kreist um Familienarchive und Erinnerungen. Das Hauptnarrativ ist Familie, die für mich ein Thema ist, das andere interessante Themen in sich birgt, Themen wie beispielsweise Kindheit, Erziehung, religiöse Strukturen, Kernfamilie, Verwandte, psychische Probleme, Traumata und was sie ganz allgemein für die menschliche Existenz bedeuten. Ich arbeite hierbei mit alten Familienalben sowie anderen Gegenständen aus meinem persönlichen Familienarchiv.

In gewisser Weise versehe [sic] ich meine Bilderserie, die sich aus und um queere Archive entwickelt hat, als Teil des gleichen Projekts, als Erweiterung des Familiennarrativs hin zu einer selbstgewählten Familie und queeren Ahnen. Ich kenne einige der Personen, die ich in meiner Familienserie porträtiere, kenne sie, obwohl ich sie nie getroffen habe, und dann gibt es Personen, die noch früher gelebt haben und deren Identität ich nicht kenne, sondern von denen ich nur weiß, dass sie mit mir verwandt sind. In gleicher Weise porträtiere ich in der queeren Archivserie die queere Szene, zu der ich gehöre (Gemeinschaft/selbstgewählte Familie), darunter auch Personen, die ich nie persönlich getroffen habe, aber deren Identität ich kenne (z. B. queere Ikonen), und auch wenn wir die Namen einiger dieser Personen nicht kennen, wissen wir doch, genau wie beim Familienalbum, dass sie unsere queeren Verwandten und Ahnen sind.

Und so wie die Personen aus dem Familienalbum mit meiner Existenz verbunden sind, sind unsere symbolischen queeren „Verwandten“ ebenfalls durch unsere Identitäten mit unserer Existenz verbunden. Und ebenso verbunden mit dem Kampf unserer queeren Vorgänger führen sie zu uns heute. Das Gemälde mit queeren Persönlichkeiten in Form einer Torah verweist auf die Ästhetik von Gemälden, die so alt sind, wie einige der Werke im Museum. Ich verwendete Schwarz-Weiß-Fotografien aus queeren Archiven aus der Zeit um 1900 als Inspiration für die von mir gemalten Szenen. Ich wollte jene queeren Menschen darstellen, die aus der Kunstgeschichte wegetuschiert wurden, und sie durch die Verwendung von Verweisen auf die queere Szene der Zeit, aus der einige der Bilder in den Sammlungen stammen, rehistorisieren.

CREDITS Danielle Pamp

WEBSITE daniellepamp.weebly.com

INSTAGRAM [@daniellepamp](https://www.instagram.com/daniellepamp)

Queering the KHM
KHM, 9. Juni – 3. Juli 2022

KHM 05 Online-Objekttext

Ausführung: Website, schwarze Schrift auf beigem Hintergrund.
Titel: Serifenschrift, zentriert.
Text: Serifenlose Schrift, linksbündig. Absätze versetzt.
Quelle: <https://diversity.khm.at/julia-fuchs/>
(zuletzt aufgerufen am 16.9.2022)

[Titel:]
Frauenakte
Julia Fuchs

[Text:]
„In meiner Arbeit geht es vor allem darum, die vorherrschenden heteronormativen Geschlechterrollen, aber auch die Position der allmächtigen Künstler*in zu hinterfragen und Alternativen zu ergründen.“

In Frauenakte inszeniert Julia Fuchs nackte Männer in Posen ikonischer Gemälde, die nackte Frauen zeigen, um die komplexen Dynamiken unserer Wahrnehmung zu untersuchen. Nackte Frauen wurden in der westlichen Kunstgeschichte völlig anders dargestellt als nackte Männer. Die weibliche Scham wurde versteckt oder einfach negiert, während der nackte Mann sich seiner Nacktheit nicht schämen oder sie verstecken musste. In dieser Arbeit wird die Vergangenheit neu gedacht, die Karten werden neu gemischt, die Szenen aus der Vergangenheit werden verschoben, neu betrachtet. Die Veränderung findet statt.

CREDITS Julia Fuchs
WEBSITE www.juliafuchs.com

Queering the KHM
KHM, 9. Juni – 3. Juli 2022

KHM 06 Online-Objekttext

Ausführung: Website, schwarze Schrift auf beigem Hintergrund.
Titel: Serifenschrift, zentriert.
Text: Serifenlose Schrift, linksbündig. Absätze versetzt.
Quelle: <https://diversity.khm.at/sarah-tasha-hauber/>
(zuletzt aufgerufen am 16.9.2022)

[Titel:]

Tiktok-takeover
Sarah Tasha Hauber

[Text:]

Ich arbeite mit Performance Art, Kabarett, Drag und Digital Art im Kontext von Social Media. Dabei nutze ich Memes, Popmusik und Trends, sabotiere Beauty-Filter und breche Erwartungen was Social Media Content und was Fine Arts ist.

Die Thematiken, zu denen ich arbeite, ziehen sich über politische und gesellschaftliche Themen, die Covid-19-Pandemie und ihre psychologischen Auswirkungen, Genderexpression, Mental Health, über Algorithmen und digitale Schönheitsideale. Ich mache Lipsyncs zu Popsongs und trending Tiktok Sounds.

Ich arbeite mit Humor in Form von Sketches, Internet Memes und Shitposts und Parodien von Social Media Trends. Ich verwende die App internen Facefilter um mein Gesicht zu verfremden, sabotiere Beautyfilter und mache sie durch Übertreibung sichtbar oder erschaffe mir einen Avatar.

Die Videoarbeiten werdem [sic] im Laufe des Pride Month auf dem [Tiktok-Kanal](#) des Kunsthistorischen Museus [sic] veröffentlicht.

CREDITS Sarah Tasha Hauber
WEBSITE www.sarahtasha.com
INSTAGRAM [@iamsarahtasha](https://www.instagram.com/iamsarahtasha)
TIK TOK [@iamsarahtasha](https://www.tiktok.com/@iamsarahtasha)

mumok

Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig

Museum:	Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (mumok)
Zeitraum:	27. November 2021 – 28. August 2022

Aufbau

1. Teil: Anfang der Ausstellung auf Ebene 2 in einer großen Halle, mit einem kleinem, Nebenraum und einem Durchgang zu zwei weiteren, kleineren Ausstellungsräumen. Im letzten lief eine Videoinstallation. Die Fotoarbeiten waren zum Teil mit, zum Teil ohne Rahmen gehängt oder rahmenlos mit Klebeband auf unterschiedlichen Höhen an den Wänden befestigt. Im Nebenraum und an der Seite der Trennwand zur Halle waren mit Text bedruckte A4 Blätter mit Klebeband an der Wand angebracht.
2. Teil: Auf Ebene -4 war eine Fotoserie ausgestellt, im *mumok kino* lief ein Film und Musik des Künstlers.

Anmerkungen

Wandtexte für Ausstellungstitel und Einleitung, Videoinstallation und Musikalbum.

Informationen zu den Exponaten in einem Begleitheft. Der Künstler selbst hat Text in Form von Exponaten beigetragen. Es liegen also zwei Sorten Text vor: Die vom Museum verfassten Texte zu Werk und Künstler und die Texte vom Künstler selbst als Teil der Ausstellung.

Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig.
mumok, 27. November 2021 – 28. August 2022

mumok 01 Ausstellungstitel, Einleitungstext

Ausführung: Große, freistehende Tafel, Schrift Schwarz auf Weiß.
Titel: Versalien und Großklein Schreibung in Serifenschrift.
Text: Serifenlose Schrift, linksbündiger Flattersatz.

[Titel:]

WOLFGANG TILLMANS
Schall ist flüssig

[Text:]

Seit den frühen 1990er-Jahren erforscht Wolfgang Tillmans, geboren 1968 in Remscheid, unseren Blick auf die Welt und die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen wir leben. Geleitet von der selbstkritischen Frage "What do I really see? What do I see, and what do I want to see? What is in the picture?" widmet er sich Menschen und Körpern, Landschaften, Architekturen, Gegenständen und Himmelserscheinungen.

Wolfgang Tillmans schafft Fotografien, Installationen, Videos und Musik, die die Grenzen des Sichtbaren ausloten, unterschiedliche Möglichkeiten der Wahrnehmung aufzeigen und subtile Einsichten in die Grundlagen unseres Miteinanders und unseres Begehrens vermitteln. Der Beobachtung von Menschen und deren Beziehung zu den Dingen, die sie umgeben, kommt in seinen Werken zentrale Bedeutung zu. Diese subjektiven Verbindungen und Formen der Erfahrung von Körpern, Bildern, Materialien und Oberflächen ändern sich gegenwärtig deutlich.

Wolfgang Tillmans hat der sich wandelnden Beziehung von Körper und Blick in den letzten Jahren verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet. Seine Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Visualität und physischer Präsenz bedeutet für seine Präsentation im mumok nicht zuletzt auch eine Auseinandersetzung mit Präsentations- und Rezeptionsweisen, mit Raum- und Größenverhältnissen, sowie mit (zumal in den letzten zwei Jahren völlig neuen) Erfahrungen von Nähe und Distanz.

In der Ausstellung steht Ihnen ein ausführliches Informationsheft mit allen Werkangaben und mit Begleittexten zur Verfügung.

Fortsetzung der Ausstellung auf Ebene -4 im mumok kino.

Kurator | Curator: Matthias Michalka
Ausstellungsmanagement | Exhibition Management: Claudia Dohr
Publikation | Publication: Ines Gebetsroither

Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig.
mumok, 27. November 2021 – 28. August 2022

mumok 02

Begleitheft

Ausführung: A5 Broschüre, schwarze serifenlose Schrift auf weißem Papier
Text: Linksbündiger Flattersatz, mit kursiven und fetten Hervorhebungen

[Text:]

Während die paper drops Details aus nächster Nähe fokussieren, richtete Tillmans die Kamera bereits in Jugendjahren in die Weite des Weltalls. Es entstanden mehrere Aufnahmen, die den Mond in unterschiedlichen Phasen zeigen. Der Blick ins All steht seit Anbeginn der Menschheit für die Suche nach Erkenntnis schlechthin. Nicht umsonst erinnern Tillmans' Arbeiten wie Moon in Earthlight (2015) (59) an die berühmten Aquarelle Galileo Galileis, der 1610 den Mond durch ein selbst gebautes Teleskop betrachtet und als erster den Schatten der Erde, Mondkrater und den unregelmäßigen Umriss der Sichel festgehalten hatte.

Galileos Entdeckung war ein Wendepunkt in der Wissenschaft; bei Tillmans bedeutet die Liebe zur Astronomie auch die Faszination für die Grenzen von Sichtbarkeit und Rationalität.

Ursprünglich analoge Aufnahmen wurden später digitalisiert, wodurch der Blick zum Mond auch zu einem Blick auf die Möglichkeiten der Fotografie einlädt.

Wolfgang Tillmans erlangte in den 1990er-Jahren mit Fotos der hedonistischen Queer- und Partyszenen, der Techno- und Subkulturen insbesondere in England, wo er damals auch lebte, erste Berühmtheit. Gemeinsames intensives Leben und Erleben war das Lebensmotto jener Zeit nach dem Fall des Eisernen Vorhangs, after party zeigt in drei schmalen Hochformaten mit corridor (183), room (184) und kitchen (185) (alle 1992) eine Art nüchterne

Bestandsaufnahme: Die Kamera führt in die Tiefe der meist menschenleeren Räume, blickt auf Müll und leere Flaschen, kaputte Möbel und irgendwelches Zeug, das am Boden verstreut liegt. Einmal ist am Rande noch eine Person zu erkennen. Eine kaputte Schaufensterpuppe liegt wie die sprichwörtliche Partyleiche herum. Der Exzess ist Teil der kreativen Atmosphäre, der Musik und des Lebensgefühls. Die Perspektive des Fotografen ähnelt jener einer polizeilichen Tatortaufnahme: Von oben, immer aus der gleichen Haltung heraus streift der Blick – hier allerdings fast wehmütig – über das stille Feld, das eben noch voller Leben war.

Wie eine thematische Überleitung hat der Künstler rechts neben den Kosmos aus Müll und Partvrelikten ein kunstvoll arrangiertes Stilleben aus Abfall und verwesendem Material gehängt: Chaos trifft auf Ordnung. Darüber hinaus zeigt das harmonische Arrangement aus Kitschvase, Styropor, Avocado und aufgeschichteten Muschelhälften in unlikely match (2017) (187) einmal mehr den eigenen Blick des Künstlers auf die Welt und seine Aufmerksamkeit für das „Andere“ Uneigentliche, jenseits der künstlerischen und gesellschaftlichen Norm

[...]

Musik, Party und Gemeinschaft werden in *The Spectrum / Dagger* (2014) (204) voll ausgelebt. Tillmans gewährt Einblick in einen eher ruhigeren Lounge-Bereich des New Yorker Underground Clubs. Wir sehen eine typische Partyarchitektur: Die Szenerie ist in orangerotes Licht getaucht, von der offenen Decke hängen Kabel herunter. Das Foto wird dominiert von schrägen Achsen und Kanten. Alles scheint zu kippen, Spiegel erweitern und verunklären den Raum illusionistisch. Die Kommunikation im gelösten Miteinander zeigt die Menschen dicht gedrängt, eine Nähe, die mit Schließung des Clubs im Zuge der Covid-19-Einschränkungen vorübergehend Geschichte ist. Der Fotograf ist im Spiegel mit all seinen Schlieren und Kratzern nicht zu sehen, dafür an seiner Stelle – direkt in der Mitte des Bildes – eine Türöffnung, aus der es gleißend hell leuchtet.

Licht ist das konstituierende Element der Fotografie. Gegen Ende der 1990er-Jahre, als er sich als Fotograf bereits etabliert hatte, schuf Tillmans seine ersten nonfigurativen Arbeiten, die ohne Kameralinse in der Dunkelkammer entstanden sind. Auch der später entstandene *Freischwimmer 227* (2012) (8) zeigt abstrakte Formen, die der Künstler mithilfe künstlicher Lichtquellen auf lichtempfindlichem Fotopapier erzeugt hat. In den Farbschlieren, die sich wie bunte Flüssigkeiten über die Bildfläche ausbreiten, wird die Fotografie auf ihre elementaren Bestandteile zurückgeführt: Licht, Papier und Chemikalien. „Sich freischwimmen“ bedeutet auch, die eigenen Grenzen zu erweitern und auf eigenen Füßen zu stehen. Ohne große Anstrengung lassen die schwungvollen Wellenlinien die Schwimmzüge eines „Freischwimmers“ imaginieren, wobei dieses Spiel mit figurativen Assoziationen durchaus intendiert ist. Kunsthistorische Bezüge, etwa zur kameralosen Fotografie der frühen Moderne eines Man Ray (1890-1976) oder zur Malerei des Informel, kommen ebenfalls in den Sinn. Tillmans selbst hat seine Technik der „Lichtmalerei“ mit den Landschaftsbildern des englischen Malers William Turner (1775-1851) verglichen. Turner malte Licht als ein stimmungsvolles inneres Erleben mit dicken pastosen Markierungen aus Ölfarbe, während Tillmans es durch das Zusammenspiel von Licht, Papier und Chemikalien darstellt.

[...]

Seinen Ausstellungsinstallationen vergleichbar, zeigt er diese Zusammen- und Gegenüberstellungen in unterschiedlichen Formaten und Kombinationen. Zu sehen sind von renommierten Architekt*innen gebaute Hochhäuser, etwa in Dubai, genauso wie einfache Randbebauungen und Objekte, die sich kaum noch als „Architektur“ bezeichnen lassen. Immer wieder sind es die Details, die abgeschlagenen Fliesen in Hauseingängen, wirre Verkabelungen, Werbeflächen oder Satellitenschüsseln, die zum Arsenal der Adaptionen gehören, die jedes Gebäude auf die eine oder andere Weise durchläuft, um alltagstauglich zu werden – „das unkontrollierbare menschliche Handeln, das eine Stadt konstituiert und formt“, so Tillmans. Im Gegensatz zur traditionellen Architekturfotografie sucht er keine dramatischen Blickwinkel oder ideale Perspektiven, sondern führt uns immer wieder vor, dass Architektur für Menschen gemacht ist und dass es dauerhafte Konventionen in der Architektur gibt, die diesem Anspruch nicht gerecht werden, etwa wenn er Frauen zeigt, die vor Toilettenanlagen Schlange stehen. *Book for Architects* thematisiert Architektur auch in ihrer Abhängigkeit von der Marktökonomie – man denke an die Wolkenkratzer in Dubai – und führt vor, mit welcher Selbstverständlichkeit Architekt*innen häufig Lebensraum konzipieren.

[...]
Begleitheft

Herausgegeben von Jörg Wolfert
für die Kunstvermittlung mumok
Text: Jörg Wolfert
Redaktion: Claudia Dohr, Jörg Wolfert
Lektorat: Michael Kerkmann, Eva Luise Kühn
Grafische Gestaltung: Olaf Osten
© mumok 2021

	Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig. mumok, 27. November 2021 – 28. August 2022
mumok 03	Wandtext
Ausführung:	A4 Zettel, Schrift Schwarz auf Weiß.
Text:	Serifenlose Schrift, linksbündiger Flattersatz.

[Text:]
15 Jahre nach den ersten AIDS-Fällen in 1981 machte die Einführung der Dreifachtherapie AIDS in den Ländern der Ersten Welt zu einer behandelbaren chronischen Krankheit.

15 Jahre danach, im Jahr 2011, starben weltweit 1,7 Millionen Menschen weltweit [sic] an den Folgen von AIDS.

	Wolfgang Tillmans. Schall ist flüssig. mumok, 27. November 2021 – 28. August 2022
mumok 04	Ausgedrucktes Interview an der Wand
Ausführung:	Mehrere A4 Zettel mit Klebeband an Wand befestigt.
Text:	Serifenlose Schrift, linksbündiger Flattersatz. Absätze teilweise fett hervorgehoben.
Quelle:	https://i-d.vice.com/en/article/kzv5gz/fighting-for-lgbti-rights-in-kakuma-refugee-camp (zuletzt aufgerufen am 16.9.2022)

[Text:]
Fighting for LGBTI Rights in Kakuma Refugee Camp
From i-D magazine, issue no. 354, 2019, pp 282-285

Wolfgang Tillmans meets the LGBTQI Ugandans who had to flee their home country to Kakuma Refugee Camp because of the constant threat of homophobic violence after the country passed an Anti-Homosexuality Law in 2013.

TEXT AND PHOTOGRAPHY WOLFGANG TILLMANS, WITH SPECIAL THANKS TO THE UNHCR AND JENNIFER HOPE DAVY.

Uganda became infamous for passing an Anti-Homosexuality Act in late 2013, that would give a life sentence in prison to anyone found guilty of “aggravated homosexuality”. While it was subsequently overturned in August of 2014 on a technicality, members of the Ugandan parliament are advocating for a revised version of the bill.

Unfortunately, Uganda is not an anomaly on the continent, homosexuality continues to be criminalised and violently discriminated against in many parts of Africa. Support and activism for LGBTI rights is growing, yet such efforts often backfire, subverted by the complicated histories and narratives of colonialism that deem homosexuality, as opposed to homophobia, as the ‘white man’s disease’. These arguments are ironic given the Commonwealth law that states ‘carnal knowledge against the order of nature’ is derived from British penal codes, written by Thomas Macaulay in 1860 for India, and revised in 1899 by Sir Samuel Griffith for Queensland. And such ‘colonial’ sentiment continues to be aggressively promoted, some say with even greater fervor, by Evangelical activists and missionaries from the U.S. In particular the Family Research Council, who supported the President of Uganda’s ‘kill the gays’ law, and Pat Robertson’s American Center for Law and Justice, which also operates in Zimbabwe as the African Centre for Law and Justice and in Kenya as the East African Centre for Law and Justice.

During my first touring exhibition in Africa, *Fragile*, shown in Kinshasa, Nairobi and Johannesburg, I visited the Kakuma Refugee Camp in Kenya to meet with the self-organising LGBTI community there to hear their stories and to help amplify their needs. Because of the danger they face, some participants have asked to remain anonymous.

Wolfgang: Many LGBTI activists think that the gay rights movement in Africa is compromised due to the complicated politics of ‘post-colonialism’ as gay rights are also considered a ‘white man’s’ initiative. I read that the activist Edwin Sesange of the African Equality Foundation accused Rebecca Kadaga – the Speaker of the Parliament of Uganda – of being a hypocrite for not accepting “that the west introduced homophobia, not homosexuality, to Africa and Asia.” While you are all from Uganda, you say that homophobia is not only severe in Uganda, but in African communities generally. Why is that the case? Is it due to Christian or Muslim, beliefs?

Joseph: There’s this widely held heteronormative assumption in Africa that every boy grows into a man and finds a woman for a partner – or the other way around. Anything different from that is met with violent opposition. Most of these anti-gay arguments are hinged on the premise that “same sex attraction is not an innate and immutable characteristic”, which is what David Bahati, who introduced the anti-gay bill in the Parliament of Uganda, said.

Graham: After some Anglican church leaders were exposed as homosexual, Rebecca Kadaga, who is Anglican, said she can never listen to anything concerning LGBTI people, that Uganda will never tolerate such behaviour – never.

There's always this argument that it is 'un-African', but Christianity is 'un-African', it's colonial...

Razak: Foreigners brought the religions we believe in here, but I think it's more to do with culture. In Europe there are gays as well, but here they say it's not African, that it's against our culture, and if you're gay you're considered a bad omen.

G: Yeah, a bad omen, it's true. And an outcast.

R: You're cursed.

J: They think it's a threat to the institution of marriage.

G: And the moment they find out you are gay, you are chased out.

It just seems that it is portrayed as a Western disease and that any advocacy done in the West, backfires here...

J: I have no idea why some Africans think that homosexuality is the white man's disease. Maybe it's just convenient for them to think so?

R: Most people here in Africa believe that homosexuality is a vice being spread by the whites and they can't allow it to destroy African culture.

G: You cannot convince Ugandans that it can be someone's nature.

J: They think it's a 'white behaviour', so you cannot convince them that this is my nature and that's how I feel. They call it madness.

Elizabeth: There is no way you can explain yourself to them. They just want you to listen to what they are saying.

G: You have no right to speak.

E: They want to decide for you what you do with your life. They treat you as if you are not a human being.

G: For example, when we came to Kakuma in 2015 there was a drought and they blamed the lack of rain on gay people. You understand... They consider you as something very evil, so evil that you can cause a calamity in their land. It's very difficult to convince such a person that it can be my nature, that this is how I feel. There's no way that you can make him see your perspective; he can never believe in it. So that's why he calls it "insanity."

E: Whenever there is too much sunshine, we go through a lot of challenges.

G: A lot of attacks, not challenges, attacks.

E: They always attack us and there is no way you can report it or take action. The police are homophobic, so even if you report it, they just look at you. They tell you to go back home.

How long have you been in the Kakuma refugee camp? How did you find out about the camp accepting LGBTI 'refugees'?

J: I have been here for two years and seven months now. I was in Nairobi for about two months in the UNHCR-run transit centre and then I came to Kakuma. While in the transit centre, I was told that there were other LGBTI refugees in the camp. That's how I found out.

What experience in Uganda pushed you to decide to leave?

J: My life was threatened. I ran for the hills. In the wake of the anti-homosexuality bill in Uganda the atmosphere became really tense for gay people. Homophobia was, and is still, rife, almost palpable. A number of gay people brutally lost their lives at the hands of vicious homophobic folks. Others were incarcerated simply for who they are. What I experienced and witnessed prompted me to leave.

Do you have any contact with anyone from your home?

J: No.

E: They don't even know where we are. I think if they knew they could even come and crush us.

When did you realise you were gay/lesbian? Did you tell anyone?

J: There was this male science teacher I had the hots for, so I think as a child I was unknowingly gay since I hadn't [yet] learnt the vocabulary for describing people like me. After my coming of age and reading widely, I was hit by the realisation of who I am but kept it under wraps for my safety.

What is daily life like in the camp?

J: Wake up, eat (if one actually has something to eat) then nest. It's difficult for any LGBTI refugee to get a job here compared to other, non-LGBTI, refugees. Most, if not all, of the organisations operating here don't want to associate with LGBTI people.

Are you able to work here in any capacity?

E: We have the ability and the knowledge to work, but there is no way. We aren't always given the opportunity. Or once you are given it, they use all the means they have to make you give up. Do any of you have partners in or outside the camp? To what degree can you be 'out' here or must you keep your sexuality hidden?

J: I don't have a partner, the circumstances are unfavourable.

Do others in the camp know about the LGBTI community? How risky or dangerous is it for you to organise here?

J: Almost everyone knows about the presence of the LGBTI community in the camp and needless to say, it's very risky organising here. I couldn't even start to explain the overflow of hatred towards us.

So it is still unsafe. Do you receive any support or protection? Or are you separated from the rest...

J: The area where shelters accommodating LGBTI people were set up is referred to as a 'protection area'. I wouldn't call it that because anyone wishing to carry out an attack on us could do so whenever they feel like, and that has happened several times. There's no protection at all.

G: And to make matters worse, we mix with the most homophobic people. In our compounds, we have Turkanas, the host community, we have Sudanese...

E: Who are Muslims. The buildings where we stay do not have actual windows, just plastic sheets, because that's what they can provide. Someone can just cut through it. We don't have much security.

Have you been attacked?

All: Yes, so many times.

J: On a weekly basis.

G: It happens every day. Someone can be walking and he is attacked. Someone can be at home and he is attacked. Somebody can be going to the hospital and he is attacked. Anytime you feel like you can be attacked. Most especially those people who are transgender, who look so 'out'. It's very dangerous. Anytime.

What possibilities are there for resettlement?

J: There are no opportunities I can think of. Maybe there's a chance, though resettlement slots are very limited. Receiving countries have greatly reduced their annual quotas, with the USA almost pulling out which leaves us in an awkward limbo.

Does the UNHCR/Kakuma refugee camp provide access to LGBTI resources, education, health information, and health care?

J: Yes, although it is limited. Getting attended to by health practitioners in clinics is another predicament. If not ridiculed or insulted, they snub you flat-out. It's absurd!

How often does the LGBTI community meet as a group? How many gay and lesbians are you here in this camp at the moment?

J: Whenever UNHCR calls for a meeting to discuss pressing issues, we convene.

E: We are 170 members, give or take.

And it's people from other countries as well as Uganda?

E: Yes, other countries, it's mixed.

How has the homophobic culture in the region and in the camp affected you mentally, and how you speak and engage with people outside of the LGBTI community?

J: I am very suspicious of people. I find myself constantly on guard. While in Uganda, I suffered a severe existential crisis and went as far as trying to take my own life as a result of homophobia, which was verbal in nature. Fortunately, I survived that phase of my life and developed a thick skin. Hated or not, I am unashamedly me.

What would help you and the LGBTI community at Kakuma right now? What resources would be helpful?

J: Resettlement to countries that recognise the rights of LGBTI people is all that would help.

Do you think education initiatives (in and outside the camp) around LGBTI issues and its historical 'naturalness' throughout regions in Africa before colonisation would be an effective strategy?

J: Education Initiatives around LGBTI issues and its historical naturalness is a brilliant idea, in itself. But, not many are willing to change their mindset about this. They outright reject it. And such initiatives may be viewed as a subtle way of spreading homosexuality, especially here, and in countries where it's criminalised.

What actions or strategies do you think could help the situation here in the camp and your regions more broadly?

J: Resettlement to LGBTI-accepting countries is the only viable solution. More broadly, activists lobbying and engaging with governments to revise laws that unfairly incriminate LGBTI people wouldn't be a bad start.

R: We are still failing to convince Africans to accept LGBTI people. The UN's hands are tied when it comes to finding security for us, or resettlement, but it's trying to do everything it can. We can speak through people like you, people who come and listen to us, we can make noise in foreign countries and hopefully change minds.

E: What hurts most is, at times when we cry, no one comes to care. It seems as though they are not hearing. We can cry louder, everywhere we are crying, but there is still no response to our

tears.

G: No response at all.

So there is very little hope that anything will change in your country?

G: There is no hope.

So What do you hope for? What do you want for the future, where do you want to be?

J: Not so long ago, one of my attackers, before punching me in the face, asked “who will marry the woman destined to be yours?” What he said is absolute drivel. But sadly, that’s how most people are wired! I just wish homosexuality was perceived like left-handedness, like an inalienable part of some people. I want homosexuality to be legalised and to live somewhere I can be safe and accepted for who I am.

Is there anything else you would like to say to those that may read and see this?

J: To anyone who might read this, LGBTI refugees in Kakuma have a Facebook page “Refugee Flag Kakuma.” There you will find individual stories about how life generally is in the camp. Also, if you are sympathetic enough to make a contribution to the well-being of these people of concern, all the details are there. I don’t run the page but there are people you can reach out to. Thank you.

To learn more about the situation in the Kakuma Refugee camp and how can you help, please visit the Refugee Flag Kakuma Facebook page. Special thanks to Martin Schäffer of the UNO-Flüchtlingshilfe, the German partner of the UNHCR, who organised my visit to Kakuma. Deepest gratitude to the UNHCR for their tireless work helping refugees throughout the world. Please help spread the word.

MAK

La Turbo Avedon. Pardon our Dust

Museum:	MAK – Museum für angewandte Kunst (MAK)
Zeitraum:	22. Juni – 25. September 2022

Aufbau

Die Ausstellung bestand aus einer Arbeit/Videoinstallation welche in einem Raum auf einer großen Leinwand und fünf Bildschirmen (vier Hoch- einer Querformat) gezeigt wurde, die alle vom Eingang aus einer Richtung erfassbar waren. Sämtliche kuratorische Ausstellungstexte waren in der Ecke links vom Eingang an den Wänden angebracht, dort lag auch ein Stapel doppelseitiger A4-Ausdrucke mit der auf dem zentralen Monitor und akustisch übertragenen Erzählung.

Anmerkungen

Nicht verwendetes Textmaterial: Text der Installation und Verschriftlichung der Erzählung

La Turbo Avedon. Pardon our Dust
MAK, 22. Juni 2021 – 25. September 2022

MAK 01 **Ausstellungstitel, Einleitungstext**

Ausführung: Schwarze Schrift auf weißem Hintergrund.
Hintergrund wirkt durch Beleuchtung Rosa.
Titel: Große Displayschrift in Versalien. Schriftart wirkt technoid, digital.
Text: Serifenlose Schrift in Blocksatz, Eigennamen kursiv,
Absätze teilweise fett hervorgehoben.

[Titel:]

LA TURBO AVEDON
PARDON OUR DUST

[Text:]

La Turbo Avedon ist Avatar, Künstler*in und Kurator*in und wurde 2008/09 im Metaverse des kollektiven Online-Computerspiels Second Life geboren. Die non-binäre virtuelle Kunstfigur [Pronomen they/them] ignoriert bewusst das Fehlen realer Körperlichkeit und betont stattdessen die Potenziale von nicht-physischen und fluiden Identitäten.

Für das MAK entwickelte La Turbo Avedon eine neue virtuelle Umgebung und Narration als Gesamtinstallation mit einer zentralen großflächigen Projektion und fünf Screens: Die Besucher*innen werden von La Turbo Avedons Avatar-Ich durch eine 3D-Simulation von verschiedenen Landschaften und Räumen begleitet, die sich ständig in Konstruktion und Dekonstruktion befinden – eine Anspielung auf den Ausstellungstitel und den Ausbau des Web3.

Die Simulation beginnt und endet an einer überfluteten Tankstelle mit der Bezeichnung „Lethe“. Der Name steht in Verbindung mit dem mythologischen Fluss Lethe: Sein Name bedeutet Vergessen, auch im Sinne von Verborgenheit. Wer vom Wasser der Lethe trinkt, verliert dem griechischen Mythos zufolge vor dem Eingang ins Totenreich seine Erinnerung, um alles davor Gewesene zu vergessen und wiedergeboren werden zu können.

Während sich der Handlungsstrang auf der zentralen Projektion entwickelt, zeigen die Screens verschiedene Überwachungsansichten von La Turbo Avedons Avatar-Ich, zu

denen sich ein Monolog entfaltet. Unterschiedliche Interaktionen mit Wasser strukturieren die komplexe Erzählung. Die Bildsequenzen bewegen sich durch mehrere scheinbar verlassene virtuelle Umgebungen, wobei das Avatar-Ich verschiedene Konstruktionsversuche des Metaverse und des Web3 durchläuft und über deren Zweck nachdenkt.

Ein Machine-Learning-Algorithmus übernimmt schließlich die Kontrolle über die gerenderten Bildsequenzen und erzeugt malerisch anmutende abstrakte Bilder, die sich zu einem zeitlosen virtuellen Raum verdichten. Die Markenbotschaften „Land Sale“, „Exclusive“ und „Drop“ spiegeln sich immer wieder ineinander, bis die Wahrnehmung auf ein schimmerndes Licht in der Ferne gelenkt wird: „Lethe“.

In der zeitbasierten Installation werden die vertikalen Bildschirme zu Wahrsagemaschinen mit einer animierten Variante von La Turbo Avedon, die die Besucher*innen direkt adressiert. Anstatt ihnen ihr Schicksal oder Vorhersagen für morgen anzubieten, fordern die Bildschirme die Besucher*innen auf, Blumen zu hinterlassen. Der Avatar bittet die Gäste um „a flower left, forever more“, um einen Raum der Kontemplation zwischen dem Virtuellen und dem Physischen zu schaffen.

Der Titel Pardon Our Dust nimmt Bezug auf den Aufbau des Internets der 1990er Jahre, als dieser Slogan für in Bearbeitung befindliche Websites als „digitale Baustellen“ benutzt wurde. Heute ist die Stimmung eine ganz andere: Mit Web3, Metaverse und Kryptowährungen vollzieht sich ein massiver Wandel in den virtuellen Welten.

La Turbo Avedon nimmt mit der Anspielung auf Immobilienspekulation im Metaverse und den Fachjargon der Krypto-Community eine kritische Position ein – zur vermeintlichen Dezentralisierung des Internets, zur Privatisierung im digitalen Raum und dem online weitergetriebenen kommerziellen und kolonialistischen Erbe der physischen Welt.

In der Recherche für die Installation hat La Turbo Avedon verschiedene Darstellungen des Flusses Lethe studiert, wie Dantes „Paradiso“ (der dritte und letzte Teil der Göttlichen Komödie) oder die Kurzgeschichte El Inmortal von Jorge Luis Borges: Sie handelt von einer Figur, die irrtümlich Unsterblichkeit erlangt und – des langen Lebens überdrüssig – darum kämpft, diese wieder loszuwerden.

Damit nimmt La Turbo Avedon auf die Situation der Online-Existenz Bezug, die in gewisser Weise sowohl flüchtig und kurzlebig als auch endlos sein kann.

Doch nicht nur das Thema Identität steht im Zentrum von La Turbo Avedons Arbeit, sondern auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Medium Internet und seinen technologischen und ökonomischen Umbrüchen.

La Turbos (sic!) Avedons Produktionen vermitteln auch Nicht-Gamer*innen die weitgehend unbekannte Poesie der digitalen Welten; sie verweisen aber auch kritisch auf die politischen Auswirkungen der überhandnehmenden Digitalisierung des öffentlichen wie privaten Lebens.

	La Turbo Avedon. Pardon our Dust MAK, 22. Juni 2021 – 25. September 2022
MAK 02	Künstler*innenbeschreibung, Nennung der Mitwirkenden
Ausführung:	Schwarze Schrift auf weißem Hintergrund. Hintergrund wirkt durch Beleuchtung Rosa.
Titel:	Große serifenlose Schrift, linksbündig.
Text:	Serifenlose Schrift in Blocksatz, Eigennamen kursiv.

[Titel:]

Über La Turbo Avedon

[Text:]

Die umfangreiche, queere und subkulturelle Geschichte der Neuen Medien und der Anfänge des Internets beschäftigt La Turbo Avedon immer wieder in der Erschaffung der eigenen Identitäten und der Erforschung von virtuellen Welten und in Computerspielumgebungen von Rollenspielen und Massive Multiplayer Online Games wie Fortnite, Minecraft, Dark Souls, Diablo, Overwatch oder Final Fantasy. Um 1995 begann La Turbo Avedon die ersten Player für das Super-Nintendo-Computerspiel Chrono Trigger zu erstellen. Es folgten virtuelle Identitäten auf den frühen Versionen der Sozialen Medien, MySpace und Facebook.

„Bei den meisten Videospielen wird man vor dem Start aufgefordert, seinen Charakter zu entwerfen und ihm einen Namen zu geben. Für mich war die Aufgabe der Selbstgestaltung viel wichtiger als die Handlung des Spiels selbst. Ich habe alles selbst gewählt – wie ich sein wollte und was ich werden konnte.“

Seither lebt und arbeitet La Turbo Avedon im Internet und produziert dort digitale Installationen, Simulationen, digitale Skulpturen, Fotografien, Videos und Performances und betreibt auch selbst virtuelle Kunsträume wie Club Rothko und Panther Modern. Das kreative Potenzial des Avatars sieht La Turbo Avedon darin, die immer intensiver werdende Beziehung zwischen Nutzer*innen und virtuellen Erfahrungen zu erforschen und kreative Umgebungen zu schaffen, die die Bedeutung der in Cyberspace gefundenen Erinnerungen vertiefen können.

[...]

laturboavedon.com

Kuratorin
Marlies Wirth
Kuratorin Digitale Kultur, Kustodin MAK-Sammlung Design

Künstlerisches Konzept und Programmierung
La Turbo Avedon

Ausstellungsorganisation
Alena Volk

Medientechnik
Judith Lava

Grafische Gestaltung
101

TMW

Künstliche Intelligenz?

Museum:	Technisches Museum Wien (TMW)
Zeitraum:	17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

Aufbau

Die Ausstellung teilte sich turmartig auf fünf Ebenen auf:

EG: „Die Maschine als Gegenüber“ (Schnittstellen zwischen Mensch und Maschine)

1. Stock: „Das Innere der KI“ (Wie funktioniert KI)
2. Stock: „Im Alltag“ (Wo begegnet uns KI, wie wird über KI gesprochen, Missverständnisse)
3. Stock: „Kunst & Künstlichkeit“ (KI in den Künsten)
4. Stock: „Mobilität im Wandel“ (Selbstfahrende Autos/U-Bahn/Bus)

Künstliche Intelligenz?
TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

TMW 01 Ausstellungstitel, Einleitung

Ausführung: Aufgehängte Tafel, weißer Hintergrund.
Titel: Sehr große serifenlose Versalien in blau.
Text: Schwarze serifenlose Schrift in Blocksatz, große Laufweite.

[Titel:]
KÜNSTLICHE
INTELLIGENZ

[Text:]
Wir Menschen neigen dazu, großen Respekt vor all dem zu haben, von dem wir nicht so recht wissen, wie es funktioniert. Dieses Phänomen kann man gegenwärtig beobachten, wenn von künstlicher Intelligenz die Rede ist. Ihrem Wesen nach ist sie nämlich nichts weniger als der Versuch, eine Eigenschaft des Menschen nachzubauen, die wir schon für sich genommen nicht so genau verstehen.
Diese Ausstellung möchte der Sache auf den Grund gehen - unaufgeregt und ohne prophetische Visionen. Denn so revolutionär oder bedrohlich, wie es mitunter den Anschein hat, ist sie gar nicht, die künstliche Intelligenz. Der dahinterstehenden Technik und ihren derzeitigen und für die Zukunft erwartbaren Anwendungsmöglichkeiten im Alltag soll hier nachgespürt werden.
Dafür absolvieren wir einen Rundgang über fünf Stockwerke. Und dieser dient dazu, zu reflektieren, wie der Mensch mit den von ihm geschaffenen Maschinen interagiert, und zu erläutern, nach welchen Prinzipien diese „selbsttätig“ funktionieren. Es wird danach gefragt, wie künstliche Intelligenz unseren Alltag verändert, inwieweit sie unsere Kreativität beeinflussen kann, und, schließlich, ob und wie der immer wiederkehrende Traum vom autonomen Fahrzeug Wirklichkeit wird.

Künstliche Intelligenz?
TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

TMW 02

Objekttext

Ausführung: Weißer Text auf rötlichem Acrylglas, an Wand montiert.
Titel: Fett, Versalien
Text: Serifenlose Schrift in Blocksatz, große Laufweite.

[Titel:]
DIE ERSCHAFFUNG
ADAMS

[Text:]
Es ist nur die Andeutung einer Berührung zweier Hände, aber damit hat Michelangelo Buonarroti in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans auf geniale Weise versinnbildlicht, wie Gott dem Menschen ein Bewusstsein eingehaucht haben könnte. Irgendwann wurde diese göttliche „Erschaffung Adams“ zur menschlichen „Schöpfung der Technik“ umgedeutet. Ähnlich mythisch wie der biblische Schöpfungsakt zeigt es den Wunsch des Menschen, gottgleich ein Ebenbild zu kreieren oder ein posthumanes Zeitalter einzuläuten. Aber ist dem tatsächlich so? Verbirgt sich in der Berührungslücke, dieser nicht geschlossenen Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine, das, was uns Menschen ausmacht? Oder handelt es sich womöglich bloß um eine gedankenlos reproduzierte Metapher?

Künstliche Intelligenz?
TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

TMW 03

Objekttext

Ausführung: Digitales Display in rötlicher Farbe hinterlegt. Schrift Weiß.
Titel: Große serifenlose Versalien in Weiß.
Text: Weiße serifenlose Schrift in Blocksatz, große Laufweite.

[Titel:]
EINE KÜNSTLICHE
INTELLIGENZ
TRAINIEREN

[Text:]

Beim sogenannten „überwachten Lernen“ (engl. supervised learning) werden die Eingabedaten per Hand nach bestimmten Kategorien geordnet, zum Beispiel Bilder in die Klassen „Katze“ - oder „Hund“. Der Algorithmus sucht dann in den gruppierten Bildern (Trainingsdaten) nach einem Muster, das unsere Unterscheidung zwischen „Katze“ und „Hund“ erklärt. Wenn er fertig ist, hat er ein Modell berechnet, das unsere Unterscheidung reproduziert. Dann erst verwenden wir das KI-Modell, indem wir es neue Bilder (Testdaten) klassifizieren lassen.

Im besten Fall hat die KI das gelernt, was wir sie lehren wollten: nicht die Farbe des Fells oder des Hintergrunds, sondern das Tier, das darauf zu sehen ist. Und was, wenn etwas ganz Anderes gezeigt wird?

	Künstliche Intelligenz? TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022
TMW 04	Objektgruppentext
Ausführung:	Violetter Hintergrund. Schrift Weiß. Direkt auf der Wand.
Titel:	Große, fette serifenlose Versalien in Weiß.
Zwischentitel:	Fett
Plaketten:	Schwarzer Text auf weißem Hintergrund.

[Titel:]

DATENSATZ

[Zwischentitel:]

Programme sind nur so gut wie ihre Trainingsdaten, die repräsentativ ausgewählt und so zahlreich wie möglich sein sollten.

[Plaketten im Schaukasten:]

[Titel:]

Vorurteile im Datensatz

[Text:]

Rassismus und Sexismus in den Trainingsdaten führt zu diskriminierenden Computerprogrammen. In ihrer Forschungsarbeit „Gender Shades“ zeigt Joy Buolamwini die

negativen Konsequenzen des Gebrauchs einschlägiger Datensätze auf.

[Titel:]

Videoclip: „Gender Shades“, 2018

[Text:]

Forscherin/Researcher: Joy Buolamwini, Boston (USA)

Hersteller/Producer: MIT media.lab

Bereitgestellt von/Provided by: Creative Commons Attribution – Non Commercial

No Derivatives 4.0 International Public

Dauer/Duration: 1'20"

Künstliche Intelligenz?

TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

TMW 05

Objektgruppentext

Ausführung: Violetter Hintergrund. Schrift Weiß. Direkt auf der Wand.

Titel: Große, fette serifenlose Versalien in Weiß.

Zwischentitel: Fett

Plaketten: Schwarzer Text auf weißem Hintergrund.

[Titel:]

MOTORIK

(Subheadline:)

Körper und Geist hängen beim Menschen zusammen - zwischen Robotik und Software liegt eine große Kluft.

[Plaketten im Schaukasten:]

[Titel:]

Die ersten Schritte lernen

[Text:]

Tasten, Gehen und Springen ist für uns Menschen leicht. Wir machen das ganz intuitiv, Generationen von Robotern mussten stolpern, bis funktionierende Bauteile und Programme entwickelt wurden: Ein kleiner Schritt für den Menschen, aber ein großer für den Roboter.

Künstliche Intelligenz?
TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

TMW 06 **Objekttext**

Ausführung: Weißer Text auf gelbem Acrylglas, an Wand montiert.
Titel: Fett, Versalien
Text: Serifenlose Schrift in Blocksatz, große Laufweite.

[Titel:]
ZUM BEISPIEL
WÄSCHE WASCHEN

[Text:]
Die Idee, selbsttätige Technik im Alltag einzusetzen, ist uralte. Je nachdem, welche Materialien und Kraftquellen zu einer bestimmten Zeit zur Verfügung gestanden sind, hat man immer nach Möglichkeiten gesucht, aufwendige und langwierige Arbeitsprozesse zu automatisieren.
Für den Haushalt können wir vor allem beim Waschen der Wäsche zahllose technische Lösungsansätze finden, die diese mühsame und zeitraubende Arbeit - wie selbstverständlich handelt es sich um Frauenarbeit - zu rationalisieren versuchen.
Bis ins 18. Jahrhundert reicht unsere kleine Reihe von Waschautomaten zurück. Sie sind höchst unterschiedlich konstruiert. Allen gemeinsam aber ist das Versprechen, dass sie der Wäscherin die Arbeit abnehmen. Endgültig gelungen ist das bis heute nicht.

Künstliche Intelligenz?
TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022

TMW 07 **Objekttext**

Ausführung: Weißer Text auf rötlichem Untergrund
Titel: Fett, Versalien
Text: Serifenlose Schrift in Blocksatz, große Laufweite.

[Titel:]

BEZIEHUNGS-WEISEN

[Text:]

Seit Anfang des 21. Jahrhunderts ist Silikon so weit entwickelt, dass man damit Körper modellieren kann, deren Aussehen der menschlichen Gestalt nahekommt. Vor diesem Hintergrund hat sich ein Markt für lebensecht aussehende Puppen etabliert. Diese dienen ihren Besitzerinnen und Besitzern als Ersatz für tatsächliche soziale Beziehungen. Es handelt sich dabei um ein zwiesichtiges Phänomen. Zum einen kann man - von Männern und für Männer gestaltet - Sexpuppen kaufen, die eine friktionsfreie Partnerschaft versprechen. Zum anderen sind - von Frauen und für Frauen gestaltet - wirklichkeitsnahe Babypuppen erhältlich, die gepflegt und umsorgt werden können. Sowohl Sex- als auch Babypuppen üben allein aufgrund ihrer äußeren Erscheinung große suggestive Kraft aus, die die Phantasie der Menschen anregt.

	Künstliche Intelligenz? TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022
TMW 08	Objektgruppentext
Ausführung:	Digitales Display in rötlicher Farbe hinterlegt. Schrift Weiß.
Titel:	Große serifenlose Versalien in Weiß.
Text:	Weißer serifenloser Blocksatz, große Laufweite.

[Titel:]

IM SCHLAFZIMMER

[Text:]

Wenn von künstlicher Intelligenz die Rede ist, so zeigen die Medien eine besondere Vorliebe für Roboter, und das insbesondere auch für jene, die im Schlafzimmer zum Einsatz kommen. Dabei bietet die Bezeichnung „Sexroboter“ einen Spielplatz für die Phantasie an, der weit jenseits dessen liegt, was diese Puppen technisch, kognitiv und emotional leisten. Nicht nur unser Sexual- sondern auch unser Sozialleben sollen diese Silikongebilde neu organisieren, meinen manche euphorisch und andere bestürzt. Dass diese Puppen in Größen und Formen erhältlich sind, die sehr junge, zierliche Frauen mit großer Oberweite und devotem Blick imitieren, eröffnet auch gesellschaftliche

Fragen. Wie kaum ein anderes technisches Gerät und im wahrsten Sinne des Wortes verkörpern sie Sexismus.

	Künstliche Intelligenz? TMW, 17. Dezember 2021 – 26. Oktober 2022
TMW 09	Objekttext
Ausführung:	Digitales Display in rötlicher Farbe hinterlegt. Schrift Weiß.
Titel:	Fett
Text:	Weißer serifenlose Schrift in Blocksatz, große Laufweite.

[Text:]

Seit die Puppen nicht mehr aus PVC oder Latex, sondern vor allem aus Silikon hergestellt werden, erregen sie weltweit die Phantasien. Einer gesellschaftlichen Legitimation bedürfen sie trotzdem: Das wichtigste Kaufmotiv sei das Bedürfnis nach sozialer Nähe.

(Werktitel:)

Sexpuppe „Lina“, 2020

Weltmuseum

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku

Museum:	Weltmuseum Wien
Zeitraum:	23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Aufbau

Säulenhalle: „Pandemie“, Thema sorgloser Umgang des Menschen mit Umwelt & die Folgen

1. Raum: „Te Moananui – Das große Blau“, Thema Ozean, Kanu & Besiedelung Neuseelands. Wände aquamarin, Rahmen kupferfarben.
2. Raum: „Jäger und Sammler“, Thema österreichische Novara-Expedition mit Stopp in Neuseeland. Wände rot, Rahmen gold.
3. Raum: „Te Aonehenehe – Die Welt der Natur“, Thema Verbindung von Natur und Kultur durch Familie bei den Māori. Wände grün, Rahmen kupferfarben.
4. Raum: „Furchtlose Reisende“, Thema die Reise zweier Māori-Männer nach Österreich. Wände weiß (elfenbein), Rahmen gold.
5. Raum: „Te Rarohenga – Die Unterwelt“, Thema Philosophien/Konzepte der Māori, Dualismen Natur/Kultur, Leben/Tod. Wände schwarz, Rahmen silber.
6. Raum: „Te Ao Marama – Die Welt des Lichts“, Thema Geburt, die Themen aller Räume versammelt.
7. Theseustempel: „Bottled Ocean 2122“ Thema Klimakatastrophe und Plastik

Anmerkungen

- Die gleichen schwer und protzig wirkenden Rahmen, die von George Nuku aus Styropor hergestellt und in verschiedenen Farben lackiert wurden, rahmten die Bilder als auch die

Raum-/Bereichstexte. Text und Exponate an den Wänden befanden sich so hierarchisch auf einer Ebene.

- Nicht verwendetes Textmaterial: Begleitheft, Faltblatt

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 01 Impressum, Credits

Allgemein: Folie auf der Wand. Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund.
Titel: Große serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift.

[Titel:]

Impressum // Credits

[Text:]

Kuratoren // Curators

George Nuku, Reinhard Blumauer

Ausstellungsmanagement // Exhibition management

Friederike Hillebrand

Ausstellungsgestaltung // Exhibition design

Gerard Veigel

Koordination Freiwillige // Coordination of volunteers

Felix Abrudan

Leihgeber // Lenders

Heeresgeschichtliches Museum Wien

Naturhistorisches Museum Wien

Zoologische Sammlung des Departments für Evolutions-
biologie, Universität Wien

Reproduktionen//Reproductions

Alexander Turnbull Library, Wellington, Neuseeland

Auckland Central Library

British Museum, London

Österreichische Galerie Belvedere

Österreichische Nationalbibliothek

Partner

A1 Telekom Austria Group

Sponsoren // Sponsors

[...]

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 02 Objekttext

Allgemein: Folie auf Plexiglas. Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund.
Titel: Große serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift.

[Titel:]
Österreich in Aotearoa (Neuseeland)

[Text:]
Die Novara-Expedition zwischen 1857 und 1859 war die erste Weltumseglung unter österreichischer Flagge. Erzherzog Ferdinand Maximilian war der Initiator und Schirmherr, Karl von Scherzer der wissenschaftliche Leiter der Expedition. Neben Handelsinteressen zählten auch wissenschaftliche Studien unterschiedlicher Disziplinen zu seine Zielen.
Ferdinand von Hochstetter war einer der Teilnehmer der Expedition. Er verließ die Novara, um für die britische Kolonialregierung auf Aotearoa (Neuseeland) geologische Studien durchzuführen. Aufgrund seiner Empfehlung kam Andreas Reischek 1877 nach Aotearoa - und blieb 12 Jahre lang dort. Reischeks Ruf als Fachmann und Freund der Māori ist heute wegen seiner Jagd auf bedrohte Vogelarten und der unrechtmäßigen Entfernung menschlicher Überreste aus Gräbern umstritten.
Gegenüber dem Tisch repräsentiert ein Globus die Weltumseglung der Novara.

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 03 Bereichstext

Allgemein: Folie auf Plexiglas. Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund.
In prunkvollem, goldenem Rahmen.
Titel: Große serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift.

[Titel:]
Furchtlose Reisende

[Text:]

Dieser in Elfenbein und Gold gehaltene Raum erinnert an die Reise von zwei Māori-Männern, Wiremu Toetoe Tumohe und Hemara Te Rerehau, die 1858/59 Wien besuchten. Sie reisten, um Wissen zu erlangen und Einblicke in die europäische Welt und Mentalität zu gewinnen.

Ihr Aufenthalt in Wien wurde in der österreichischen Presse ausführlich gewürdigt und gipfelte in einer persönlichen Audienz beim Kaiser, der ihnen im Namen des Reich eine funktionstüchtige Druckerpresse zum Geschenk machte. Hintergrund dieses bemerkenswerten Besuchs war, dass die Stammeskonföderation, der Toetoe und Rerehau angehörten, kurz vor der Invasion durch das britische Empire stand.

Die von ihnen heimgebrachte Druckerpresse wurde zu einem entscheidenden Element der medialen Bemühungen der Konföderation, anderen Stämmen und der ganzen Welt die Ungerechtigkeit der Invasion aufzuzeigen. Und das ist gerade heute wieder sehr aktuell.

In diesem Raum werden die verschiedenen an dieser Anekdote beteiligten Personen vorgestellt, um diesem bemerkenswerten Moment der Geschichte eine Bühne zu geben.

George Nuku

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 04 Objektgruppentext

Allgemein: Folie auf Plexiglas. Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund.
In prunkvollem, goldenem Rahmen.
Titel: Große serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift.

[Titel:]

Wir grüßen dich, wir grüßen dich, Franz Joseph,
Kaiser von Österreich!

[Text:]

Groß ist unsere Sehnsucht gewesen, Dich zu sehen. Das ist der Grund unserer Reise nach diesem Lande. Wir sehnten uns, Dich zu sehen, Kaiser von Österreich, wir sehnten

uns, auch die Länder der Fremden zu sehen. Der Befehlshaber Deines Kriegsschiffes der Novara, sagte dem Gouverneur von Neu-Seeland, dass er uns mitreisen ließe, damit Du Neu-Seeländer sähest. Der Gouverneur und alle Māori-Häuptlinge stimmten dem Wunsche des Kommodore zu. Das ist der Grund unserer Reise nach diesem Lande. Alle Māori-Häuptlinge haben zu uns gesagt: „Gehet, damit ihr die fremden Länder sehet und die Könige der Fremden“. Wir grüßen dich, König der Könige, Herr der Herren, der Du hoch über alle ragest, wir preisen Dich und Deinen Namen immerdar; ein starkes Scepter ist das Scepter Deines Reiches. Wir grüßen Dich, wir grüßen Dich, Franz Joseph, Kaiser von Österreich: wir grüßen Dich, Kaiserin von Österreich: wir grüßen Euch. Kinder des Kaisers von Österreich! Wir werden allen Leuten von Deinem Glanze erzählen, wenn wir nach Neu-Seeland zurückgekehrt sein werden. Dies sind unsere Worte an Dich!
Wiremu Toetoe, Te Hemara Rerehau

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 05 Rauntitel

Allgemein: Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund. Auf Wand angebracht.
Titel: Sehr große serifenlose Schrift.

[Titel:]
Ein Kaiser

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 06 Bereichstext

Allgemein: Weiße Schrift. Schwarzer Hintergrund.
In prunkvollem, silbernem Rahmen.
Titel: Große serifenlose Schrift.
Text: Serifenlose Schrift.

[Titel:]
Te Rarohenga
Die Unterwelt

[Text:]
Dieser Raum behandelt zahlreiche unterschiedliche Themen auf vielen verschiedenen Ebenen. Te Rarohenga bezeichnet und beschreibt die Unterwelt in Māori. Sie

ist ein Ort kultivierten Verhaltens.

Te Rarohenga ist die Heimat eines Volkes. Aus ihr wurde der Ursprung von Ta Moko (Māori-Tätowierung) und Taniko (eine einzigartige Form des Webens) in die Oberwelt gebracht. Diese von Mataora und Niwareka von unten heraufgebrachten Kunstformen werden als Mann und Frau betrachtet.

Die Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird durch die Darstellung des Moko ausgedrückt: des Moko, wie es von verstorbenen Vorfahren getragen wurde, des Moko, wie es vom Künstler und seiner unmittelbaren Familie und seine Freunde getragen wird - und eines zukünftigen Musters, wie es ein Verwandter des Künstlers entwirft, der die heiligen Zeichen in die Zukunft tragen wird.

Dieser Raum ist auch eine Metapher für den Mutter-schoß und für den Kosmos, der hier durch die dunkle Umgebung dargestellt ist. Die Schwangerschaft und anschließend Geburt/Wiedergeburt-Leben/Tod werden gezeigt, um das Publikum zu innerer Einkehr anzuregen.

George Nuku

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 07 Objekttext

Allgemein: Weiße Schrift. Schwarzer Hintergrund.
Titel: Große serifenlose Schrift.
Text: Serifenlose Schrift.

[Titel:]

Te Whare o te Toa
Haus des Kriegers

[Text:]

Das Haus des Kriegers zeigt einen aus Holz geschnitzten Ahnen und die für ta moko (Tätowierung) erforderlichen Utensilien. Der mokomokai, der konservierte Ahne, wird festlich aufgebahrt und umgeben von Statussymbolen präsentiert. Die gesamte Darstellung zeigt eine Bewertung des Lebens aus Sicht der Māori.

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 08 Bereichstext

Allgemein: Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund. Auf Wand angebracht.
Titel: Große serifenlose Schrift. Kursiv und Fett.
Text: Serifenlose Schrift

[Titel:]

Te Ao Marama
Die Welt des Lichts

[Text:]

Das Weiß dieses Raumes vermittelt den Übergang der Geburt aus dem Mutterschoß - wie im vorangehenden, schwarzen Raum dargestellt - ins Tageslicht. Dieser Raum repräsentiert die Summe aller in dieser Ausstellung gezeigten Themen, Ideen und Ausdrucksformen. Er ist ernst und leicht zugleich. Er führt uns von den tieferen, inneren, kontemplativen Aspekten der vorangegangenen Räume weg und ermutigt zu einer Reaktion nach außen, um sich selbst, andere und die Welt im Allgemeinen einer Lösung näherzubringen.
George Nuku

Oceans. Collections. Reflections. George Nuku
Weltmuseum, 23. Juni 2022 – 31. Jänner 2023

Weltmuseum 09 Objekttext

Allgemein: Schwarze Schrift. Weißer Hintergrund.
Titel: Große serifenlose Schrift. Fett.
Text: Serifenlose Schrift

[Titel:]

George Nuku und seine Arbeit mit Freiwilligen

[Text:]

George Nuku bezieht die Öffentlichkeit stets in den Entstehungsprozess seiner Ausstellungen mit ein. Über drei Monate hinweg arbeitete er mit über 150 Helfer*innen an den Ausstellungswerken. Wir als Weltmuseum

Wien sind begeistert von diesem großartigen Engagement und sagen: ein herzliches Dankeschön!

Belvedere

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert

Museum:	Unteres Belvedere / Österreichische Galerie Belvedere
Zeitraum:	17. Februar – 4. September 2022

Aufbau

1. Raum: Rot. „Vom Werden einer Stadt. Venedigs Geschichte von 421-1797“.
2. Raum: Hellgrau. „Das 19. Jahrhundert. Venedigs Geschichte von 1797-1895“.
 - Seitenraum 1: Weiß, „Sisi in Venedig 1861-62“
 - Seitenraum 2: Weiß, „Bilder von Venedig“
3. Durchgangshalle: „Venice Time Machine“.
4. Raum: Rot: „Venedig huldigt Caterina Cornaro“
5. Raum: Dunkelbraun. „Venedig als Sehnsuchtsort der Romantik.“
 - Seitenraum 3: Dunkelbraun. „Venedig in der Literatur 1800-1850“
6. Raum: Weiß. „Volksleben und Straßenszenen in Venedig.“
7. Raum (schmäler Durchgangsraum): Hellbraun. „Venedig in der Fotografie“, „Venedig in der Literatur 1850-1910“.
8. Raum: Hellbraun. „Schicksalsort Venedig“.
 - Großer Seitenraum: Weiß. „Venedig im Film“.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 01 Ausstellungstitel, Einleitung, Nennung der Mitwirkenden

Allgemein: Wandtext, weiße Schrift auf roter Wand, Flattertext
Titel: Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis groß
Text: Serifenschrift, Schriftgröße im Verhältnis mittel, Nennung der
Mitwirkenden in serifenloser Schrift, Verhältnis klein

[Titel:]

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert

[Text:]

Das einzigartige Licht, die unvergleichliche Lage in der Lagune – Venedig ist anders als alle anderen Städte der Welt und tief in unser kollektives Bewusstsein eingeschrieben. Allgegenwärtig ist die reiche Vergangenheit als wichtige Kultur- und Handelsmetropole. Die Ära der mächtigen Dogenrepublik geht jedoch 1797 mit der Eroberung durch Napoleon zu Ende. Im frühen 19. Jahrhundert führt die Annexion an das österreichische Kaiserreich zu einer Identitätskrise der einst so stolzen Serenissima. Venedig erfindet sich neu. Dieses Profil orientiert sich nun daran, wie die Stadt von Intellektuellen, Literat*innen und Künstler*innen von außen Wahrgenommen wird. Vor allem Historiker*innen erschaffen den Mythos des unheimlichen, düsteren Venedigs, die sogenannte *leggenda nera*. Die Erzählung des romantischen Venedigs wiederum kultivieren vor allem Literaturschaffende: eine Stadt als Projektionsfläche vielfältiger Vorstellungen und Sehnsüchte. Die Ausstellung widmet sich diesen Bildern von Venedig Anhand von literarischen Zeugnissen, historischen Fotografien, Veduten, Filmsequenzen und vor allem einer Vielzahl bisweilen selten gezeigter Gemälde, größtenteils aus der Sammlung des Belvedere. Aufgrund der geografischen Nähe reisen etwa Künstler*innen wie Antonietta Brandeis, Leopold Carl Müller oder August von Pettenkofen immer wieder in die Lagunenstadt, um in prachtvollen Panoramadarstellungen, signifikanten Stadtansichten oder Alltagsszenen die Atmosphäre der Stadt zu schildern. Opulente Historienbilder wie Hans Makarts Monumentalgemälde der Caterina Cornaro inszenieren die ereignisreiche Geschichte der Stadt. Allen zeitgenössischen Gefährdungen zum Trotz – sei

Es das kontinuierliche Absinken des Grundwasserspiegels, der ungehemmte Massentourismus oder die zunehmende Musealisierung der Stadt – darf die künstlerische Auseinandersetzung mit dem faszinierenden Ort auch als Ermutigung Verstanden werden, diesen einzigartigen Charakter zu erhalten. „Viva Venezia!“ „Es lebe Venedig!“

Kurator: Franz Smola

Assistenzkuratorin: Arnika Groenewald-Schmidt

Ausstellungsmanagement: Eszter Valyi, Martina Pfeiffer-Carich

Aufbau: Gerhard Davit, Christoph Gruber, Christian Kochmann, Andreas Obernosterer-Rupprecht, Johannes Stacher, Kunsttrans, Malerbetrieb Janusz Marzec, Alexejew Art Design, Museumsbeleuchtung Patrick Rosendorfsky, Vienna Arthandling

Restaurierung: Stephanie Jahn, Janos Korenyl, Matthias Kendler, Matthias C. Müller, Bettina Urban

Restaurierung extern: Andrea Kappes, Monika Mager Melanie Schlanitz

Registrar: Werner Sommer

Kunstvermittlung: Kerstin Krenn, Julia Haimburger

Übersetzung: Rebecca Law, Maria Slater

Lektorat: Katharina Sacken

Publikationsmanagement: Eva Lahnsteiner, Sophie Liebau

Ausstellungsgrafik: Linus Baumschlager – grafisches Büro

AV-Technik: Michael Krupica – mkproduktion

Videoproduktion: Michela Hatzenbichler – Visual Pony

Filmrecherchen: Maria L. Felixmüller – Movie-Hunters.com

Animation „The Republic of Venice: Stato da Terra / Stato da Mar (1100-1800)“ Beatrice Vaianti, Paul Guhenec, Isabella die Lenardo, Frédéric Kaplan (École Polytechnique Fédérale de Lausanne – Digital Humanities Laboratory)

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 02

Filmtext, Bereichstext

Allgemein: Schrift Schwarz auf Weiß.
Titel: Versalien in Serifenschrift.
Text: Serifenschrift, linksbündiger Flattersatz.

[Titel:]

SISI IN VENEDIG 1861–62

[Text:]

Elisabeth von Österreich hält sich erstmals anlässlich eines Staatsbesuchs 1856/57, den sie gemeinsam mit ihrem Gatten

Kaiser Franz Joseph unternimmt, in Venedig auf. Die Stimmung bei der Bevölkerung ist angespannt und reserviert. Diesen historischen Besuch zeichnet Ernst Marischka 1957 in seinem legendären Film Sissi - Schicksalsjahre einer Kaiserin nach. Anfang November 1861 trifft Elisabeth von Korfu kommend erneut in Venedig ein und bleibt den Winter über hier. Ihre beiden Kinder Rudolf und Gisela werden ebenso von Wien nach Venedig gebracht. Die kaiserliche Familie logiert in der Residenz des österreichischen Gouverneurs im Napoleonischen Trakt am Markusplatz. Elisabeth verlässt die Residenz kaum, nur gelegentlich unternimmt sie Spaziergänge in der Stadt, hauptsächlich in den angrenzenden Giardini Reali. Franz Joseph besucht seine Familie Anfang Dezember und dann noch einmal über den Jahreswechsel. Unter anderem hat er angeordnet, dass für die kaiserliche Familie täglich frisches Trinkwasser aus Schönbrunn nach Venedig geliefert werde. Im Frühjahr 1862 reist die Kaiserin weiter nach Possenhofen in Bayern.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
 Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 03

Bildbeschriftung

Allgemein: Schwarze serifenlose Schrift auf weißer Plakette rechts unter Bild
 Text: Flattersatz, fett

[Text:]

Als die vorliegende Karikatur in der Satire-Zeitschrift *Lo spirito folletto* veröffentlicht wird, ist das Ansehen der österreichischen Besatzungsmacht in Italien auf einen Tiefpunkt gesunken. Drei Jahre zuvor hat Österreich bereits die Lombardei an das mit Frankreich verbündete Königreich Sardinien-Piemont abgetreten. Die Hoffnung der Venezianer*innen ist somit groß, dass bald auch Venetien von der österreichischen Herrschaft loskommen würde. Umso aktiver agieren die sogenannten Irredentisten. Seit Jahrzehnten haben sie die Einigung Italiens vorangetrieben. Wie diese Abbildung zeigt, scheuten sie auch nicht davor zurück, sich über den österreichischen Kaiser lustig zu machen.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 04 **Bereichstext**

Allgemein: Wandtext, weiße Serifenschrift auf schokobrauner Wand, Flattersatz
Titel: Versalien, Schriftgröße im Verhältnis groß
Text: Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]

Venedig als Sehnsuchtsort der Romantik

[Text:]

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entwickeln sich insbesondere in England, Skandinavien und Deutschland Zentren der romantischen Bewegung. Neu ist der Hang zum Ausdruck von Gefühlen und Sehnsüchten, das Schwelgen in inneren Bildern. Für viele Kunstschaffende der Romantik ist Venedig ein Sehnsuchtsort, an den sich ganz spezifische Erwartungen richten. Das Schauspiel einer Stadt, die ins Wasser gebaut zu sein scheint und sich lautlos von den Gondeln erschließen lässt, sorgt für Staunen. Von den einst so prachtvollen, nunmehr aber dem Verfall preisgegebenen Palästen geht ein morbider Charme aus. Vor allem nachts entfaltet die Stadt ihr besonderes Flair. Maler wie Christian Friedrich Nerly spezialisieren sich geradezu auf nächtliche Mondscheinszenen. Andere wie J.M. William Turner zeigen sich vom milden Tageslicht Venedigs begeistert, das sich vielfarbig im Wasser der Lagune spiegelt. Für Literaturschaffende wiederum stellt sich Venedig als passender Schauplatz für leidenschaftliche Liebesabenteuer und mysteriöse Begebenheiten dar.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 05 **Bildtext (für zwei Bilder)**

Allgemein: Weiße serifenlose Schrift auf schokobrauner Plakette, Flattertext,
unter einer der dazugehörigen Objektkennungsplakette

[Text:]

Der aus Ungarn stammende August Schöffl ist ein weit gereister Maler. Mehrere Jahre hält er sich an den Höfen von Maharadschas in Indien auf und wird bekannt für seine Darstellungen aus dem „Orient“. Von 1844 bis 1846 reist er nach Italien, unter anderem auch nach Venedig. Diese beiden stimmungsvollen Ansichten zeigen den Canal Grande in der Abenddämmerung und bei Nacht. Die Beleuchtung lässt die Architektur wie eine bizarre, magische Kulisse erscheinen, die zeitgenössische Betrachter an populäre Dramen von William Shakespeare, Lord Byron oder Friedrich Schiller erinnert haben könnte. Diese gängige Assoziation erklärt das hohe Aufkommen venezianischer Nachbilder in der Epoche der Romantik.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
 Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 06

Bildtext

Allgemein: Weiße serifenlose Schrift auf schokobrauner Plakette, Flattertext, unter einer der dazugehörigen Objektkennungsplakette
 Text: Schriftgröße im Verhältnis sehr klein

[Text:]

Der aus Venedig stammende, zu seiner Zeit weithin berühmte Maler Francesco Hayez widmet sich in diesem Gemälde einer Episode, wie sie der Dichter Andrea Maffei kurze Zeit später, 1853, in seiner Novelle *Le Veneziane* beschreibt: Zwei Frauen von denen eine die charakteristische Karnevalsmaske *bauta* trägt, treffen aufeinander, um gemeinsam einen Racheplan zu beschließen. Venedigs pittoreske Plätze und Paläste erscheinen als Kulisse wie gemacht für derlei Intrigen und bedrohliche Zwistigkeiten. In seiner romantischen Bilderzählung setzt Hayez auf einen klaren Ausdruck und verzichtet dabei auf den für

Bilder Venedigs der Zeit typischen malerisch-
weichen Farbauftrag.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 07

Bildtext

Allgemein: Weiße serifenlose Schrift auf schokobrauner Plakette, Flattertext,
unter einer der dazugehörigen Objektkennungsplakette
Text: Serifenlose Schrift, linksbündiger Flattersatz, fett.

[Text:]

Der Wiener Maler Anton Romako verbringt während seiner Studienzeit einige Monate in Venedig. Aus jener frühen Schaffensphase stammt auch diese Ansicht der Seufzerbrücke, für die Romako eine Komposition übernimmt, die der britische Maler William Etty (1787-1849) rund dreißig Jahre zuvor geschaffen hat. Etty bezieht sich in seinem Gemälde auf eine literarische Erzählung des britischen Dichters Lord Byron von der nächtlichen Seufzerbrücke. Doch deutet Romako durch die Bewaffneten links zusätzlich die schaurige Facette solcher Romantik an: Denn die Seufzerbrücke verband den Dogenpalast über Jahrhunderte hinweg mit dem Staatsgefängnis, aus dem Hingerichtete zumeist in der Nacht in Gondeln weggeschafft wurden.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 08

Bildtext

Allgemein: Wandtext, weiße Schrift auf roter Wand, Flattertext, links vom Bild
Titel: Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text: Serifenlose Schrift, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]

Caterina Cornaro

[Text:]

Caterina Cornaro (1454-1510), entstammt der bedeutenden venezianischen Dogendynastie der Corner und wird 1468 mit dem König von Zyper vermählt. Nach dessen Tod wird Caterina selbst Königin der Insel, auf die auch die Republik Venedig politischen Anspruch erhebt. 1489 wird die Königin zur Abdankung gezwungen, Zypern fällt endgültig an Venedig. Caterina erhält als Herrschaftsbereich die oberitalienische Stadt Asolo bei Treviso, wo sich an ihrem Hofe ein bedeutendes Zentrum der frühen Renaissancekultur entwickelt. Hans Makarts Monumentalgemälde wird schon bei der Präsentation während der Wiener Weltausstellung 1873 als Sensationsbild gefeiert. Der Maler inszeniert darin märchenhaft eine Episode aus der Geschichte der Stadt.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 09

Bildtext

Allgemein: Schwarze serifenlose Schrift auf weißer Plakette,
unterhalb der Objektkennungsplakette
Text: Schriftgröße im Verhältnis sehr klein

[Text:]

Eine Gruppe von Frauen steht in typischer einfacher Alltagskleidung an der Mole von Chioggia und feilscht mit einem Kürbisverkäufer um den Preis seiner Waren, die er von einem Boot aus anbietet. Eine elegant gekleidete Dame geht dessen ungeachtet ihres Wegs, vorbei an verfallenden Häuserfassaden. Ludwig Johann Passini geht es

dabei jedoch weniger um eine Gegenüberstellung von Arm und Reich, sondern vielmehr um eine idyllische Momentaufnahme.

Der Wiener Aquarellmaler ist bekannt für derartige farbreiche Genreszenen aus dem italienischen, vor allem venezianischen Volksleben. Nachdem er viele Jahre in Rom und Deutschland gelebt hat, verlegt er 1873 seinen Wohnsitz in die Lagunenstadt.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 10

Bildtext

Allgemein:

Bildbeschriftung. Schrift Schwarz auf Weiß.

Text:

Serifenlose Schrift, linksbündiger Flattersatz, fett.

[Text:]

Nach seinem Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste geht Franz Leo Ruben zur Vollendung seiner Ausbildung 1868 nach Rom. Von dort zieht er 1874 nach Venedig, wo er bis 1914 lebt. In der Lagunenstadt interessiert sich der Maler vor allem für alltägliche Szenen aus dem Leben der Bevölkerung. Das gegenständliche Motiv zeigt Kinder, Kirchgänger, Arbeiterinnen und Flanierende auf der Fondamenta Zattere seitlich der Kirche Santa Maria del Rosario. Statt einer idyllischen Szene bei blauem Himmel und Sonnenschein schildert Ruben jedoch vielmehr eine realistische Impression des venezianischen Alltags bei Regenwetter. Nicht die Architektur, sondern Menschen und Gesamtstimmung stehen hier im Fokus.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 11 **Bildtext**

Allgemein: Schwarze serifenlose Schrift auf weißer Plakette,
unterhalb der Objektkennungsplakette
Text: Schriftgröße im Verhältnis sehr klein

[Text:]

Antonietta Brandeis studiert zunächst als Privatschülerin in Prag. Nach der Heirat der Mutter mit einem Venezianer übersiedelt die Familie in die Lagunenstadt, wo Brandeis ab 1867 eine der ersten Studentinnen an der Kunstakademie wird. Die Malerin spezialisiert sich auf Veduten aus Venedig, Florenz, Bologna und Rom, die vom südlichen Licht und von einer klaren Malweise geprägt sind. Ihre Ansicht eines Kanals beeindruckt durch steile Diagonalen und starke Verkürzungen, die sich zu einer perspektivisch anspruchsvollen Komposition verbinden. 1897 heiratet Brandeis den venezianischen Offizier Antonio Zamboni, mit dem sie bis zu seinem Tod 1909 in Venedig lebt. Danach übersiedelt sie nach Florenz, wo sich heute der größte Bestand ihres Œuvres befindet.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 12 **Bereichstext**

Allgemein: Schrift Weiß auf Hellgrau.
Titel: Versalien in Serifenschrift.
Text: Serifenlose Schrift, linksbündiger Flattersatz.

[Titel:]

VENEDIG IN DER FOTOGRAFIE

[Text:]

Die Nachfrage nach fotografischen Souvenirs aus der Lagunenstadt steigt ab den späten 1850er-Jahren exponentiell an. Innerhalb von zehn Jahren wächst die Zahl von in der Stadt etablierten Fotoateliers von zwei auf 16. Carlo Naya, aus der Nähe von Turin stammend, kommt bereits 1839 in Paris mit der eben erst erfundenen Technik der Daguerreotypie in Berührung und eröffnet 1857 in Venedig ein fotografisches Atelier. Rasch macht er sich mit Aufnahmen von Sehenswürdigkeiten und Szenen aus dem Alltag der Stadt einen Namen. Neben den Fratelli Alinari in Florenz zählt Naya zu den bedeutendsten italienischen Architekturfotografen seiner Zeit

<p>Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022</p>	
Belvedere 13	Bildtext
Allgemein:	Wandtext, weiße Schrift auf hellbrauner Wand, Flattertext, Abbildung der Röntgenaufnahme am Ende des Texts
Titel:	Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text:	Serifenlose Schrift, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]

David Mosé

[Text:]

Der aus Wien stammende Maler David Mosé (1870-1902) absolviert ein Studium an den Kunstakademien in München und Paris und macht sich früh als Porträtist einen Namen. Studienreisen führen ihn nach Frankreich, Holland und Belgien. Ausgestattet mit einem Stipendium für einen einjährigen Aufenthalt in Venedig kommt er 1898 in die Stadt, um dauerhaft hierzubleiben. Einen Höhepunkt seines frühen Schaffens bildet die Teilnahme an der III. Biennale von Venedig 1899, gemeinsam mit Gustav Klimt und anderen Mitgliedern der Wiener Secession. Psychische Belastungen erschweren seine Arbeit zunehmend. 1902 setzt er seinem Leben in Venedig ein Ende. In seinem in Venedig geschaffenen Bildnis eines Mannes hat Mosé aus nicht näher bekannten Gründen eine bereits vorhandene Straßenszene übermalt, wie die Röntgenaufnahme zeigt.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 14 Filmtext

Allgemein: Wandtext, schwarze Schrift auf weißer Wand, Flattertext,
am Ende des Texts ein Filmstill in Schwarzweiß
Titel: Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text: Serifenlose Schrift, Absatzeinzug, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]
CANAL GRANDE

[Text:]
Der italienische Drehbuchautor Andrea di Robilant (1899-1977) hat nur bei einem einzigen Film selbst Regie geführt, nämlich bei Canal Grande. Der 1943 gedrehte Film basiert auf dem Theaterstück Serenissima des venezianischen Komödienautors Giacinto Gallina aus dem Jahr 1891. Die Handlung kreist um den historischen Streik der Gondolieri im Jahr 1881, der sich gegen die Einführung der motorisierten Vaporetti auf dem Canal Grande gerichtet hat. Darüber hinaus erzählt der Film die Geschichte zweier Liebender, die trotz dieses Streits letztlich zueinanderfinden. Höhepunkt des Films ist eine Ruderregatta, die jährlich auf dem Canal Grande stattfindet, aber 1943 kriegsbedingt ausgesetzt und extra für den Film veranstaltet worden ist.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 15 Filmtext

Allgemein: Wandtext, schwarze Schrift auf weißer Wand, Flattertext,
am Ende des Texts ein Filmstill in Schwarzweiß
Titel: Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text: Serifenlose Schrift, Absatzeinzug, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]
EINE VENEZIANISCHE NACHT

[Text:]
Der österreichische Regisseur und Theatermacher Max Reinhardt (1873-1943) führt bei dem Stummfilm Eine venezianische Nacht Regie. Große Teile des Films von rund einer Stunde Spielzeit werden im Frühjahr 1913 in Venedig gedreht, die Studioaufnahmen

entstehen im Union-Atelier in Berlin-Tempelhof. Das Drehbuch des Films ist einem Stück des Dramatikers Karl Vollmoeller nachempfunden. Die Premiere findet am 16. April 1914 im Unions-Palast Kurfürstendamm in Berlin statt. Der Film schildert die bizarren Erlebnisse eines Studenten, der nach Venedig aufbricht und Zeuge einer Hochzeit wird, die von Leidenschaft, Eifersucht und sogar einem Mord begleitet wird.

	Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022
Belvedere 16	Filmtext
Allgemein:	Wandtext, schwarze Schrift auf weißer Wand, Flattertext, am Ende des Texts ein Filmstill in Schwarzweiß
Titel:	Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text:	Serifenlose Schrift, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]

PANORAMA DU GRAND CANAL VU D'UN BATEAU

[Text:]

Die nur fünfzig Sekunden dauernden Filmaufnahmen, in denen Alexandre Promio am 25. Oktober 1896 vom Vaporetto aus die Fassaden entlang des Canal Grande festhält, zählen zu den frühesten Zeugnissen der Filmgeschichte. Die Premiere des Films findet am 13. Dezember 1897 in Lyon statt. Promio (1868-1926) stammt aus einer italienischen Familie, die sich in Lyon niedergelassen hat. Er wird 1896 Mitarbeiter in der Firma der Brüder Auguste und Louis Lumière und reist in deren Auftrag unter anderem nach Russland und in die USA. 1907 arbeitet Promio für den französischen Filmproduzenten Pathé, später ist er als Filmer und Fotograf für die algerische Regierung tätig.

	Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022
Belvedere 17	Filmtext
Allgemein:	Wandtext, schwarze Schrift auf weißer Wand, Flattertext, am Ende des Texts ein Filmstill in Farbe
Titel:	Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text:	Serifenlose Schrift, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]

MAYERLING

[Text:]

Der britische Filmregisseur Terence Young (1915-94) verfilmt nach den Romanvorlagen von Claude Anet und Michel Arnold die tragische Liebesgeschichte des österreichischen Thronfolgers Rudolf und seiner Geliebten, Freifrau Mary Vetsera. Die Dreharbeiten zu dem 140 Minuten langen Film finden im Winter 1967/68 in den Filmstudios in Boulogne-Billancourt sowie in Wien und Venedig statt. Venedig ist allerdings nur Schauplatz einer kurzen Episode, die einen Besuch des Liebespaares in der Stadt beschreibt. Berühmt wird der Film, der am 22. Oktober 1968 seine Premiere erlebt, wohl auch aufgrund seiner prominenten Besetzung mit Catherine Deneuve und Omar Sharif in den Hauptrollen.

Viva Venezia! Die Erfindung Venedigs im 19. Jahrhundert
Unteres Belvedere, 17. Februar – 4. September 2022

Belvedere 18

Filmtext

Allgemein: Wandtext, schwarze Schrift auf weißer Wand, Flattertext,
am Ende des Texts ein Filmstill in Farbe
Titel: Serifenschrift in Versalien, Schriftgröße im Verhältnis mittel
Text: Serifenlose Schrift, Schriftgröße im Verhältnis mittel

[Titel:]

Sehnsucht

[Text:]

Luchino Visconti (1906-76) verfilmt 1954 den von Camillo Boito 1883 verfassten Roman Senso. Der 117 Minuten lange Film, der 1954 bei den Filmfestspielen von Venedig erstmals gezeigt wird, stellt Viscontis erste Arbeit in Farbe dar. Die Handlung spielt zunächst in Venedig kurz vor Ausbruch des Dritten Italienischen Freiheitskriegs gegen Österreich im Jahr 1866. Die verheiratete Contessa Livia Serpieri verliebt sich in den jungen österreichischen Offizier Franz Mahler und findet sich so inmitten persönlicher, politischer und militärischer Konflikte wieder. Ein weiterer Schauplatz ist Verona, wo die Contessa aus Verzweiflung über die von ihr selbst angestiftete Erschießung ihres Geliebten den Verstand verliert.

hdgö

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum

Museum:	Haus der Geschichte Österreich (hdgö)
Zeitraum:	12. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

Aufbau

1. Bereich: Thema *Formen des Umgangs mit NS-Gegenständen heute* bestehend aus drei Unterbereichen/Tischen
 - Zerstören
 - Verkaufen
 - Aufbewahren
2. Bereich: Thema *Was sammelt das hdgö und warum?* mit 14 Unterbereichen/Stationen die jeweils einen Gegenstand behandelten der dem Museum in irgendeiner Weise übergeben wurde. Jede Station bestand aus mindestens einem Tisch mit einem Sessel zum Sitzen und Lesen, fünf freistehenden, unbefestigten Tafeln mit Antworten auf folgende Fragen an das Objekt; „Was ist dieses Objekt?“, „Was wird über dieses Objekt erzählt?“, „Wer verwendete dieses Objekt und wie?“, „Wofür steht dieses Objekt?“ und „Wie kann dieses Objekt im Museum verwendet werden?“, unbefestigte A4 Texttafeln mit Zusatzinfos in Vertiefungen im Tisch zum Rausziehen, dem Objekt, der Verpackung in der das Objekt das Museum erreicht hat und gelegentlich einen Brief des*der Schenker*in oder eine Inventarliste.

Anmerkungen

- Unterschiedliche (externe) Verfasser*innen der Zusatzinfo-Texttafeln, Quelle am Ende dieser Tafeln ausgezeichnet.

- Die zwei Bereiche helfen bei der zeitlichen Einordnung der Aussagen. Der Fokus im ersten Bereich ist die Gegenwart (die nähere Vergangenheit und Zukunft), im zweiten Bereich liegt der Fokus auf der Vergangenheit, wohl aber aus der Perspektive der Gegenwart.
- Nicht verwendetes Textmaterial: Ausstellungsfolder „Hitler entsorgen“, Infoblatt „Sie haben Objekte, die im Museum gut aufgehoben wären?“, Mitmachkarte „Fernglas der Wehrmacht“

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 01

Ausstellungstitel, Einleitung, Begrüßungstext

Ausführung: Freistehende Holztafel. Schrift Schwarz auf hellem Holz.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Zwischentitel: Serifenlose Schrift in Groß- Kleinschreibung.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

HITLER
ENT-
SORGEN

[Zwischentitel:]

Vom Keller
ins Museum

[Text:]

Was tun mit den Überbleibseln des Nationalsozialismus? Sollten sie entsorgt werden? Ist es vertretbar, sie am Flohmarkt oder im Internet zu verkaufen? Was ist Erinnerung, was Verklärung und was gar Wiederbetätigung? Seit der Eröffnung des Hauses der Geschichte Österreich (hdgö) 2018 wenden sich viele Menschen auf unterschiedlichen Wegen mit Dingen an uns, die einen Bezug zum Nationalsozialismus haben. Vielen ist wichtig, dass Objekte aus dieser prägenden Phase der österreichischen Zeitgeschichte nun für eine kritische Auseinandersetzung genutzt werden können. Dinge müssen nicht vererbt sein, um in der Gegenwart Gefühle auszulösen, die zwischen Faszination, Scham und Abgrenzung liegen. Diese widersprüchlichen Reaktionen geben Einblick in das Verhältnis der gegenwärtigen Gesellschaft zur NS-Vergangenheit und zur österreichischen Mitverantwortung an NS-Verbrechen. Diese Ausstellung fragt im ersten Bereich, welchen Umgang mit NS-Relikten Sie als BesucherIn für angemessen erachten. Im zweiten Bereich legt das Museum anhand von 14 ausgewählten Schenkungen seine Haltung zu diesem Thema offen und zeigt, welche Botschaften über die Vergangenheit diese Objekte in der Gegenwart vermitteln können.

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 02

Unterbereichstext

Ausführung: Schwarze Schrift.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien, direkt am Tisch angebracht.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz. Auf weißer Plakette am Tisch angebracht.

[Titel:]

ZER-
STÖREN

[Text:]

Dinge mit NS-Bezug werden des Öfteren auch einfach entsorgt: Privatpersonen entledigen sich zufälliger Funde oder belastender Erinnerungsstücke. Viele Secondhand-Firmen ziehen NS-Relikte endgültig aus dem Verkehr. Auch die Justiz und selbst Museen zerstören unter bestimmten Umständen Objekte mit Bezug zum Nationalsozialismus. Das Entsorgen dieser Dinge bleibt umstritten. Die Unumkehrbarkeit der Entscheidung wirkt radikal - könnten doch Objekte, die heute entsorgt werden, in der Zukunft vielleicht noch von historischer Bedeutung sein.

Das Entsorgen von NS-Relikten wirft Fragen zum Umgang mit der NS-Vergangenheit auf: Bedeutet das Aufbewahren dieser Dinge eine Überhöhung? Spiegeln sich im Wegwerfen Scham und Verdrängung wider? Werden beim Zerstören der Dinge gar Beweise vernichtet? Oder ist es sogar an der Zeit, die vielen NS-Überbleibsel zu entsorgen?

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 03

Objektgruppentext

Ausführung: Schwarze Schrift auf weißer Plakette, am Tisch angebracht.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Text:]

Immer wieder berichten Medien über
Sammlungen von NS-Gegenständen,

die Menschen in Wohnräumen, Kellern oder Büros angelegt oder präsentiert haben. Die Aufdeckung steht häufig in Zusammenhang mit Gewaltdelikten oder Waffenbesitz. Aufmerksamkeit erregt die Berichterstattung über Bilder der NS-Objekte - in den Texten finden sich immer wieder Rechtfertigungen oder Verharmlosungen des Sammelns von NS-Dingen.

	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022
hdgö 04	Videobeschriftung
Ausführung:	Schwarze Schrift auf weißer Plakette, am Tisch angebracht.
Text:	Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Text:]
Michaela Obenaus im Gespräch über gesetzliche Rahmenbedingungen beim Umgang mit NS-Gegenständen. Sie ist Leitende Staatsanwältin und Leiterin der Abteilung V 3 im Österreichischen Bundesministerium für Justiz.

Produktion: Lorenz Paulus/hdgö. Wien, 4.10.2021, 3:42 min

	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022
hdgö 05	Unterbereichstext
Ausführung:	Schrift Schwarz, direkt am Tisch angebracht.
Titel:	Serifenlose Schrift in Versalien.
Text:	Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]
VERANTWORTUNG
ÜBERNEHMEN?

[Text:]

Nachleben in Organisationen und Unternehmen

In öffentlichen Einrichtungen oder Betrieben befinden sich bis heute Überreste oder Gegenstände aus der Zeit des Nationalsozialismus. Durch den Wandel der Erinnerungskultur werden lange vergessene, ignorierte oder gar bewusst verdrängte Dinge im Verlauf der Zeit neu bewertet. Sie fordern Institutionen heraus, sich mit der eigenen Verstrickung in die NS-Vergangenheit auseinanderzusetzen. In der jüngsten Vergangenheit wurden einige derartige Fälle öffentlich thematisiert. Wie kann ein verantwortungsvoller Umgang mit diesen Überresten aussehen?

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 06a

hdgö 06b

hdgö 06c

hdgö 06d

4x Objekttexte

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser weißer Karte, freistehend auf Tisch.

Titel: Serifenlose Schrift in Versalien, in farbcodiertem Streifen.

Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[06a] [Titel:]

WAS IST DIESES OBJEKT?

[06a] [Text:]

Dieses Messer war ein Schmuckbajonett für Soldaten der Wehrmacht. Ein Bajonett ist eine Stichwaffe in Form eines langen Dorns, der für den Nahkampf auf dem Lauf eines Gewehrs befestigt wurde. Mit diesem Messer wurde aber nicht gekämpft, es war stumpf. Es diente ausschließlich als Symbol. Ausgebajonette waren in der Wehrmacht weitverbreitet.

Ausgebajonett der Wehrmacht mit späterem, geätztem Motiv, undatiert

[06b] [Titel:]

WOFÜR STEHT DIESES OBJEKT?

[06b] [Text:]

Krieg und Kampf waren in der NS-Gesellschaft allgegenwärtig. Die Propaganda stellte den Soldaten als ihr zentrales und wichtigstes Mitglied dar. Das Messer sollte seinen Träger als „Wehrhaft“ und gewaltbereit kennzeichnen und andere beeindrucken. Gegenüber Frauen sollte es den Soldaten als begehrenswert, gegenüber Männern als Vorbild erscheinen lassen.

Ausgehbjonett der Wehrmacht mit späterem, geätztem Motiv, undatiert

[06c] [Titel:]

WE KANN DIESES OBJEKT IM MUSEUM VERWENDET WERDEN?

[06c] [Text:]

Anhand des Objekts ist es möglich, die Ausrichtung der NS-Gesellschaft nach militärischen Grundsätzen zum Thema zu machen. Genauso kann damit die Erinnerung einzelner Soldaten und ihrer Familien an den Weltkrieg angesprochen werden. Auch wenn das Messer nicht zum Töten bestimmt war, stellt es ein Museum vor eine Herausforderung: Wie kann man Waffen ausstellen, ohne Gewalt anziehend erscheinen zu lassen?

Ausgehbjonett der Wehrmacht mit späterem, geätztem Motiv, undatiert

[06d] [Titel:]

WAS WIRD ÜBER DIESES OBJEKT ERZÄHLT?

[06d] [Text:]

Über das Objekt weiß der Schenker, der Zeithistoriker Albert Lichtblau, kaum etwas. In seiner Familie wurde erzählt, dass sein Großvater das Messer eigens für seinen Vater habe dekorieren lassen. Wegen der NS-Symbole wirkte das Messer für Lichtblau stets bedrohlich. Als Forscher wurde es für ihn zur Erinnerung an die Nähe seiner eigenen Familie zur NS-Ideologie. Dem neu gegründeten HdG vertraute er schließlich das Objekt als Sammlungsgut an.

Ausgehbjonett der Wehrmacht mit späterem, geätztem Motiv, undatiert

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 07 **Zusatzinfo**

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

„ÖSTERREICHER“ IN DER WEHRMACHT

[Text:]

Wehrmachtssoldat, österreichischen Wehrmachtssoldaten

Nach dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich 1938 wurden bis Kriegsende 1945 nicht weniger als 1,3 Millionen „Österreicher“ als Soldaten zur deutschen Wehrmacht eingezogen. Das waren immerhin rund 40% der damaligen männlichen Bevölkerung Österreichs, die in die Wehrmachtsteile Heer, Luftwaffe und Marine eingegliedert wurden.

Es gab „ostmärkische“ Divisionen, die hier aufgestellt wurden und sich mehrheitlich aus „Österreichern“ zusammensetzten. Ein besonderer Schwerpunkt ergab sich bei den Gebirgstruppen. Die „ostmärkischen“ Verbände waren ab dem ersten Kriegstag beinahe in allen Schlachten des Zweiten Weltkriegs eingesetzt. Mehrfach übernahmen sie ganze Frontabschnitte wie im Krieg gegen Polen 1939, Norwegen 1940/41 oder Jugoslawien 1941.

„Österreichische“ Wehrmichtsangehörige galten zu großen Teilen als zuverlässige Soldaten, die ihrem Eid vielfach bis zuletzt treu waren. Unter ihnen fanden sich auch couragierte selbstlose Helfer wie Anton Schmid oder Erwin Leder (die als Gerechte unter den Völkern geehrt wurden), Angehörige des Widerstandes wie Robert Bernardis, aber auch willige Vollstrecker nationalsozialistischer Vernichtungspolitik wie Franz Böhme. Mehr als 200 „Österreicher“ stiegen in der Wehrmacht bis in die Generalsränge auf und kommandierten zum Teil Verbände mit mehreren hunderttausend Soldaten.

In der Zweiten Republik wurde viele Jahrzehnte im außenpolitischen Narrativ die Rolle „österreichischer“ Wehrmichtsangehöriger als jene des Opfers festgelegt (Opferthese). Zeitgleich aber würdigten manche österreichische Bundes- und Landespolitiker bei öffentlichen Gedenkfeiern und Denkmalweihen ehemalige Wehrmichtsangehörige und rechtfertigten den Dienst in der Wehrmacht als „Pflichterfüllung“. Diese zweideutige Interpretation der eigenen Rolle wurde im Bundespräsidentenwahlkampf 1986 brüchig (Waldheim-Affäre) und kippte schließlich im Zuge der Wehrmichtsausstellungen in den 1990er und 2000er Jahren.

Aus dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Richard Germann

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 08

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

DIE ROLLE DES ROTEN KREUZES IM DRITTEN REICH

[Text:]

Roten Kreuzes

Mit der NS-Machtübernahme im Deutschen Reich 1933 wurde auch das Rote Kreuz "gleichgeschaltet": Die Organisation entschied sich dazu, sich der NS-Ideologie unterzuordnen, um weiter bestehen zu können. Ab 1937 gab dort mit Dr. Ernst Robert Grawitz ein überzeugter Nationalsozialist den Ton an. Grawitz war Arzt und als begeisterter Anhänger Himmlers SS-Obergruppenführer selbst verstrickt in den massenhaften Mord von Menschen mit Behinderungen und Krankheiten und in Medizinverbrechen bzw. "Experimente" an KZ-Häftlingen. Als Rot-Kreuz-Führer stellte Grawitz gemeinsam mit der gesamten Leitungsebene sicher, dass die Aktivitäten der Organisation und ihrer Mitglieder den Vorstellungen der NS-Elite entsprachen. Die ursprünglichen/eigentlichen Grundprinzipien des Roten Kreuzes, wie unparteiische Hilfe für alle Menschen - im Sinne des Ideals vom guten Samariter - wurden praktisch ausgehebelt. Das Deutsche Rote Kreuz hatte seine Unabhängigkeit und Neutralität aufgegeben, um als medizinische NS-Organisation die Wehrmacht und die NS-Kriegsinteressen insgesamt zu unterstützen. Das Rote Kreuz war so durchdrungen von nationalsozialistischen Interessen, dass es sogar etliche Versuche des Internationalen Rote Kreuzes in Genf und anderer neutraler Hilfsorganisationen unterband, KZ-Häftlinge zu unterstützen. Hier zeigt sich jedoch auch, dass die völkerrechtlichen Rahmenbedingungen Einflussnahme von außen verhinderten. Die Genfer Konvention und andere internationale Vereinbarungen schützten damals vor allem Soldaten und nicht zivile Gefangene oder Verfolgte.

As dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Gerald Steinacher

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 09

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

FOTOALBEN AUS DEM ZWEITEN WELTKRIEG

[Text:]

Fotoalben, Fotoalbum, geschönte Erinnerung

Kriegsfotos von Wehrmachtsoldaten, aufbewahrt in Schachteln und Alben, finden sich noch immer in Schränken, Kellern und auf Dachböden vieler deutscher und österreichischer Familien. Die visuellen Erinnerungen aus den unterschiedlichen Frontabschnitten und Regionen in den eroberten Ländern Europas und Nordafrikas wurden häufig in speziell von der Fotoindustrie vorgefertigte Kriegsalben geklebt. Deren Einband war mit Symbolen der Wehrmacht und des NS wie Stahlhelm, Hakenkreuz, Reichsadler versehen. Viele Alben bringen Fotos unterschiedlichster Herkunft zusammen: Selbst aufgenommene Schnappschüsse, Bilder von Kameraden neben Abzügen professioneller Fotografen der Propaganda-Kompanien oder auch gekauften Sammelbildern von Sehenswürdigkeiten. Der private Blick der Soldaten konnte von der Ideologie der Bildpropaganda des NS abweichen, häufig aber wurde deren Ästhetik und Aussage imitiert. Zufällige Details und Spuren eigener Erfahrung blieben auf diesen sogenannten Knipserbildern sichtbar und spiegelten die Unterschiedlichkeit der Fronterfahrungen stärker als die offiziell gewünschte Bildpolitik. Der subjektive Blick der Soldaten zeigt den Erfahrungsraum des Einzelnen und dokumentiert, wie der Krieg gesehen wurde, nicht, wie er war. Das Album strukturiert und konstruiert die Erinnerungen. Mit den Bildunterschriften, den schriftlichen Kommentaren und mit der Montage der Fotos ergeben sich sehr persönliche Erzählungen und subjektive Interpretationen des Krieges, die Hinweise auf die Mentalitäten der Soldaten vermitteln können.

Aus dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Petra Bopp

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 10

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

DER ZWEITE WELTKRIEG IN GLOBALER PERSPEKTIVE
(1935-1954)

[Text:]

Der Zweite Weltkrieg war schon vor seinem Ausbruch in Europa ein globaler Konflikt, weil u.a. Frankreich, Großbritannien, Belgien, Italien und die Niederlande für ihre Kriegsbemühungen auch ihre Kolonien mobilisierten. Sie nutzten Rohstoffe und rekrutierten Soldaten zwangsweise: Rund eine Million Afrikaner mussten zum Beispiel in verschiedenen Armeen in den Kolonien vor allem aber in Europa kämpfen. Würdigungen dafür gab es kaum; im Gegenteil: Sie erlebten rassistische Diskriminierungen.

Die Kolonien wurden durch die imperialistischen Pläne der Achsenmächte Italien, Japan und NS-Deutschland zu Kriegsschauplätzen: Von den Küsten Lateinamerikas über Nord- und Ostafrika, den Nahen Osten bis hin nach Indien, Südostasien und Ozeanien. Aus den besetzten Gebieten in Europa und Nordafrika deportierte NS-Deutschland tausende Menschen in ihre Kriegsgefangenen-, Konzentrations- und Vernichtungslager. Darunter waren auch Menschen aus dem Globalen Süden, die entweder als Soldaten gekämpft hatten oder aus rassistischen oder politischen Gründen vom NS-Regime verfolgt wurden.

Im Globalen Süden selbst forderte der Krieg auch Millionen Leben. Dort legitimierten die Achsenmächte ihre Gewalt durch rassistische Vorstellungen. Das führte zu unkonventionellen Formen von Gewalt, die die Haager Landkriegsordnung verletzen und bis hin zu Massakern reichten: In Manila auf den Philippinen ermordeten Truppen Japans im Februar 1945 etwa mindestens 100.000 ZivilistInnen. Während des Weltkrieges wurde der Globale Süden aber auch von schweren Hungersnöten heimgesucht, die unmittelbar mit dem Kriegsgeschehen verknüpft waren: Allein in Bengalen am indischen Subkontinent starben zwei Millionen Menschen. Die Kolonialmächte vergaßen nach 1945 auf die vielen Soldaten bzw. Kriegstoten aus und in ihren Kolonien: Entschädigungen oder Anerkennung gab es kaum.

Die globale Perspektive stellt die gängige zeitliche Einordnung des Zweiten Weltkriegs (1939-1945) infrage. In Afrika begann der Krieg mit dem Überfall Italiens auf Äthiopien 1935; in Asien spätestens mit dem japanischen Angriff auf China 1937. Und während Europa im Mai 1945 die Befreiung feierte, tobte der Krieg im Pazifik bis September. Und im Globalen Süden markierte 1945 überhaupt erst den Auftakt zu jahrelangen, blutigen Dekolonisationskriegen, wie etwa in Indochina. Frankreichs Niederlage 1954 wurde zum

Symbol für die Niederlage der Kolonialmächte Europas.

As dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Markus Wurzer

	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022
hdgö 11	Zusatzinfo
Ausführung:	Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel:	Serifenlose Schrift in Versalien.
Text:	Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

NS-GESCHICHTE WIRD THEMA IM ÖSTERREICHISCHEN FILM

[Text:]

österreichischen [sic] Geschichtsmythen durch neue Erzählungen herausforderten

Im Fernsehspiel Der Fall Jägerstätter von Axel Corti aus dem Jahr 1971 wird erstmals im österreichischen Nachkriegsfilm die NS-Vergangenheit des Landes thematisiert. Während einerseits SchauspielerInnen das Leben und Schicksal des berühmten Widerstandskämpfers nachstellen, bilden Gespräche mit Familienmitgliedern oder Bekannten einen zweiten Kern des Films. Einige Jahre später folgen mit Der Bockerer (1981, Franz Antel), Heidenlöcher (1986, Wolfram Pauls) und 38 - Auch das war Wien (1986, Wolfgang Glück) Kinofilme, in denen der Nationalsozialismus auf unterschiedliche Weise behandelt wird. Sie alle fallen zeitlich mit der „Waldheim-Affäre“ und der daraus resultierenden Auseinandersetzung mit der NS-Geschichte des Landes zusammen. Bekannte Spielfilme, die seitdem ähnliche Themen bearbeitet haben, sind etwa Hasenjagd (1994, Andreas Gruber), Die Fälscher (2007, Stefan Ruzowitzky) oder Murer - Anatomie eines Prozesses (2018, Christian Frosch).

As dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Florian Widegger

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 12

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

HEINRICH HOFFMANN (1885-1957)

[Text:]

Fotograf der NS-Propaganda, NS-Propaganda

Der Fotograf Heinrich Hoffmann trug durch seine suggestiven, massenhaft verbreiteten Hitlerportraits maßgeblich zur propagandistischen Konstruktion des „Führers“ bei. Darüber hinaus wurde der frühe Anhänger und Vertraute Adolf Hitlers zum wichtigsten Bildchronisten der NSDAP.

Ab 1923 entwickelte sich zwischen Hitler und Hoffmann eine symbiotische Zusammenarbeit, in deren Verlauf sowohl die in langwierigen Ateliersitzungen geschaffenen Portraits als auch die wirkungsmächtigsten Bilder in Aktion entstanden. Im Zuge der Überhöhung Hitlers mithilfe der Fotografie entwickelte Hoffmann unterschiedliche „Typen“ des Führerbildes. Mal setzte er ihn als charismatischen Parteiführer, mal als entschlossenen Feldherrn oder gar als übermenschlichen Erlöser in Szene. In anderen Aufnahmen wiederum stilisierte er ihn zur volksnahen, gütigen Vaterfigur oder auch zum vergeistigten Privatmann. Gleichzeitig organisierte Hoffmann die Verbreitung dieser Aufnahmen in großem Stil durch Zeitschriften, Postkarten, Bücher, Wandbilder und Kalender.

Da die Figur des „Führers“ maßgeblich auch von dessen massenwirksam inszenierten und planvoll instrumentalisierten fotografischen Abbild geprägt ist, ist Hoffmann als ein entscheidender Propagandist dieses um Hitler getriebenen Personenkults zu bezeichnen. In Hoffmanns Atelier traf Hitler auf die Angestellte des Fotografen, Eva Braun, seine spätere Geliebte und Frau. Baldur von Schirach, der Reichsjugendführer, heiratete 1932 die Tochter des Fotografen.

Ein Auszug aus der Online Dauerausstellung Münchner Biografien des NS-Dokumentationszentrum

München. Mehr unter: <https://www.ns-dokuzentrum-muenchen.de>
NS-Dokumentationszentrum München

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 13

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

DIE WALDHEIM-AFFÄRE

[Text:]

Aufarbeitung der NS-Herrschaft

1986 veränderte eine Debatte im Präsidentschaftswahlkampf Österreich. Kurt Waldheim, der ÖVP-Kandidat und ehemaliger UNO-Generalsekretär, wurde mit seiner Mitgliedschaft in einer NS-Organisation und seinen Kriegseinsatz auf dem Balkan konfrontiert. Auf den Verdacht, als Wehrmachtsoffizier an Kriegsverbrechen beteiligt gewesen zu sein, verteidigte Waldheim sich mit den Worten, er habe „seine Pflicht als Soldat“ erfüllt. Diese Aussage machte schlagartig die Widersprüche der offiziellen Opferthese sichtbar. Waldheims verschwiegene Zeit in der Wehrmacht wurde zum Symbol für den österreichischen Umgang mit der NS-Vergangenheit.

Später stellte sich heraus, dass Waldheim nicht unmittelbar selbst für Kriegsverbrechen verantwortlich war, aber von Terror und Deportationen gewusst haben musste. Seine Ausflüchte machten die „Waldheim-Affäre“ zum Wendepunkt: Erstmals rückten Fragen nach der Mitverantwortung Österreichs an der NS-Herrschaft ins Zentrum. Die „Waldheim-Affäre“ motivierte eine ganze Generation, gegen die Verdrängung und Verharmlosung der von ÖsterreicherInnen begangenen NS-Verbrechen und für ein ehrendes Gedenken an die NS-Opfer zu kämpfen. Erst danach entstanden die ersten Holocaust-Denkmäler.

Aus dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Heidemarie Uhl

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 14

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

VERBOT NSDAP 1933

[Text:]

Illegale NS-Einheiten

Nach der Ausschaltung des Parlaments wurden bald auch Parteien verboten. Nach Erfolgen der NationalsozialistInnen bei lokalen Wahlen und NS-Terroranschlägen wurde deren Partei noch 1933 zwangsweise aufgelöst. Fanatische AnhängerInnen gingen nach Deutschland, wo die NSDAP schon die Macht übernommen hatte (SA-Männer gründeten dort die Österreichische Legion). NS-Deutschland setzte die Dollfuß-Schuschnigg-Diktatur diplomatisch und wirtschaftlich unter Druck. Durch fehlende Strategien und das Versagen der Behörden wurden aber auch im Inneren die eigentlich verbotenen NS-Organisationen immer mächtiger: Er organisierte sich in versteckten Organisationen, besonders in Turnvereinen. Frauen wurden vom Staat kaum politischer Aktivismus zugetraut, Nationalsozialistinnen konnten daher wichtige Strukturen trotz Verbots aufrecht erhalten. Ständige Terrorangriffe, offene Gewalt und Propaganda führten vor, dass der Staat die Kontrolle verlor. 1934 scheiterten NS-Anhänger schnell mit einem Putschversuch, ermordeten dabei aber Bundeskanzler Dollfuß. Der „Anschluss“ 1938 war innerhalb Österreichs also lange vorbereitet worden. Mancherorts, besonders in der Steiermark und Kärnten, hatten lokale NationalsozialistInnen schon die Kontrolle übernommen, bevor deutsche Truppen eintrafen.

Aus dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Stefan Benedik

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 15 **Objekttext**

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser weißer Karte, freistehend auf Tisch.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien, in farbcodiertem Streifen.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]
WAS WIRD ÜBER DIESES OBJEKT ERZÄHLT?

[Text:]
Die Eigentümerin der Textilien war ehemaliges NSDAP-Partei-
mitglied und als Handarbeitslehrerin Teil des NS-Erziehungs-
systems. Nach dem Krieg galt sie als minderbelastet. Ihr Schwieger-
sohn schenkte die Textilien später dem Museum. Bei Besuchen
der Familie in ihrem Kärntner Ferienhaus kamen er und auch
seine Kinder in Kontakt damit. Wenn er darauf schlafen musste,
empfand es der Schenker als widerständigen Akt, bewusst mit
seinem Hintern auf dem Symbol zu liegen.

Matratzenschoner aus zwei Heeresverpflegungssäcken der Wehrmacht, 1938 und 1940

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 16 **Objekttext**

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser weißer Karte, freistehend auf Tisch.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien, in farbcodiertem Streifen.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]
WAS IST DIESES OBJEKT?

[Text:]
Mit dieser Serie an Notenheften gab die Führung der NS-Jugend-
organisationen vor, welche Lieder von Mädchen gesungen werden
sollten. An sie wurden „unpolitische“ Volkslieder vermittelt, weil
sie als Frauen später die Aufgabe haben sollten, die Tradition des

„deutschen Volkes“ weiterzutragen. Männern wurden dagegen besonders politische Lieder nahegelegt. An diesen Heften fällt auf, dass die Titel auf allen Umschlägen überklebt wurden.

Notenhefte Liederblätter der Hitler-Jugend/Sonderausgabe für Jungmädler mit nachträglich überklebten Titelseiten, 1935-1938

	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022
hdgö 17	Zusatzinfo
Ausführung:	Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel:	Serifenlose Schrift in Versalien.
Text:	Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]
VERBOT UND NACHWIRKUNGEN VON NS-LIEDGUT
IN ÖSTERREICH

[Text:]
Verbot von NS-Liedern

Im Gegensatz zu Deutschland gibt es in Österreich keinen ‚Index‘ - also keine Liste von namentlich genannten Musikstücken, deren Aufführung und Verbreitung unter Strafe steht.

Personen, die einschlägiges Liedgut der NS-Propaganda wie etwa das Horst-Wessel-Lied oder Volk ans Gewehr aufführen oder verbreiten, machen sich jedoch durch das 1947 eingeführte Verbotsgesetzes strafbar. Eine Verurteilung ist dabei aber vom Einzelfall und letztlich vom Ermessen der Richterinnen und Geschworenen abhängig. Ein Grenzfall sind beispielsweise Soldatenlieder und auch instrumental Märsche, die keinen ausdrücklichen nationalsozialistischen Inhalt haben, aber in der Zeit des Nationalsozialismus sehr populär waren. Zu Bekanntheit gelangten viele von ihnen durch ihren Einsatz in der NS-Propaganda zur Mobilisierung und Rechtfertigung des deutschen Überfallskriegs. Solches Liedgut darf - in Deutschland und in Österreich - zwar nicht mehr von offiziellen Militärkapellen aufgeführt werden, gehört aber dennoch weiterhin zum Repertoire von Blasmusikkapellen und wird fallweise auch auf Tonträgern veröffentlicht. Soldatenlieder aus dem Zweiten oder auch Ersten Weltkrieg werden zudem von deutschnationalen Burschenschaften gesungen. Auch Liedgut, das rund um die Bürgerlichen Revolutionen von 1848 entstand, wird hier häufig verwendet. Im neonazistischen Umfeld ist zu beobachten, dass einzelne Textpassagen darin antisemitisch umgedichtet werden. Diese Zeilen, in denen offen zur Gewalt aufgerufen wird, sind jedoch vom Verbotsgesetzes eindeutig erfasst.

	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022
hdgö 18	Zusatzinfo
Ausführung:	Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel:	Serifenlose Schrift in Versalien.
Text:	Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

HITLER-JUGEND IN ÖSTERREICH

[Text:]

NS-Jugendorganisationen, Jugendorganisationen der Partei,
Bund Deutscher Mädel (BDM), BDM

Nach dem „Anschluss“ bildeten die bis dahin illegalen HJ-Gruppen den Grundstein für den Aufbau der Hitler-Jugend als Massenorganisation im nunmehr nationalsozialistischen Österreich. Alle rassistisch als „arisch“ bezeichneten Jungen und Mädchen sollten fortan in wöchentlichen Treffen (Heimabenden und Sportdiensten) nationalsozialistisch erzogen werden. Burschen wurde zusätzlich für künftige Kriegseinsätze ausgebildet. Die Hitler-Jugend verpflichtete ihre Mitglieder ab Kriegsbeginn 1939 auch zu Kriegseinsätzen wie Sammlungen oder Aufräum- und Schanzarbeiten.

Ab 1941 galt in der „Ostmark“ die Jugenddienstpflicht, mit der jeder „arische“ Junge und jedes „arische“ Mädchen zur Mitgliedschaft in der Hitler-Jugend verpflichtet wurde. Eine Mitgliedschaft allein hieß aber noch lange nicht, dass Jugendliche regelmäßig an HJ-Aktivitäten teilnahmen. So blieben weiterhin Möglichkeiten bestehen, sich dem Einfluss der Hitler-Jugend zu entziehen.

Pädagogisch versuchte die Hitler-Jugend mit Spiel, Sport, Wettbewerben, und kulturellen Aktivitäten (Musik, Theater, „Jugendfilmstunden“) die Jugend für den Nationalsozialismus zu begeistern. Dieses Bestreben brachte die NS-Jugendorganisation auch in Konkurrenz zu (und oft auch in Konflikt mit) traditionellen Erziehungsinstanzen wie der Schule oder dem Elternhaus. Gerade für Mädchen bot der BDM Möglichkeiten, aus den oft strengen gesellschaftlichen Grenzen auszubrechen. Durch die großteils informelle, vielen Beteiligten nicht bewusste ideologische Durchdringung des Alltags betonten viele ehemalige HJ-Mitglieder nach 1945, ihre Zeit in der Hitler-Jugend wäre nicht politisch gewesen.

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 19

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

LIEDERBUCH-AFFÄRE

[Text:]

NS-Lieder nach 1945

„Gebt Gas ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million.“ Diese und andere Hetzverse aus dem Liederbuch einer deutschnationalen Burschenschaft brachte die Wochenzeitung Falter 2018 an die Öffentlichkeit. Eines ihrer Mitglieder, in FPÖ-Spitzenkandidat eines Landtagswahlkampfes, trat daraufhin (vorübergehend) zurück. Als Folge schuf die FPÖ eine umstrittene Kommission zur Aufarbeitung ihrer Partei-Geschichte. 2019 deckte die Kronen Zeitung eine erneute Liederbuch-Affäre rund um einen FPÖ-Nationalratsabgeordneten auf, der im Besitz eines Liederbuches ist. Im Gegensatz zu jenem aus Wiener Neustadt sind darin wenige Lieder zu finden, deren Texte nicht politisch extrem wären. Bekannt wurden antisemitische Verse, „Heil Hitler“-Zitate, sexistische und rassistische Texte. Dass ein pornografischer und extrem abwertender Ton das gesamte Buch ausmacht, wurde öffentlich nicht diskutiert.

Das folgende Objekt finden Sie in der Hauptausstellung des Hauses der Geschichte Österreich einen Stock unter sich: Liedbuch der Germania zu Wiener Neustadt, 1997 aus der Sammlung des Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW), Wien

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 20

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.
Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

DER ZUSAMMENHANG VON NS-GEBURTENPOLITIK UND

RASSISMUS

[Text:]

Müttererholungsheim, NSV-Mütterheime, NSV-Mütterheim

Es gab keine einheitliche Frauenpolitik und kein einheitliches Frauenbild des Nationalsozialismus. Die einzige spezifisch nationalsozialistische Einheitlichkeit von Frauenpolitik und Frauenbild bestand darin, dass sie von der jeweiligen Form und Phase der Rassenpolitik bestimmt wurde. Die Rassenpolitik war gleichsam die unabhängige Variable, die Frauenpolitik war eine von der Rassenpolitik abhängige Variable. [...]

Für den Nationalsozialismus war deshalb nicht „Geschlecht“ bzw. „Geschlechterdifferenz“ zentral im Sinn einer autonomen Kategorie, [...] für den Nationalsozialismus war vielmehr die zentrale Kategorie diejenige der „Rasse“ bzw. „Rassendifferenz“. [...]

Sämtliche Menschen, die den rassistisch diskriminierten Gruppen angehörten, wurden von den kinder- und familienbezogenen Reformen ausgeschlossen. [...] Vor allem gab es Millionen von Frauen und Männern, die keineswegs zum Kinderhaben ermutigt wurden. Der nationalsozialistische Staat schuf die Geburtenkontrolle nicht etwa ab, sondern übernahm sie selbst. Mitte 1933 [...] wurde ein Gesetz zur Zwangssterilisation von „Minderwertigen“ erlassen, ein Instrument der Politik des Antinatalismus [der Verhinderung von Geburten]. Die Antinatalistische Politik sollte die „Qualität“ der Bevölkerung verbessern, zum Zweck der „Volksaufartung“ oder „rassischen Aufartung“.

Ein Auszug aus dem Aufsatz Gleichheit und Differenz in der nationalsozialistischen Rassenpolitik,
von Gisela Bock, erschienen in der Fachzeitschrift Geschichte und Gesellschaft, 1993,
Vandenhoeck&Ruprecht Verlage

	Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022
hdgö 21	Zusatzinfo
Ausführung:	Schwarze Schrift auf loser Texttafel.
Titel:	Serifenlose Schrift in Versalien.
Text:	Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

KRIEGSRAUBGUT IN DER FAMILIENERINNERUNG

[Text:]

als gerechtfertigt, geraubte Gegenstände, im Krieg geraubte Gegenstände,
geraubt, im Krieg raubte [sic]

In den Interviews mit den Familienmitgliedern wurden der Werkzeugkasten eines

renommierten italienischen Herstellers und noch verschiedene andere Gegenstände mit dem Attribut „Das war halt auf einmal da“ versehen. Sie wurden in dieser oder anderen Kisten nach Hause gesandt oder mitgebracht: Sechs Stück Silberlöffel mit Monogrammen, ein als besonders flauschig empfundenes Handtuch aus Frottee, sowie ein Siegelring - teils eindeutig private Gegenstände, die nicht gekauft gewesen sein konnten. Der Soldat aus kleinbäuerlichem Umfeld empfand es als gerecht, sich für die gesellschaftliche Kränkung zu rächen. Sozial war er unterlegen gewesen, „rassisch“ war er jetzt als „arisches“ NSDAP-Mitglied und als Wehrmachtssoldat mächtig. So kamen Christbaumkugeln, Trophäen und Schmuckgegenstände in das Haus und verblieben dort. Der Puppenwagen war für die Kinder und deren Tanten da, die Dinge, die damit verschickt worden waren, aber nur für den Vater. Er hatte sie aus dem Krieg mitgebracht, demnach waren sie seine Gegenstände - „dem Vati seine Sachen - die waren sowieso tabu irgendwie“. Nachdem der Krieg nicht thematisiert wurde, waren die Gegenstände zwar vorhanden, es war aber unausgesprochen klar, dass sie nicht verwendet werden durften (sonst hätte auch ihre Herkunft angesprochen werden müssen). Die Christbaumkugeln etwa wurden nach dem Krieg kein einziges Mal an einen Baum gehängt, aber jedes der weiblichen Familienmitglieder erzählt, sie geheim betrachtet zu haben. Für die Herkunft dieses Weihnachtsschmucks gibt es innerhalb einer Familie deshalb verschiedene Geschichten: Sie seien Kriegsraubgut, der Vater hätte sie für seine Familie gekauft und mitgenommen oder sie hätten dazu gedient, um einen an der Front aufgestellten Christbaum aufzuputzen. Diese unterschiedlichen Deutungen konnten nur deshalb nebeneinander entstehen, weil unter den zusammenlebenden Menschen keine gemeinsame Geschichte für ihre Gruppe entwickelt wurde. Die Herkunft der Kugeln wurde nicht besprochen, also bildete jedes Familienmitglied seine eigene Erklärung, für die es Jahrzehnte später einen Wahrheitsanspruch stellt.

Auszug aus dem wissenschaftlichen Artikel *Der kleinen Dinge langer Atem. Als unbedeutend verstandene*

Objekte einer Nachkriegs-Sachkultur „kleiner Leute“ und Erzählungen innerhalb einer Atmosphäre des Nicht-

Erinnerns von Stefan Benedik, erschienen in der Publikation *Durch die Jahre ist es immer besser geworden*,

herausgegeben von Editha Hörandner und Stefan Benedik, Berlin u.a., 2007, Lit Verlag

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 22

Zusatzinfo

Ausführung: Schwarze Schrift auf loser Texttafel.

Titel: Serifenlose Schrift in Versalien.

Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Titel:]

„VOLKSGEMEINSCHAFT“

[Text:]

„Volksgemeinschaft“

Dem Konzept der nationalsozialistischen „Volksgemeinschaft“ lag eine Politik des gezielten Ein- und Ausschlusses zugrunde. Es galt als Kern der NS-Weltanschauung. Entsprechend intensiv wurde die „Volksgemeinschaft“ in der Propaganda inszeniert. Die „Volksgemeinschaft“ wurde von den NationalsozialistInnen nicht erfunden, aber neu interpretiert. Sie hatte nun mehrere Bedeutungen, unter anderem war damit eine rassistische „Bluts- und Schicksalsgemeinschaft“ gemeint, und der Staat griff entsprechend in sämtliche Bereiche des privaten und öffentlichen Lebens ein. Im Alltag wurde die „Solidargemeinschaft“ betont, und man rief zum Zusammenhalt und zur Opferbereitschaft auf.

Die NS-Politik versprach den „arischen Volksgenossen“ Förderung, Arbeit, Integration und Solidarität. Dies wurde unter anderem durch den öffentlich sichtbaren Ausschluss anderer Teile der Bevölkerung aus der „Volksgemeinschaft“ möglich. Dass wurde nicht nur rassistisch begründet, wie etwa bei Juden und Jüdinnen, Roma und Romnija, sondern auch mit deren Verhalten.

Über Aus- und Einschluss wurde definiert, wer als unterstützungswürdig galt: Die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt (NSV) beispielsweise förderte nur jene, die sich an das NS-System anpassten. Die Erfassung und Absonderung von Menschen wurden als „Fürsorgemaßnahmen“ getarnt: Menschen aus sozial benachteiligten Gruppen, sozial „Auffällige“, Arbeitslose, Kriminelle, Homosexuelle, „Schlurfs“, Menschen mit Behinderung oder mit Lernschwierigkeiten etc. wurden als „nicht gemeinschaftsfähig“ bezeichnet. Sie fielen der NS-Politik zum Opfer: beispielsweise durch die „Verwahrung“ in Anstalten, Versuche der „Umerziehung“, Zwangsarbeit oder Ermordung im Rahmen der „Euthanasie“-Aktionen.

As dem Lexikon zur österreichischen Zeitgeschichte (lexikon.hdgoe.at)

Ein Beitrag von Ursula K. Mindler-Steiner

Hitler entsorgen. Vom Keller ins Museum
hdgö, 2. Dezember 2021 – 9. Oktober 2022

hdgö 23

Mitwirkende, rechte Spalte

Ausführung: Schwarze Schrift auf hellem Holz.

Text: Serifenlose Schrift, Flattersatz.

[Text:]

Ausstellungsteam Hitler entsorgen.

Vom Keller ins Museum

KuratorInnen

Stefan Benedik, Laura Langeder,
Monika Sommer

Vermittlerisch-kuratorisches Team

Louise Beckershaus, Markus Fösl,
Sarah von Holt, Dominik Ivancic,
Eva Meran

Kuratorische Beiträge

Markus Wurzer

Wissenschaftliche KonsulentInnen

Dirk Rupnow/Universität Innsbruck,
Heidemarie Uhl/Österreichische
Akademie der Wissenschaften

Vermittlung

Vermittlungsteam des hdgö

Projektmanagement

Anna Bausch, Enid Wolf

Ausstellungsgestaltung

Gabu Heindl, Hannah Niemand/
GAB Heindl Architektur

Ausstellungsgrafik

Theresa Hattinger, Maria Kanzler

Konservierung und Restaurierung

Petra Süß

Objekterfassung

Johannes Pötzlberger

Text- und Rechtemanagement

Marianna Nenning

Kommunikation

Ildiko Füredi-Kolarik, Katharina Kraus,
Lorenz Paulus, Simone Schmid

Weitere Mitwirkende des hdgö-Teams

Tanja Jenni, Birgit Mollik, Nora Pierer,

Antonia Plessing

Illustrationen

Ilona Stütz

Lektorat

Julia Theresa Friehs

Übersetzung Englisch

Tim Corbett, Paul Richards, Joanna White

Montagen, Produktion Display

Martina Berger/Nägel mit Köpfen

Arthandling

vienna arthandling

Grafikproduktion

jentzsch, e.h.montagen

Medienproduktion

7reasons

Objektfotografie

Markus Wörgötter

LizenzgeberInnen

APA Picturedesk,

Marcello Farabegoli Projects,

MuseumsQuartier Wien,

Fachstelle Radikalisierungsprävention

und Engagement im Naturschutz,

ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung,

Scherl/SZ-Photo, Mathias Völzke

qmv/VKM

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien

Museum:	Queer Museum Vienna (qmv) im Volkskundemuseum Wien
Zeitraum:	24. Juni – 24. August 2022

Aufbau

1. Raum: Geschichte und Aktivismus aus queerer Perspektive, queere Symbole und queere Gegenstände aus dem Volkskundemuseum.
2. Raum: Queere Geschichte und ihre Orte in Wien

Anmerkung

Die Ausstellung bestand zum Großteil aus Text (auf etwa A3-A1 großen weißen Papierbögen mit pinkem Klebeband an Wand und Boden fixiert), zu einzelnen Themen gab es aus Karton gebastelte Modelle, eines war zum Zeitpunkt des Besuchs nicht fertiggestellt oder kaputt, zu einem Thema gab es einen Bildschirm auf dem allerdings nichts zu sehen war.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmv/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 01 Ausstellungstitel, Einleitungstext

Allgemein: A4 Ausdruck zum Mitnehmen. Schrift Schwarz auf Rosa.
Titel: Displayschrift in Versalien, fett.
Zwischentitel: Displayschrift im Comic-Stil, Versalien.
Text: Serifenschrift, linksbündiger Flattersatz.

[Titel:]

HISTORISIERT EUCH!

[Zwischentitel:]

EINE GESCHICHTE DES
QUEEREN AKTIVISMUS
IN WIEN

[Text:]

Der Titel der Ausstellung ruft dazu auf, sich mit der queeren Geschichte auseinanderzusetzen aber auch, sich selbst in die Geschichte einzuschreiben. In welcher Form queeres Leben Spuren in Wien hinterlassen hat, wird durch die verschiedenen Stationen der Ausstellung erzählt.

Im ersten Raum werden im Setzkasten Symbole präsentiert, die in der LGBTQIA+ (Lesbian, Gay, trans, Queer, Intersex, Asexual und mehr) Community von Bedeutung sind oder waren. In der Vitrine sind Objekte aus der Sammlung des Volkskundemuseums zu sehen, sie erzählen von ausgewählten Berührungspunkten der Institution mit queeren Themen.

Im zweiten Raum verhandelt das "Mädchen in Uniform" die Sichtbarkeit queeren Lebens im Film und den darstellenden Künsten, daneben Bücher, die für die Niederschrift der queeren Geschichten in Literatur aber auch in Sammlungen und Archiven stehen. Am Bildschirm läuft eine frühe Aufzeichnung queerer öffentlicher Emanzipation und erzählt von aktionistischen Protesten, so wie auch das Banner, das darüber hängt. Wie unterschiedlich sich Queers heute und gestern vernetzt haben zeigt die Litfaßsäule. Die Parkbank steht für das Ankommen und den bleibenden Repräsentationen queerer Menschen im öffentlichen Raum und den politischen Institutionen. Dies wäre nicht möglich gewesen ohne dem vorausgehenden Kampf, der durch die Organisationen geführt wurde, die hier stellvertretend durch die Türkis-Rosa-Lila-Villa gezeigt werden. Bars und Lokale waren ebenso wichtige Orte, um sich als Community zu verstehen, sich gemeinsam vom diskriminierenden Alltag zu erholen und als Freiraum für Entfaltung. Denkräume zu kreieren, die den heteronormativ geprägten Strukturen etwas entgegensetzen, dafür dienen queer theories. Für diese Erweiterung steht der Strap-on hier am Podest.

Der Bagger reißt uns noch einmal aus der queeren Utopie heraus und verkörpert queerophobe Gewalt, Hass und Repression. Ein Teil der Geschichte, der uns zeigt, dass der Kampf immer

weiter geht und Diskriminierung viele Gesichter hat. Anhand des Liegesofas, das an eine Sitzung beim Psychologen erinnert, öffnen wir noch den medizinischen Diskurs, der rund um queere Körper und deren Psyche geführt wurde. Die Medizin war auch immer eine Informantin an die gesetzgebenden Institutionen. Viele aktivistische Forderungen waren an diese Institutionen gerichtet, um die Veränderung nicht nur auf rechtlicher Ebene zu erreichen, sondern auch als Vorbildwirkung für die Mehrheitsgesellschaft.

Inhaltliche Gestaltung: Wilhelm Binder, Chris Steinberger | Mitarbeit: Eva Pecolt

Visuelle Gestaltung: Ari Ban, Carli Fridolin Biller

In Kooperation mit QWien - Zentrum für queere Geschichte

Vielen Dank an die Fördergebenden Stellen:

Bezirk Josefstadt, Stadt Wien.

All Ausstellungstexte sind online unter
www.queermuseumvienna.com/queerstory
abrufbar und als pdf erhältlich.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 02 Ausdruck eines BZ-Clippings

Allgemein: A4 Zettel auf Vitrine angebracht, Schrift Schwarz auf Weiß.
Titel: Beschreibung: Fette, serifenlose Schrift. Artikel: Serifenschrift, fett.
Zwischentitel: Artikel: Serifenschrift, linksbündig
Text: Beschreibung: Serifenlose Schrift in verschiedenen Größen,
 Artikel: Serifenschrift, Blocksatz. Mit fetten Zwischenüberschriften.

[Beschreibung]

[Titel:]

Wiener Bezirkszeitung: Josefstadt 07. 04. 2021

[Text:]

Erscheinungsland: Österreich I Auflage: 6.848 | Reichweite: 464.000 (31,2) | Artikelumfang:
24.895 mm²

Thema: Volkskundemuseum

Autor: Larissa-Pia Reisenbauer

[Artikel]

[Titel:]

Hass-Aktion gegen LGBTI*

[Zwischentitel:]

Die Regenbogenfahne
am Volkskundemuse-
um wurde zerschnitten.
Der Bezirk lässt sich
nicht einschüchtern.

[Foto mit Bildunterschrift:]

Die Zerstörung der Fahne am Volkskundemuseum wird ein Nachspiel haben.
Der Bezirk stellt sich geschlossen gegen diese Tat.

[Text-Einschub, Titel:]

MACHEN SIE MIT!

[Text-Einschub, Text, darunter ein Bild einer Regenbogenfahne:]

Sollen mehr Fahnen im
Bezirk platziert werden?
Stimmen Sie online auf mein
bezirk.at/josefstadt ab!

[Text:]

VON LARISSA-PIA REISENBAUER
Nach ähnlichen Vorfällen in Vor-
arlberg, wo Pride-Fahnen von
Kirchen gerissen wurden, ist es
nun auch im 8. Bezirk zu einer
Hass-Aktion gegen die LGBTQI*-
Community gekommen. Die Re-
genbogenfahne, die ganzjährig
am Balkon des Volkskundemuse-
ums in der Laudongasse im Wind
wehte, ist zerschnitten worden.
Museumsdirektor Matthias Beitzl
und sein Team lassen sich davon
nicht einschüchtern. Eine neue
Fahne wurde bereits bestellt.

Bezirk zeigt Mut

Das hat er auch via Social Me-
dia mitgeteilt. Auf Facebook
sind zum Beispiel diese Zeilen
zu lesen: „Wir lassen uns nicht
einschüchtern und hängen sie
wieder auf. Immer wieder.“ Und
auf Twitter: „Klettert woanders
und macht das einfach nicht!“

Bis zum Eintreffen der neuen Flagge sind nun am Eingang Fahnenbilder aufgeklebt worden, die weiterhin die Solidarität mit der LGBTQI*-Community zeigen soll. „Durch so eine Hassaktion lassen sich weder das Volkskundemuseum noch die Bewohner unterkriegen“, so Bezirksvorsteher-Stellvertreterin Lena Köhler (Grüne). „Es gibt noch sehr viel zu tun, um der Gewalt gegen LGBTQI*-Personen ein Klima der Akzeptanz entgegenzusetzen“, so Birgit Kleinlercher von Neos. Auch Veronika Mickel-Göttfert (ÖVP) verurteilt die Tat und bezeugt ihre Solidarität und Unterstützung gegen diese verwerfliche Hassaktion.

Heinz Vettermann (SPÖ) will den Worten Taten folgen lassen: „Ich finde die Flaggenvernichtung beziehungsweise -beschädigung inakzeptabel. Für die Politik ist das ein Grund, zu handeln. Zum Beispiel könnten doppelt so viele Regenbogenfahnen gehisst werden.“ Während Bezirksvorsteher Martin Fabisch (Grüne) am Amtshaus eine Regenbogenfahne aufhängen ließ, werden demnächst - dies wurde bereits in der vergangenen Bezirksvertretungssitzung besprochen - im Hamerling, Tiger- und Schönbornpark Regenbogenbänke aufgestellt. Außerdem weht eine Regenbogenfahne auf der Kirche Breitenfeld als Zeichen gegen Diskriminierung.

Mit bz-Aktion unterstützen
Auch die bz Josefstadt möchte sich an dieser Unterstützungsbe-
kundung beteiligen und lädt alle
Leser dazu ein, Fotos von ihren

zu Hause platzieren Regenbogenfahnen, Stickern oder sonstigen Solidaritätsbekundungen per E-Mail an josefstadt.red@bezirkszeitung.at zu schicken. Diese werden von der Redaktion gesammelt und in einem gemeinsamen Unterstützungsbeitrag online sowie in der Printausgabe veröffentlicht.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 03a

qmw/VKM 03b **Objekttext**

Allgemein: Weiße A4 Zettel mit Rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel: Fette, stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Zwischentitel: Wie Lauftext, nur in rosaroter Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz mit fetten Hervorhebungen.

[03a] [Titel:]

Zeig mir was du trägst und
ich sag dir wer du bist.

[03a] [Zwischentitel:]

1. Regenbogenfahne

[03a] [Text:]

Die Regenbogenfahne wurde in den 1970er Jahren das Symbol der queeren Bewegung. Jede Farbe hat eine Bedeutung. Pink, welches nicht immer gezeigt wird, steht für Sexualität und Begierde. Rot für das Leben. Orange für Heilung. Gelb für die Sonne. Grün für die Natur. Türkis, welches auch nicht immer Teil der Flagge ist, für die Kunst. Blau für Harmonie und Violet [sic] für die Spiritualität. Mittlerweile wurde die Flagge erweitert. Der schwarze und braune Streifen steht für den Kampf gegen Rassismus, der hellblaue, rosa und weiße für trans* Personen und die gelbe Fläche mit dem violetten Kreis für intersex Personen. Mittlerweile gibt es eine große Anzahl an Fahnen für die unterschiedlichen Communities, die sich in der queeren Bewegung zusammenfanden.

[03a] [Zwischentitel:]

2. Flinserl

[03a] [Text:]

Als Erkennungszeichen unter schwulen Männern wurde ein Ohrring am rechten Ohr getragen. Wer nicht geoutet war, konnte sich mit diesem Zeichen diskret jenen zu erkennen geben, die auch davon wussten, was es bedeutete. Es wurde aber auch mit Stolz getragen und viele tun dies noch heute.

[03a] [Zwischentitel:]

3. AIDS Schleife

[03a] [Text:]

Die sogenannte AIDS Schleife (eng. Red Ribbon) wurde 1991 von der Künstlergruppe Visual Aids ins Leben gerufen. Sie steht symbolisch für den Kampf gegen AIDS und HIV und zeugt von Solidarität mit infizierten Personen. Relativ bald erreichte die Schleife durch das Tragen verschiedenster Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens (zB. Lady Diana) ein breiteres Publikum und wurde auch im Mainstream bekannt. Bis heute wird das Symbol verwendet, insbesondere rund um den Welt-AIDS-Tag am 1. Dezember. Aber auch beim Life Ball war die AIDS Schleife sehr präsent, sogar die Bühne für die Show am Rathausplatz war in Form einer riesigen roten Schleife gestaltet.

[03a] [Zwischentitel:]

4. Rosa Winkel

[03a] [Text:]

Der Rosa Winkel wurde das erste Mal in den nationalsozialistischen Lagern verwendet. In diesen wurden inhaftierte homosexuelle Männer mit einem rosa Winkel gekennzeichnet, was auch in den Lagern selbst von anderen Häftlingen zu Diskriminierung führte. Ab den 1970er Jahren wurde er zum Symbol der Schwulenbewegung, die zu gewissen Zeiten sehr männlich dominiert war. In den USA nutzte ihn die Gruppe Act Up, um während der AIDS-Krise aufzuzeigen, was fehlende Forschung und politische Aufmerksamkeit mit der schwulen Community anrichtete.

[03b] [Zwischentitel:]

5. Leerstelle

[03b] [Text:]

Der leere Platz im Setzkasten steht für alle Zeichen und Symbole, die bereits wieder vergessen wurden oder noch in Zukunft Bedeutung erlangen.

[03b] [Zwischentitel:]

6. Doppelaxt

[03b] [Text:]

Die Doppelaxt, auch genannt Labrys, ist ein lesbisches Symbol und Erkennungszeichen. Die Axt symbolisiert den Kampf für Frauenrechte und erinnert an die Amazonen, ein rein weibliches Kriegerinnenvolk.

[03b] [Zwischentitel:]

7. Daumenring

[03b] [Text:]

Der Ring am Daumen war eine Möglichkeit, dass homosexuelle Personen sich erkannten, als es noch nicht sicher war, sich zu outen und Zusammenkommen in Bars noch kriminalisiert oder untersagt wurde.

[03b] [Zwischentitel:]

8. Nelke

[03b] [Text:]

Die grüne Nelke wurde im 19. Jahrhundert in England ebenso als Erkennungssymbol unter Homosexuellen verwendet. Dies kommt daher, dass der Autor Oscar Wilde diese oft am Kragen trug.

[03b] [Zwischentitel:]

9. Hanky Code

[03b] [Text:]

Der Hanky Code (auch Handkerchief Code) war ebenso eine Möglichkeit für die non-verbale Kommunikation unter schwulen Männern. Die Bandanas, die immer in der hinteren Hosentasche getragen wurden, zeigten anhand der Farbe an, welche sexuelle Praktik gesucht war. So war es möglich an schnellen, unverbindlichen Sex zu kommen. Vor allem durch Datingapps ging die Verwendung dieses Codes drastisch zurück.

[03b] [Zwischentitel:]

Ampelpärchen

[03b] [Text:]

Nachdem Conchita Wurst den Eurovision Song Contest für Österreich gewonnen hatte wurden die Ampelpärchen 2015 für die Austragung des Wettbewerbs in Wien montiert. Eigentlich sollten sie nur für einige Wochen installiert bleiben, jedoch entschied man sich dazu, diese permanent zu belassen. Sie sollen die Gleichberechtigung zwischen heterosexuellen und homosexuellen Beziehungen zeigen.

Widerstand gab es unter anderem von der FPÖ und der ÖVP. Salzburg zog nach, so auch Linz. In Linz wurden die Gelder dafür mit privater Initiative gesammelt, während der FPÖ-Verkehrsratrat diese auf Kosten der Steuerzahlenden wieder demontieren ließ.

Nach internationalem Vorbild finden sich nun auch Zebrastreifen in den Farben des Regenbogens und der trans Fahnen im Wiener Straßenbild. Regenbogenfahnen sind schon länger in der Stadt präsent, so fahren seit der Europride 2001 in Wien die Straßenbahnen mit Fähnchen am Dach durch den Juni.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 04 Objekttext

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit Rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel: Fette, stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Historisch und queer.
Geht sich das aus?

[Text:]

Wenn wir heute den Begriff queer in einer Ausstellung verwenden, die sich mit einer Zeit auseinandersetzt, in der dieser Begriff noch nicht in [sic] heutiger Bedeutung genutzt wurde - ist das haltbar?

Die Debatte ist eine etwas ältere. Immer wieder kämpfen die Geschichtswissenschaften um das Nutzen von Kategorien, die in der Gegenwart in Verwendung sind, die es jedoch in der Vergangenheit nicht gab oder die nicht auf dieselbe Weise verwendet wurden.

Ein bekanntes Beispiel dafür ist der Historiker*innen-Streit um Christine de Pizan, die im vierzehnten Jahrhundert lebte. Sie wurde von einigen Vertreter*innen der Frauenbewegung als Intellektuelle bezeichnet.

Als Kritik dazu wurde geäußert, dass ‚der Intellektuelle‘, also der Archetyp und der Habitus ‚des Intellektuellen‘, erst Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und durch und durch männlich konnotiert sei. Christine de Pizan als

Intellektuelle zu bezeichnen wäre demnach eine Projektion in die Vergangenheit. Das bedeutet, dass gegenwärtige Kategorien genutzt werden, um sie Aspekten und Personen der Vergangenheit überzustülpen.

Fernab jeder historischen Richtigkeit und Moral zeigt sich jedoch etwas anderes: Es gibt das Bedürfnis, historische Kontinuitäten zu schaffen.

Politische Bewegungen, sowie Individuen haben den Wunsch, sich in der Geschichte wiederzufinden und sich damit identifizieren zu können.

Darum wird in dieser Ausstellung der Begriff queer historisiert.

Dieser ist oftmals nur schwer greifbar. ‚Queer‘ wurde ursprünglich als Schimpfwort für Personen verwendet, die als homosexuell gelesen wurden. Also für Lesben und Schwule. Aktivist*innen haben sich genau aus diesem Grund dieses Wort angeeignet.

Queer sollte als Eigenbezeichnung dienen und somit nicht länger als Fremdbezeichnung verletzen. Bis zu einem gewissen Grad hat das funktioniert. Mittlerweile gibt es die queer studies, queer wird als Überbegriff für die gesamte LGBTQIA+ Community verwendet und wer an queere Personen denkt, denkt oft an selbstbewusste und selbstbestimmte Menschen.

Wir verstehen unter dem Begriff folgendes: queer umschließt alle Menschen, die sich der Heteronormativität widersetzen, die davon ausgeht, dass alle Menschen entweder ein Mann oder eine Frau sind und verschiedengeschlechtlich lieben und begehren.

Und Menschen, die sich dem widersetzen und nicht in diese Kategorien passen gab es damals, wie auch heute.

	Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022
qmw/VKM 05	Objekttext
Allgemein:	Weißer A4 Zettel mit Rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel:	Fette, stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text:	Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Mädchen in Uniform

[Text:]

Die Repräsentation von queeren Menschen war nicht immer so selbstverständlich, wie wir es heute gewohnt sind. Bevor das Verbotsgesetz fiel, wurden queere Identitäten oft nur angedeutet oder in Codes vermittelt, sei es in Film oder Literatur.

Eine Ausnahme macht hier der Film Mädchen in Uniform aus 1958, mit Romy Schneider in der Hauptrolle, die sich in ihre Internatslehrerin auf der Leinwand verliebte.

Als sich die rechtliche Lage 1971 änderte, kam es dann vermehrt zu Veröffentlichungen und Sichtbarmachung queerer Inhalte und Lebensweisen. So publiziert Heinz Heger Erinnerungen an die NS-Verfolgung und KZ-Haft als Homosexueller Die Männer mit dem rosa Winkel 1972, als eine Verurteilung durch die österreichische Justiz nicht mehr möglich war.

Die 1980er Jahre sind geprägt von der Organisierung und Arbeit in Vereinen, bringt

aber auch einen österreichischen Klassiker des Low-Budget Kinos 1984 hervor: Wiener Brut - er thematisiert die Besetzung von Häusern, so wie die Rosa Lila Villa ihren Ursprung 1982 fand, zeigt aber auch die Gräben zwischen den bürgerlich, konservativen Teilen der Community und den radikaleren politischen und aktivistischen Gruppen.

Große ungewollte Sichtbarkeit erlangt die schwule Community durch die AIDS Krise in den 1980er Jahren. Diese traumatisierenden und herausfordernden Zeit wird in Kunst und Kultur verarbeitet und fördert einen neuen Zusammenhalt und stiftet Identität.

Das Identities startet 1992 als Teil der Viennale und gliedert sich danach aus, um alle 2 Jahre im Juni ein Filmfestival für den queeren Film in Wien abzuhalten. 2017 findet das letzte Festival statt, über die Jahre kamen aber weitere queerfeministische Filmfestivals hinzu: Tricky Woman / Tricky Realities zeigt animierte Filme zum Thema, This Human World programmiert aktivistisches Kino mit Repräsentation migrantischer Lebensweisen, transition setzt dem heteronormativen Mainstream ein queeres Programm entgegen, ebenso das Queertactics, das als Nachfolgeprojekt von identities gesehen werden kann.

Der Dokumentarfilm Verliebt, Verzopft, Verwegen von Cordula Thym und Katharina Lampert hatte 2009 Premiere und zeigte erstmals lesbische Geschichten aus dem Wien der Nachkriegszeit.

Anfang der 1990er hält das aktionistische Künstler*innenkollektiv HAPPY rund um Tomtscheck seine ersten Happynings ab und prägt die queere Kulturszene in Wien über die nächsten Jahrzehnte mit.

Große Begeisterung beim Publikum verbreitet auch von 2009 - 2014 Brut Burlesque Brutal rund um Katrina Daschner, eine legendäre queerfeministische Performancereihe, die Nacktheit humorvoll auf die Bühne brachte.

Da war es nicht mehr weit, bis PCCC* von Denice Bourbon und Josef Jöchel ins Leben gerufen wurde: Wiens erster queerer Comedy Club.

Mittlerweile sind wir an einem Punkt angelangt, wo wir uns selbst repräsentieren können, ohne von einem patriarchalen System geduldet zu werden um als Quoten-Queers ein weiteres Stereotyp darzustellen. Trotzdem stehen wir immer noch vor der Herausforderung, wo wir unsere Sichtbarkeit bekommen und wer davon profitiert.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 06 Objekttext

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit Rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel: Fette, stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]
Was zum Schmöckern

[Text:]
Buchhandlungen sind ein Treffpunkt für die queere Community und geben nebenbei die Möglichkeit, sich mit explizit queerer Literatur auseinanderzusetzen, die es nicht erst seit dem 20. Jahrhundert gibt.

Immer wieder in der Geschichte lassen sich queere Geschichten, Protagonist in-

nen und Autor*innen finden. Oft verkannt, oft zensiert, aber immer präsent.

Queere Buchhandlungen schaffen somit eine Sammlung von Literatur, in der sich die Community finden kann. Nebenbei werden auch oft Ratgeber für queere Menschen, deren Eltern und andere wichtige Bezugsperson zur Verfügung gestellt.

So gab es in Wien ab 1977 die Frauenbuchhandlung, welche bis zu ihrer Schließung 2007 ein wichtiges Kommunikationszentrum für die lesbische Bewegung war.

1983 eröffnet Stichwort - das erste Archiv Österreichs der Frauen und Lesbenbewegung, 2009 kam es zur Gründung des QWien - Zentrum für queere Geschichte.

Somit hat Österreich zwei Archive, die sich aktiv mit der queeren Vergangenheit des Landes auseinandersetzen und dabei helfen, historische Sichtbarkeit und somit auch Identifikationspotential zu schaffen.

Bis heute gibt es in Wien die queere Buchhandlung Löwenherz (gegründet 1993) sowie die feministische Buchhandlung ChickLit (gegründet 2011).

Diese Orte dienen dem Wissenspeicher der queeren Community. Sie geben Platz für Vernetzung, sowie sie auch für die Vermittlung queerer Subkultur und Kultur sorgen.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit queeren Themen war nicht immer so selbstbestimmt. Anfangs als Forschungsobjekte noch pathologisiert, wird der Diskurs heute von queeren Personen selbst geführt, anstatt über sie.

Seit 2008 solidarisiert sich die Universität Wien mit der Regenbogenparade, hisst die Regenbogenfahne und bietet queere Vorlesungen und Rundgänge an.

Dabei fand 20 Jahre zuvor, 1988, die erste Lehrveranstaltung am Institut für Psychologie statt, die das Wort „Homosexualität“ im Titel trug. Heute gibt es eine Vielzahl an Lehrveranstaltungen an verschiedensten Instituten die sich mit Queerness aus diversen Blickwinkel beschäftigen.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 07

Objekttext

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.

Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.

Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Queer und hier

[Text:]

Im Film ist eine der ersten aufgezeichneten queeren Protestaktionen in der Öffentlichkeit zu sehen: das sogenannte Pfingsttreffen oder "Gay Walk" am Ring in Wien 1977.

Organisiert wurde es von der Gruppe CO (Coming Out), die mit anderen schwulen Gruppen aus mehreren deutschsprachigen Städten vernetzt war, wo dieses Zeichen schon seit mehreren Jahren zu Pfingsten gesetzt wurde.

Die Wiener Gruppe fand auch internationale Unterstützung von einigen schwulen Männern, die extra für diese Aktion angereist waren. Ein Phänomen, das bis

heute noch fortbesteht: Paraden-Tourismus.

Um die Teilnahme an mehreren Paraden zu ermöglichen, koordinieren sich viele Städte und veranstalten die Paraden an unterschiedlichen Wochenenden und viele Menschen der Community reisen in eine andere Stadt, um auch dort an der Pride teilzunehmen.

In manchen Ländern und Städten erhält die lokale Community auch Unterstützung von außen, da die gesellschaftliche Akzeptanz vor Ort noch immer fehlt oder extreme rechte [sic], nationale und klerikale Gruppen Gegendemonstrationen zur Pride organisieren.

So auch in Österreich: Hier gibt es jährlich am Wochenende der Pride auch eine Demonstration von katholischen und rechtsnationalen Extremist*innen, um ein reaktionäres Familienbild zu propagieren und Sexualität weiter zu tabuisieren. Um diese Stimmen nicht unkommentiert zu lassen, gibt es auch gezielt dagegen eine Gegen-Gegen-Demonstration.

In der Vergangenheit gab es immer wieder Protestaktionen, um unsere Rechte einzufordern. Zum Beispiel stürmten zwei nackte Männer (Florian Sommer und Robert Herz) die Bühne des Neujahrskonzert 1982 mit einem Banner in Anlehnung an den rosa Winkel mit der Aufschrift: Menschenrechte für Schwule.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 08 Objekttext

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Communication is key

[Text:]

In der Zeit bevor das Internet für eine Mehrheit zugänglich war, gestaltete sich die Kommunikation und Informationsweitergabe noch in wenig anders.

Bis zum Jahr 1997 gab es das sogenannte Werbeverbot (Paragraph 220/221). Trotz alledem gab es Menschen in der Community, die in Form von Plakaten, Flugzettel und auch in Inseraten in Zeitungen ihre Informationen zu verbreiten versuchten und sich dem Risiko einer Anzeige aussetzten.

Aber auch nachdem das Werbeverbot aufgehoben wurde - die erste Regenbogenparade 1996 hat einen großen Teil dazu beigetragen - wurden allerlei Drucksorten als Mittel zum Protest und Widerstand verwendet.

1989 noch musste das Frauencafé ein Gerichtsverfahren gegen die GEWISTA führen, da diese den Spruch "Lesben sind immer und überall" zum Frauentag auf den Wiener Straßenbahnen nicht anbringen wollten. Die Frauen klagten und bekamen Recht.

Die GEWISTA, damals noch in Unternehmen der Stadt Wien, verweigerte

aber weiterhin die Anbringung des Plakats auf den Straßenbahnen und verlor auch die weiteren Prozesse. Bis heute fuhr keine Straßenbahn in Wien mit dieser kämpferischen Ansage.

Queere Themen, die damals noch nicht unter diesem Schlagwort zusammengefasst wurden, wurden langsam aber doch auch in den Medien verhandelt.

So wird im März 1977 in einer der bekanntesten Fernsehsendungen der damaligen Zeit, dem Club 2 im ORF, Homosexualität das erste Mal breitenwirksam verhandelt. Um Anfeindungen in der Öffentlichkeit zu vermeiden, entschied eine der Diskutantinnen, sich mit Perücke und Sonnenbrille unkenntlich zu machen, und wurde dafür kritisiert.

Auch die Wochenzeitschrift Profil widmet dem Thema cismännlicher Homosexualität ein Titelblatt im Mai 1976 - die Jahreszeit, in der damals schwule Cismänner im deutschsprachigen Raum Pfingsttreffen für ihre Sichtbarkeit und Vernetzung nutzten - eine Tradition, die sich dann in den CSD und Regenbogen Parade fortführt.

Zensur queerer Themen durch die Medien ist heute nicht mehr in dieser Form vorstellbar, da eine Verbreitung von Inhalten über Social Media-Kanäle selbstbestimmt möglich ist. Ebenso die Bewerbung von Events der Community. Auch Kennenlernmöglichkeiten und das Finden von potentiellen Dates und Sexualpartner*innen hat sich durch das Aufkommen von Dating Apps enorm diversifiziert.

Wo früher noch Annoncen in Zeitungen geschaltet wurden, um Kontakt aufzunehmen, was manchmal über Wochen dauerte, wird heute innerhalb weniger

Minuten online ermöglicht. Generell ist ein Trend zu beobachten, dass viele Aspekte der Vernetzung unter queeren Menschen sich ins Internet verlagert haben.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 09a

qmw/VKM 09b **Objekttext**

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.

Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.

Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[09a] [Titel:]

Organisiert euch!

[09a] [Text:]

Die Villa steht hier für alle Gruppierungen, die sich vor und nach diesem lebendigen Monument in der Stadt gegründet haben. Sie wurde 1982 von einer Gruppe queerer Aktivist*innen aus der linken Szene besetzt. Damals war es die Zeit der Hausbesetzungen: davor war schon eine queere Gruppe im WUK eingezogen, das nach der Arena die größte Besetzung in Wien war.

Bevor sich die Villa gegründet hatte, gab es schon die ersten homosexuellen Gruppierungen, die sich aber aufgrund des sogenannten Vereinsverbots (Paragraph 220/221) nur informell trafen um nicht rechtlich belangt zu werden.

So gab es von 1975-1979 das CO (Coming Out). In dieser Zeit - 1979 - gründet sich auch die HOSI Wien, diese sichert sich zuvor rechtlich ab, die Einschätzung des damaligen Justizminister Christian Broda (SPÖ) ermöglicht die Gründung

eines Vereins, trotz bestehenden Paragraphens 221.

Zwei Jahre danach schließen sich auch engagierte Lesben der HOSI an und gemeinsam setzen sie sich gegen die weiterhin bestehenden Diskriminierungen ein. Die 1980er Jahre waren keine leichten Jahre für die Community und gemeinsam helfen sie sich durch die AIDS Krise. Diese bewirkt auch, dass sich 1985 eine weitere wichtige Institution gründet:

Die AIDS-Hilfe Wien, die zuerst in der Wickenburggasse und danach am Mariahilfer Gürtel ihren Sitz hat und für große Teile der Community eine wichtige Anlaufstelle wurde.

Die zwei Veranstaltungen Erotik Kreativ anfang der 1990er Jahren hatten einen Synergieeffekt - durch die Vernetzung vor Ort bildeten sich Gruppen von trans Personen, die auch zur Vereinsgründung von TransX führte.

Seit 1995 kämpfen trans Personen für ihre Sichtbarkeit und die Abschaffung diskriminierender gesetzlicher Regelungen.

Es gab auch einige Gruppierungen, die sich nicht so lange gehalten haben, aber trotzdem großen Einfluss auf die queere Community in Wien hatten, so zum Beispiel ÖLSF - Österreichisches Lesben- und Schwulenforum. 1995 veranstalten sie gemeinsam mit der HOSI Wien das Internationale Menschenrechts-Tribunal und klagen die Republik Österreich an.

[09b] [Text:]

Diese wird auch für schuldig gesprochen. 1996 stellen sie die erste Parade nach internationalem Vorbild in Wien auf die Beine und geben ihr den Namen Regenbogenparade, den sie bis heute behalten hat. ÖLSF löst sich wenige Jahre später

ohne öffentlicher Bekanntgabe auf.

In den 2010er Jahren kamte [sic] es zur Gründung mehrerer [sic] Vereine, die die Vielfalt in der queeren Community widerspiegeln: Seit 2014 vertritt VIMÖ die Interessen intergeschlechtlicher Menschen in Österreich.

Die Black Community vernetzt sich transnational über den Verein Afro Rainbow Austria.

Ebenso ist queerbase eine wichtige Anlaufstelle für geflüchtete queere Menschen geworden.

Viele Menschen sind von Mehrfachdiskriminierung betroffen, eine wichtige Herausforderung, der sich die queere Community dringend stellen muss, denn auch hier wird viel Leid durch offene und versteckte Rassismen und Xenophobie, sowie auch Ableismen zugefügt.

Eine wichtige Verbündete in diesem Kampf ist auch die rosa antifa wien (raw) - sie setzen sich mit der Verflechtung verschiedener Unterdrückungsmechanismen auseinander und entwerfen emanzipatorische Lebens- und Beziehungsmodelle.

Die Österreichische Hochschüler*innenschaft (ÖH) war schon lange eine wichtige Partnerin im Kampf gegen Diskriminierung. Die bestehenden Sexismen im universitären System zu bekämpfen hat sich die Gruppe NaGeh - Mein NAME mein GESCHLECHT, meine HOCHSCHULE. Für trans- und inter*freundliche Hochschule. zum Ziel gesetzt. Ähnliche Ziele verfolgt [sic] auch VENIB - Verein Nicht-Binär im gesamtgesellschaftlichen Kontext.

Nach der Gründung der ersten queeren zivilgesellschaftlichen Vereinen in den

1970er & 80er, entstanden in den 1990ern innerhalb traditioneller politischer Parteien queere Gruppierungen.

So gründeten sich die Grünen andersrum und die sozialdemokratische SOHO. Die Vertreter*innen waren politisch aktiv und setzen sich für ein Umdenken in der eigenen Partei ein. Über die Mutterpartei betrieben sie auf politischen Ebenen Lobbyismus, der ihnen über gängige Mittel des Aktivismus zuvor nicht möglich war.

1999 zog mit Ulrike Lunacek die erste offen lesbisch lebende Person in den Nationalrat.

Auch wenn die queere Community durch einzelne Personen in der Politik vertreten wird, ist die Arbeit der oben genannten Vereine wesentlich für das Vorantreiben und Bewahren unserer Rechte. Vor allem da, wo die Politik oftmals willentlich nicht hinsieht.

	Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022
qmw/VKM 10	Objekttext
Allgemein:	Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband am Boden befestigt.
Titel:	Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text:	Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]
Selbstbefreiung

[Text:]
Der Dildo spielt im "Kontrasexuellen Manifest" von Paul B. Preciado eine zentrale Rolle.
Der Begriff Konträrsexualität kam bereits in den 1870er vor, um sexuelle Begehren zwischen gleichgeschlechtlichen

Menschen zu beschreiben. Hier in der Ausstellung steht der Strap-on für die Erweiterung des Diskurses rund um die Normativität von Geschlecht und Begehren.

Queerfeministische Theorien öffnen einen Raum wo Identitäten und Geschlechterrollen neu gedacht und gelebt werden dürfen. Durch dieses Vorgehen entstehen neue Denkräume, der Diskurs bleibt so lebendig und erneuert sich auch selbst.

Queerer Aktivismus basiert oft, wie auch andere Aktivismen, auf Theorien. Politische Bewegungen inkorporieren akademische Diskurse, um ihrem Tätigsein ein Fundament zu geben.

Theorien können dabei helfen, gesellschaftliche Machtstrukturen zu erklären und zu analysieren, ebenso können sie Anleitung geben, wie diese überwunden werden können. Sie formulieren Ziele, in Form von Utopien - der Ort und die Zeit, in denen es keinen Aktivismus mehr braucht.

Ein Versuch, aktuelle Positionen des queeren Diskurses zu verhandeln und die freischwebenden Ideen dazu einzufangen, war das Symposium "Dildo Anus Macht" an der Akademie der bildenden Künste Wien 2012. Initiiert wurde diese transnationale Vernetzung von Ashley Hans Scheirl, die erste trans Person in Wien, die 2006 eine Professur an einer Universität antrat.

Auch dieses Vordringen an eine Machtposition forderte die universitäre Institution heraus, in der Praxis umzusetzen, was in den Vorlesungen im selben Haus schon lange theoretisch gefordert wurde: das Aufbrechen von patriarchalen Strukturen.

Beim Symposium war in künstlerischer Zugang gefragt und gab vielen jungen Künstler*innen die Möglichkeit, ihren queerfeministischen Blick in ihren Werken zu zeigen.

Problematisch bleibt dabei, dass die Theorie in akademischen Räumen verhandelt werden, deren Zugang für die marginalisierten Gruppen erschwert ist. Um eine Durchlässigkeit zu erlangen, können wir uns diese Fragen stellen: Wer wird in die Diskurse eingebunden? Wer spricht hier für wen? Wer profitiert von diesen Debatten?

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 11a

qmw/VKM 11b **Objekttext**

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[11a] [Titel:]
Der Staat im
Schlafzimmer

[11a] [Text:]
Das 19. Jahrhundert brachte nicht nur eine Pathologisierung der Sexualität mit sich. Durch verschiedenste gesellschaftliche Veränderungen fühlte der Staat sich genötigt, in das Privatleben von Menschen einzugreifen- u.a. auch in ihre Sexualität.

Die Urbanisierung erschwerte es, Sexualität durch Familie und soziale Netze zu regulieren, wie es zuvor in kleinen, ruralen Gemeinschaften möglich war. Die

Anonymität der Stadt eröffnete dem Individuum Freiheiten, sexuelle Kontakte ohne autoritäre Beobachtung zu knüpfen.

Der Staat führte als Reaktion daraufhin eine Sittenpolizei ein, welche in der Stadt für Zucht, im wahrsten Sinne des Wortes, und Ordnung sorgen sollte. Oft agierten diese unter dem Vorwand, die Verbreitung von Geschlechtskrankheiten, insbesondere der Syphilis, zu verhindern. Die Razzien und Schikanen trafen besonders Sexarbeiterinnen, alleinstehende Frauen und Arbeiter*innen, welchen nachgesagt wurde, besonders umtriebig und amoralisch zu sein und einen freien Umgang mit Sex zu haben.

Dies zeigt sich auch in dem 1852 erlassenen Gesetz, welches Individuen laut §129 b St. G. als "Unzucht gegen die Natur" verurteilte, wenn sie Unzucht mit Tieren oder mit Menschen des gleichen Geschlechts begangen. Als Strafe stand den Verurteilten bis zu 5 Jahre schwerer Kerker bevor.

Dabei gibt es in Österreich das Alleinstellungsmerkmal, dass auch explizit Frauen von dem Verbot des gleichgeschlechtlichen Sex betroffen waren.

Frauen wurden jedoch nie angeklagt, nicht weil es keine lesbischen Beziehungen gab, sondern weil das Credo lautete, dass solche Verfahren andere Frauen dazu ermutigen würde, sich ebenso dem Sex mit gleichgeschlechtlichen Partnerinnen hinzugeben. Dies zeigt unter anderem, dass weibliche Sexualität kaum als autonom und selbstbestimmt wahrgenommen wurde.

Dieses Gesetz blieb lange bestehen, dennoch gab es in den späten 1920er Jahren und frühen 1930er Jahren Pe-

titionen, den Paragraphen 5129 b St.G. abzuschaffen. Namentlich können hier die 1927 gestellte Petition einer Organisation namens hommosexuelle [sic] konservative Verbindung und 1931 die berühmte Eckstein-Petition, die von verschiedensten Prominenten unterschrieben wurde, erwähnt werden.

Auch im Austrofaschismus von 1933 und 1938 wurde der Paragraph weiter angewandt. Mit dem vom Großteil der Bevölkerung getragenen Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland spitzte sich die Lage der Verfolgung von homosexuellen Personen zu. Schwule Männer wurden systematisch verfolgt, viele von ihnen wurden in Konzentrationslager deportiert und dort ermordet.

Die Verfolgung lesbischer Frauen wurde anders geführt, oft wurden diese als "asozial" eingestuft und ebenso in Konzentrationslager deportiert. Homosexuelle wurden im Nationalsozialismus als Schädlinge des gesunden Volkskörpers gesehen und sollten ausgelöscht werden. Nach 1945 blieb der Paragraph 5129 b St.G. bestehen.

[11b]

Viele der Personen, die wegen ihrer Sexualität verfolgt wurden und die Konzentrationslager überlebten, wurden von der zweiten Republik erneut verhaftet, angeklagt und eingesperrt. Entschädigung für diese Opfergruppe wurde erst in den 1990ern gewährt. Das Totalverbot von homosexuellen Handlungen wurde erst 1971 aufgehoben.

Dieses Ereignis war ein großer Einschnitt, weil queere Menschen sich damit in Österreich erstmalig organisieren und gegen ihre Unterdrückung auflehnen

konnten.

Bis heute gibt es gesetzliche Einschränkungen, welche queeren Menschen eine vollständige Selbstbestimmtheit und Partizipation in der Gesellschaft untersagen.

So wurde bei der kleinen Strafrechtsreform 1971 zwar das Totalverbot aufgehoben, aber als Reaktion darauf wurden neue Paragraphen eingeführt, die Homosexualität beschränken sollten.

§210 Verbot männliche, homosexuelle Prostitution. §220, der Werbung für gleichgeschlechtliche Unzucht untersagt, mit §221 wurden Verbindungen, die Unzucht beförderten untersagt. Und §209, welcher das Mindestalter für männlichen, homosexuellen Sex auf 18 (ab 1988 ab 19) hob, während lesbischer und heterosexueller Sex ab 14 erlaubt waren.

Dieser Paragraph führte zur Kriminalisierung von Beziehungen und wurde, wie Zeitzeugen berichten, immer wieder ausgenutzt, um Personen zu diffamieren.

Der §210 (Prostitutionsverbot) wurde in den 1980ern abgeschafft, mit der Argumentation, dass dieser die AIDS Prävention hindern würde. §220 und §221 fielen im Jahr 1996, mit genau einer Stimme für Mehrheit zugunsten der Abschaffung.

§209 wurde 2002 vom Verfassungsgerichtshof aufgehoben, nachdem ein Mann für Sex mit einem 17 Jährigen angezeigt und verurteilt wurde und dagegen Berufung einlegte. Er bekam Recht, dass das Gesetz diskriminierend und damit nicht haltbar wäre.

Die Gerichte spielen in Österreich des öfteren eine große Rolle, wenn es um

den Fortschritt der Rechte für LGBTIQ+ Personen geht. Wie im oben erwähnten Fall werden Klagen an den Verfassungsgerichtshof herangebracht, damit die Regierung verpflichtet ist, ein Gesetz zu erlassen. Die eingetragene Partnerschaft, in Österreich 2010 eingeführt, wurde für homosexuelle Paare ermöglicht, jedoch mit vielen Boshaftheiten und Ungleichheiten, die vor die Höchstgerichte gebracht werden mussten.

Ähnlich stand es auch mit der Adoption. Der Europäische Gerichtshof für Menschenrechte ermahnte Österreich, dass es das Adoptionsverbot für homosexuelle Paare aufheben sollte, womit Österreich im Jahr 2013 das Adoptionsrecht für Stiefkinder zuließ. Das Verbot der Adoption "fremder" Kinder musste 2015 gekippt werden.

So war es auch der Verfassungsgerichtshof, der im Jahr 2017 den Nationalrat anordnete, die Ehe für alle einzuführen - diese ist seit 1.1.2019 Gesetz.

Die meisten gesetzlichen Veränderungen wurden somit nicht aus politischem Willen der regierenden Parteien herbeigeführt, sondern mussten über den Weg des Verfassungsgerichts erkämpft werden.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 12

Objekttext

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Nur auf 1 Bier!

[Text:]

Jede Gemeinschaft braucht Räume, in denen sie sich treffen, vernetzen und formieren kann. Das, was heute als „safer space“, also sicherer Ort verstanden wird, war nicht immer gegeben.

Obwohl es auch schon vor der Aufhebung des Totalverbots 1971 Orte gab, an denen sich Männer für schnellen und unverbindlichen Sex trafen, so wie Saunen und Parks oder die Wienerischen "Logen", waren diese oft von Razzien begleitet. Ebenso die Lokale und Bars, in denen sich die Community traf. Um sich gegenseitig nicht in Gefahr vor den Behörden zu bringen, wenn es zu einem Verhör kam, verwendeten die Besucher*innen Code-Namen wie "Motte", "Blume" oder "Fliege".

So auch in der Bar Die Alte Lampe, 1952 gegründet, in der es Bälle gab, in denen Männer in Frauenkleidung aufkreuzten. All dies passierte, als Homosexualität noch illegal war. Es gab ebenso das im 19. Jahrhundert eröffnete Café Savoy (bis 1983 Café Wienzeile), das explizit queeres Publikum anzog und dies heute noch tut.

Ab 1971 diversifizierte sich das Barangebot. 1982 wurde der Lila Löffel gegründet, der ab 1984 als lesbisches Lokal verstanden wurde. Das Frauencafé wurde 1977 eröffnet und ab 1983 von lesbischen Frauen geführt. Es diente als Ort für politischen Diskurs, Arbeitskreisen, Vorträgen und Beratungen. Es existiert heute noch, nachdem 2004 die Kampagne Save the Frauencafé erfolgreich zu einer Renovierung und Neueröffnung führte und nannte sich 2018 um und heißt seitdem flinte.

Auch heute gibt es im 6. Bezirk, in der Nähe des Savoys einige queere Lokale, auch wenn viele von ihnen primär von cis-geschlechtlichen, homosexuellen Männern frequentiert werden. Dazu gehören Die Village Bar, die Mango Bar, The Hive nahe der Wienzeile, sowie das Felixxx und das Marea Alta, welches sich mittlerweile als queere Bar versteht, nachdem es früher vor allem lesbisches Publikum anzog, in der Gumpendorfer Straße. Im Tiefen Graben hat das Why Not sein zuhause, Wiens einzige schwule Diskothek.

Doch queere Clubevents gibt es viele so wurde das erste Heaven 1989 im U4 gefeiert und bald mit Miss Candy zum zentralen wöchentlichen Treffpunkt für die Wiener Gay Community. Beim G-Spot war das Publikum gemischter, hier feierte die LGBTQIA+ Community gemeinsam. So auch im Homo-Oriental, wo sich migrantische Queers einen Raum zum Feiern schufen. Die Gastgeber*innen von Rhinoplasty nahmen sich die New Yorker Club-Kids der 1990er zum Vorbild und laden seit 2008 zu Motto-parties in Drag und bunten Kostümen.

Im selben Club U entstanden dann auch andere queere Veranstaltungsreihen, so auch der Kibbutz Club oder Queer Disco Crisp. Die internationale Popularität von Dragqueens führte auch in Wien dazu, dass es immer mehr Dragshows gab, bei Club Mutti und Club HOD (House of Dutzi) gingen die Shows auf der Bühne direkt in eine ausgelassene Party über.

Groß zelebriert wurde auch immer in Rahmen von Bällen. Die Alte Lampe war bald zu klein dafür, und man suchte sich größere Räume.

Der Life Ball durfte im Wiener Rathaus einziehen. Der Rosenball feierte ab 1992 parallel zum Opernball in der Disco U4

und seit 2017 im Palais Auersperg, wie auch andere Traditionsbälle Wiens. Ebenso der Regenbogenball im Parkhotel Schönbrunn, der im nächsten Jahr sein 25jähriges Bestehen feiert.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 13 Objekttext

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.

Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.

Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Ein Zimmer mit Aussicht

[Text:]

Die feministischen Bewegungen der 1970er Jahre verlangte nach selbstbestimmten Räumen, in denen sich gegen das Patriarchat organisiert werden konnte.

Dafür steht hier das sogenannte Frauenzimmer - eine feministische Buchhandlung. Ebenso gab es die Frauenbuchhandlung, die zeitgleich mit dem räumlich verbundenen Frauencafé 1977 gegründet wurde. Hier fanden auch Lesben ihren Raum und traten für ihre Sichtbarkeit innerhalb der Frauenbewegung ein.

Die Solidarität von cisgeschlechtlichen, heterosexuellen Frauen war nicht immer gegeben, und so gibt es auch bald eine Allianz von Lesben mit schwulen Gruppierungen, da diese ebenso gegen die Diskriminierung Homosexueller eintrat.

Dies ist ein Aspekt, der Österreich von vielen anderen Ländern unterscheidet - anderorts blieb der lesbische Kampf inner-

halb der Frauenbewegung und gliederte sich nicht aus, um mit den cismännlichen Homosexuellen zu kooperieren.

Feministische Themen sind bis heute nicht von der queeren Bewegung zu trennen, denn die Machtstrukturen des Patriarchats betreffen alle. Doch es hat sich einiges in den letzten Jahrzehnten bewegt.

Das Frauencafé spiegelt diese Veränderungen wider, indem es sich 2018 in flinte umbenannt - in Anspielung auf den Sammelbegriff FLINTA* - Frauen, Lesben, Intersex, Nonbinary, Trans, Asexuell und das Sternchen um die Abgrenzungen offen zu halten.

Die Vielfalt der Identitäten und Theorien in der LGBTQIA+ Community sorgt auch dafür, dass es Grabenkämpfen und Spaltungen gibt.

So kommt es zur Zeit immer öfter zu Konflikten durch die ausschließende Haltung von TERFs - Trans-Excluding Radical/Reactionary Feminists - gegenüber trans Personen.

TERFs sprechen trans Personen das Existenzrecht ab und gehen sogar so weit, sie in ihrer Identität als eine Bedrohung für queere und feministische Bestrebungen zu sehen. Diese Haltungen sind gefährlich, transphob und finden sich auch in rechten und reaktionären Diskursen wieder.

Einen besonderen Weg um sich diesen Angriffen aus dem rechten Eck zu wehren wählte die Burschenschaft Hysteria eine neue Art des Protests - so trägt sie als älteste Burschenschaft Wiens das Patriarchat zu Grabe und setzt sich für den Männerschutz ein.

Mit solchen Kunstgriffen zeigt sie beste-

hende männlich dominierte Machtstrukturen auf und kritisiert deren Einfluss und Mitbestimmungsrechte in der realen Politik.

Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien
qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022

qmw/VKM 14a

qmw/VKM 14b **Objekttext**

Allgemein: Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.

Titel: Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.

Text: Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[14a] [Titel:]

Red' ma' drüber!

[14a] [Text:]

Medizin ist nicht von den Debatten rund um Sexualität wegzudenken. Viele Wissenschaftler*innen, so auch der weltberühmte Doktor Sigmund Freud, beschäftigten sich mit ihr. Er unterschrieb zwar in den dreißiger Jahren eine Petition, auch genannt die Eckstein- Petition, welche sich für eine Dekriminalisierung von Homosexualität einsetzte, dennoch waren seine Überlegungen zu Homosexualität durchaus ambivalent.

Einerseits sah er Homosexualität als eine Variation der Begierde an, andererseits sah er die, mittlerweile widerlegte, „Schuld“ an homosexuellen Neigungen beim Verhalten der Eltern.

Auch wenn Homosexualität von der Liste der Krankheiten gestrichen wurde, gibt es bis heute verschiedenste Gruppierungen, welche der Meinung sind, sei sie religiöser oder pseudo-wissenschaftlicher Natur, man könnte Homosexualität "heilen".

Diese sogenannte Konversionstherapie, bei der queere Menschen heterosexuell und cisgeschlechtlich gemacht werden sollen, hinterlassen meistens schwere psychische Folge für die Personen, die diese durchliefen.

Meistens handelt es sich hierbei um Jugendliche, die von ihren Eltern dazu gezwungen wurden.

Es ist mittlerweile bewiesen, dass diese Form von Therapie keine Wirkung zeigt. Betroffene sprechen von menschenunwürdigen Erfahrungen, in denen sie in ihrer Begierde und ihrer Existenz negiert wurden.

Obwohl es seit der Expert*innen- Regierung politische Bestrebungen gab, Konversionstherapie zu verbieten, ist diese de facto in Österreich immer noch erlaubt. Ähnlich verhält es sich auch mit trans Personen, diese müssen, bevor es zu einer standesamtlichen Geschlechts- und Namensänderung kommen kann, sich rigorosen psychologischen Gutachten unterziehen, bevor der Staat es ihnen ermöglicht, auch rechtlich in ihrer Geschlechtsidentität anerkannt zu werden.

Dieses Prozedere soll dem vermeintlichen Schutz von trans Personen dienen, spricht ihnen jedoch jede Form von Selbstbestimmung ab und setzt sie der Pathologisierung durch Psycholog*innen, Psychiater*innen und Therapeut*innen aus.

Gleichzeitig ist nicht nur die Psychologie ein Faktor, wenn es um die Kontrolle von Queerness geht, sondern auch die Humanmedizin. Die Medizin nimmt bei intersex Neugeborenen sofort eine Operation vor, die sie dem einen oder anderen binären Geschlecht zuordenbar machen.

[14b] [Text:]

Für intersex Personen ist dies ein Angriff auf den Körper und eine Einschränkung in ihrer Körperlichkeit, gegen die sie als Kinder sich nicht wehren konnten und kämpfen deshalb noch heute um ein Selbstbestimmungsrecht und ein Verbot aufgezwungener Operationen.

Die Humanmedizin hat in der Geschichte oft queere Lebensweisen als Ursache erklärt, wenn es um die Verbreitung von Krankheiten ging.

So auch in den 80ern und 90er Jahren. Politik und Medizin haben den Kampf gegen AIDS vollständig ignoriert. So auch in Österreich.

1983 gab es in Österreich die erste Meldung von AIDS Toten. Die Kampagnen für Aufklärung und einen menschenwürdigen Umgang mit Infizierten waren meistens aus privater Initiative geführt und oft mit Widerstand von Kirche und Politik konfrontiert.

1987 gab es vom ÖAH in Kooperation mit der HOSI eine HIV/AIDS- Infoveranstaltung, sowie eine Broschüre, welche an homosexuelle und bisexuelle Männer gerichtet war.

Im Jahr 2009 war die offizielle Zahl an Personen, welche an AIDS gestorben sind, in Österreich ungefähr bei 1500.

Jedoch ist von viel höheren Dunkelziffern auszugehen. Die AIDS-Pandemie hat dafür gesorgt, dass fast eine ganze Generation an queeren Menschen, besonders homo- und bisexuelle Männer sowie trans Frauen, starb.

Mittlerweile ist die HIV-Therapie jedoch so gut fortgeschritten, dass bei regelmäßiger Einnahme von Medikamenten das

Virus nicht mehr im Blut nachweisbar ist und somit auch nicht übertragen werden kann. Bekannt dafür ist der Slogan "Undetectable = Untransmittable".

Einen weiteren medizinischen Kampf stellt das Recht auf Blutspende dar. Homosexuelle Männer sowie trans Personen waren lange von der Blutspende ausgeschlossen.

Ein neues Gesetz sieht jetzt vor, dass alle Personen ganz gleich ihrer sexuellen Orientierung, welche mehr als 3 Sexualpartner*innen in den letzten 3 Monaten, nicht Blut spenden können werden.

Obwohl es de facto eine inklusivere Version ist, bringt dies neue Probleme mit sich und zeugt davon, wie nicht-monogame Beziehungen, beziehungsweise promiskuitive Lebensweisen negativ konnotiert sind, beziehungsweise mit Krankheit assoziiert, werden.

	Historisiert Euch! Eine Geschichte des queeren Aktivismus in Wien qmw/VKM, 24. Juni – 24. August 2022
qmw/VKM 15	Objekttext
Allgemein:	Weißer A4 Zettel mit rosa Klebeband an Wand befestigt.
Titel:	Fette stilisierte rosarote serifenlose Schrift.
Text:	Schwarze serifenlose Schrift im Blocksatz, zweispaltig.

[Titel:]

Die Erfindung der
Homosexualität

[Text:]

Homosexualität und Heterosexualität
- zwei Begriffe, die in Stein gemeißelt
scheinen. Wir alle kennen sie und be-
nutzen sie ständig, auch für andere
Zeiträume und Kulturen. Homosexua-

lität im antiken Griechenland", „Homosexualität im Islam“, „Homosexualität in der Habsburger Monarchie" etc.

Die Begriffe und deren klare Trennlinie wurden erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts etabliert. In dieser Zeit war die Welt in enormem Wandel.

Nationalstaaten, verschiedenste Ideologien wie Nationalismen, Kommunismus und Sozialismus, sowie auch der Darwinismus kamen auf. Mit letzterem auch eine Zuwendung zu den Naturwissenschaften.

Im Zuge dessen wurde auch versucht, die unterschiedlichen Ausdrucksweisen sexueller Handlungen und Begehrensweisen in ein System zu fassen. Die Sexualwissenschaften wurden geboren.

Erstmals gab es ein Feld der Wissenschaft, das sich explizit mit der Erforschung der Sexualität auseinandersetzte.

Es waren vor allem diese Wissenschaftler(*innen), die sich dem neuen Begriff der Homosexualität, welche als angeboren und "unüberwindbar" galt, zu Nutzen machten, um für die Dekriminalisierung ebendieser einzutreten.

Gleichzeitig wurde von anderer Seite die Unterscheidung zwischen Hetero- und Homosexualität auch dafür verwendet, Heterosexualität als eine medizinische Norm zu kreieren und Homosexualität als Krankheit zu diffamieren. Heteronormativität wurde medizinisch begründbar, während alles davon abweichende pathologisiert wurde.

Erst 1993 wurde Homosexualität von der Liste der Krankheiten der World Health Organization gestrichen. Trans Sein,

bzw. ‚Transsexualismus‘, ist bis heute als Krankheit gelistet.

Jedoch ist wichtig zu erwähnen, dass nicht erst diese Pathologisierung und Verwissenschaftlichung zur Unterdrückung und Kriminalisierung der Queerness beigetragen haben: Sexuelle Akte zwischen gleichgeschlechtlichen Personen wurden in Europa schon vorher durch die Kirche reglementiert und als Sodomie verteufelt. Durch den Kolonialismus wurde dies in der gesamten Welt verbreitet. In vielen Fällen sind die gesellschaftlichen Strukturen bis heute davon geprägt.

Die Wissenschaft spricht mittlerweile von Homosexualitäten und nicht von einer Homosexualität, da sich geschlechtliche und sexuelle Vielfalt in verschiedensten kulturellen Kontexten unterschiedlich manifestieren. Ein messbares und allgemein anwendbares Bild von Queerness gibt es nicht.