

ecm

di:angewandte

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

Master Thesis

ecm – exhibition and cultural communication management 2006-2008

Ein Werk – Zwei Orte

Christoph Strolz

Wien im Juni 2008

Betreut von: Christine Haupt-Stummer und Monika Sommer-Sieghart

2458
MAS 51

Abstract

Die Master Thesis *Ein Werk zwei Orte* analysiert anhand der semiotischen Methode von Jana Scholze die Ausstellung *INTIM*, die im Keramikmuseum Grimmerhus in Middelfart/Dänemark und im Frauenmuseum in Hittisau/Österreich gezeigt wurde. *INTIM* wurde von der Künstlerin Margit Denz geschaffen und ist ein Ensemble von sechs in sich geschlossenen Installationen von Porzellanartefakten, die auf Erzählungen der griechischen Mythologie zurückgreifen. In der Arbeit geht es sowohl um die Auseinandersetzung mit den Objekte und deren Inhalten, als auch um die Verfahrensweisen im Medium Ausstellung, Botschaften transportiert werden und worin sich die Ausstellungsinhalte in diesen zwei Institutionen maßgeblich unterscheiden. Also wie Objekte, Texte, Bilder, Ausstellungsarchitektur, Lichtführung und Raumgestaltung eingesetzt werden und wie diese Mittel in Beziehung zueinander stehen. So werden anhand der Begriffe Denotation, Konnotation und Metakommunikation diese beiden Ausstellungen verglichen und analysiert. Der wesentliche Unterschied liegt bei der Narrative, die durch das Zusammenspiel der thematischen Aufbereitung und der visuellen Umsetzung der jeweiligen Institution entsteht und gezeigt wird.

Abstract

The Master Thesis "One creation Two Places" applies Jana Scholze's semiotic method to analyze *INTIM*, an exhibition shown in the Ceramic Museum Grimmerhus in Middelfart, Denmark as well as in Women's Museum of Hittisau, Austria. *INTIM* has been created by ceramic artist Margit Denz and is an ensemble of six individual installations of porcelaine artefacts based on Greek Mythology. The exhibition focuses on the objects and their meanings as well as on the processes that are at work to convey the message in the form of an exhibition. The thesis also analyzes how and to what extent there is a relevant difference in content depending on the location (i.e. where objects and pictures are placed, how the exhibition is the

set-up; the use of lighting and the interior design of the location) as well as the relation between these features. Thus, the two exhibitons are compared and analyzed along the lines of denotation, connotation and metacommunication. The main difference shows in the narrative which is being created through the interplay of the thematic treatment and its visualization in the respective instition.

Inhalt	Inhalt
Inhalt	
Titelblatt	1
Abstract	2
1. Einleitung	6
2. Keramik im Wandel	7
2.1 Die Künstlerin und die Entstehungsgeschichte der Installation <i>INTIM</i>	9
2.2 Die Künstlerin	9
2.3 Die Entstehungsgeschichte	10
2.3.1 Baubo	11
2.3.2 Demeter	12
2.3.3 eat me – drink me	13
2.3.4 Aphrodite	13
2.3.5 Eros und Psyche	14
2.3.6 Hypnos	15
2.4 Ausstellungsorte von <i>INTIM</i>	16
3. Theoretische Grundlagen und Begriffe in Ausstellungen	17
3.1 Das Medium Ausstellung	17
3.2 Einschluss- und Ausschlussverfahren	18
3.3 Das Objekt in der Ausstellung	19
3.4 Texte in der Ausstellung	20
3.5 Das Massenkommunikationsmedium Ausstellung	22
3.6 Rauminstallationen in Ausstellungen	23
3.7 Methoden der Ausstellung	24
3.8 Semiotisches Verfahren	25
4. Das Keramikmuseum Grimmerhus in Middelfart	29
4.1 Der spezielle Fall des Keramikmuseums	29
4.2 Das Keramikmuseum Grimmerhus	30
4.2.1 Die Ausstellung <i>INTIM</i> im Grimmerhus	33
4.2.2 Die Museumsarchitektur	33
4.2.3 Erste Ausstellungsebene	33
4.2.4 Zweite Ausstellungsebene	34
4.2.5 Die Installation Baubo	35
4.2.6 Die Installation Aphrodite	39
4.2.7 Die Installation eat me – drink me	42
4.2.8 Die Installation Eros und Psyche	43
4.2.9 Die Installation Demeter	45

	Inhalt
5. Das Modell Frauenmuseum	47
5.1 Das Frauenmuseum in Hittisau	48
5.2 Die Ausstellung <i>INTIM</i> im Frauenmuseum	50
5.2.1 Die Museumsarchitektur	50
5.2.2 Die Installation <i>INTIM</i> im Frauenmuseum	51
5.2.3 Die Installation eat me – drink me	53
5.2.4 Die Installation Baubo	53
5.2.5 Die Installation Demeter	55
5.2.6 Die Installation Eros und Psyche	57
5.2.7 Die Installation Schatz der Aphrodite	58
5.2.8 Die Installation Hypnos	59
6. Ausstellungsanalyse	60
7. Conclusio	66
8. Anhang	67
8.1 Gedichte	67
8.2 Curriculum Vitae von Margit Denz	76
8.3 Abbildungsverzeichnis	76
8.4 Curriculum Vitae des Verfassers	77
8.5 Literaturverzeichnis	78

Ein Werk - Zwei Orte

1. Einleitung

Mein Vorhaben widmet sich den verschiedenen Präsentationsformen der Ausstellung *INTIM*, die zum einen im Keramikmuseum Grimmerhus in Middelfart/Dänemark und zum anderen im Frauenmuseum in Hittisau/Österreich, gezeigt wurde.

In den Ausstellungen geht es sowohl um die Auseinandersetzung mit den ausgewählten Artefakten und deren Inhalten, als auch um die Macht der Anordnung, die Verfahrensweisen, wie im Medium Ausstellung Botschaften transportiert werden: also wie Objekte, Texte, Bilder, Ausstellungsarchitektur, Lichtführung und Raumgestaltung eingesetzt werden und wie diese Mittel in Beziehung zueinander stehen.¹ Dieser Mix an Kommunikationskontext analysiert die Ausstellungsobjekte zueinander, in welcher Anordnung sie gezeigt werden, wie sie als in sich geschlossene Installationen auftreten, also deren Beziehungen untereinander im Raum, genauso wie im Ausstellungsverlauf. Alle diese Formen von Mitteilungen und Bedeutungen bilden die Ausstellungsinhalte der Installation *INTIM*.

Um eine kritische Beschreibung und eine genaue Betrachtung dieser Ausstellungen gewährleisten zu können, sind spezifische Begriffe, Methoden der Ausstellungsanalyse, technische und theoretische Grundlagen und eine gemeinsame Sprache zwingend erforderlich.

Jana Scholze entwickelt in ihrer Dissertation, vorgelegt im Oktober 2002 an der Fakultät I Geisteswissenschaften der Technischen Universität Berlin, eine Analysemethode für Museumspräsentationen. Sie setzt semiotische Begriffe wie Denotation, Konnotation und Metakommunikation für die Analyse von Ausstellungen ein. In erster Linie soll nun anhand dieser Methoden die beiden Ausstellungen verglichen werden.

¹ Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigens, Bielefeld 2006, S.9.

2. Keramik im Wandel

Die letzten 20 Jahre haben gezeigt, dass sich KeramikünstlerInnen als GrenzgängerInnen zwischen den Disziplinen hervorgetan und das Material genauso für Gefäße und Skulpturen als auch für Rauminstallationen verwendet haben. Es entstehen zwar nach wie vor die klassischen, keramischen Gebrauchsgegenstände wie Vasen, Schalen, Trink- und Essgefäße, doch der Reiz, sich mit dem Raum an sich auseinanderzusetzen, nimmt immer mehr an Wichtigkeit und Herausforderung zu.

Anhand von Beispielen wichtiger VertreterInnen der österreichischen Keramik nach 1945 soll dies nachfolgend dokumentiert werden.

Rosemarie Benedikt, Jahrgang 1939, kam über die Modeschule Hetzendorf zur Keramik. Sie ist eine bedeutende Vertreterin österreichischer Keramik und entwickelte ihre Formensprache vom Dekor über das Gefäß zur Tierplastik und schließlich zu einem Zusammenspiel der drei Komponenten: graphisch, malerische Oberfläche, Tierskulptur und Gefäß. Ihre Hauptanliegen sind die einzelnen Gefäße und die Plastik an sich.

Im Gegensatz dazu zeigt Lilo Schrammel Jahrgang 1949 keramische Plastiken, die oft in Verbindung mit Zeichnungen zu Rauminstallation verbunden sind.

Eine der bekanntesten Vertreterin der österreichischen Keramik ist Gundi Dietz, Jahrgang 1942. Sie beschäftigt sich mit der figuralen Plastik, wobei sie mit Abgüssen direkt am Körper arbeitet und Figuren modelliert.

Judith Rathaitz, Jahrgang 1960 arbeitet konzeptionell mit Keramikobjekten und zeigte in der Ausstellung *Reciprocus Schalen für Früchte 1987-1992* im Haus Wittgenstein 1992 eine Variation über das Thema Obstschale. *Aus der Schale für Früchte* wird ein variantenreiches Spiel, mit den möglichen Verschneidungsformen zweier Pyramiden einerseits und experimentellen Oberflächengestaltungen andererseits, entwickelt. Nicht das Formale steht hierbei im Vordergrund, sondern das Hinterfragen von Form und Textur von einem funktionalistischen Standpunkt aus. Die herkömmliche Funktion wird um den künstlerischen Aspekt erweitert.

Gerold Tusch Jahrgang 1969 tritt vor allem mit thematisch miteinander in Beziehung hängenden keramischen Objekten hervor. Seine Installationen

bauen auf einem formal-funktionalen, aber auch räumlichen Kontrast auf. So zeigt Tusch anlässlich der Ausstellung im Museum Rupertinum in Salzburg 2001 Wandstücke, die sich zu einem langen, die ganze Länge des Raumes entlanglaufenden Ensemble zusammenschließen, in unterschiedlichen Rosatönen miteinander verflochten, stehen schwarzen Vasen gegenüber, aus denen wiederum Formen aufsteigen. So befreit Tusch diese Rocaillen aus dem angewandten Bereich, verselbständigt und verändert sie auch.

Immer mehr Museen und Galerien bieten Raum für Installationen an, die Einblicke und Durchblicke gewähren, die räumliche Gliederungen ermöglichen, außergewöhnliche Licht und Schattenwerte bilden und durch den Einsatz von unterschiedlichsten Materialien, die Objekte zu hochsensiblen, künstlerischen Artefakte entstehen lassen.

Keramik hat sich längst schon zum Material der modernen Bildhauerei entpuppt und das leidige Vorurteil vom klassischen Gebrauchsgegenstand, oder das des Kunstgewerbes, abgelegt. Im Gegenteil, sie nutzt die *Neuen Medien*, indem sie das handwerkliche Können und die technische Erfahrung mit ihnen verknüpft. Mehr denn je geht es um Formen und Inhalte und der Bewältigung des gestalterischen und räumlichen Anspruchs.

Ob Porzellan oder Terrakotta, roh, bemalt, glasiert, ornamental dekoriert, oder skulptural, traditionell oder experimentell, das Durchdeklinieren werkstofflicher Spielarten zeigt: Die „Töpferscheibe“ avancierter KeramikünstlerInnen wird mit subversiv-visionärer Phantasie angetrieben, und die dabei freigesetzten Zentrifugalkräfte lassen einen über den Tellerrand landläufigen Kunstgewerbes hinaus in ein tongeborenes Multiversum blicken.²

Durch das Experimentieren, das Kombinieren und Mischen von verschiedensten Materialien wird Keramik teilweise nur mehr als handwerklicher Träger, aber nicht mehr als fachspezifische Technik verwendet. Somit unterscheidet sie sich nicht mehr von anderen bildenden Künsten, indem sie einer einseitigen Materialität zugeordnet wird. Sie bricht

² Peter Noever, Form im Wandel, gebrannte Atonalität, Wien, 2006, S. 5.

mit aller Vehemenz und Macht aus ihrer Tradition heraus, stellt sich der zeitgenössischen Kunst, übernimmt selbst Verantwortung zu den Fragen nach der Sinnhaftigkeit von Inhalten und Kontext von Erkenntnis und Erfahrung und setzt dies in Kunst um.

Die Künstlerin Margit Denz hat sich dieser Aufgabe angenommen und in ihrem Werk *INTIM* sich mit diesen zentralen Themen der Kunst auseinander gesetzt. Sie zeigt neue Wege im Design und in der freien Keramikunst durch abstrahierte Formen auf. Themen und Inhalte werden in Rauminstallation aufgearbeitet und in internationalenrenommierten Museen präsentiert.

2.1 Die Künstlerin und die Entstehungsgeschichte der Installation *INTIM*

2.2 Die Künstlerin

Margit Denz begann ihre handwerkliche Ausbildung mit verschiedenen Materialien wie Stein, Holz, Gips und Ton an einem Zweig der HTL, Fachschule für Holz und Steinbildhauerei, in Innsbruck. Als Studentin und später Absolventin der Hochschule für angewandte Kunst in Wien wurde sie vor allem von ihrem Professor Matteo Thun³, der die Meisterklasse für Keramik leitete, sehr stark beeinflusst. Begeistert durch den, von ihm propagierten neue Memphis-Stil⁴, der ganz maßgeblich das Design der 80-er Jahre bestimmt hat, entstanden bunte Dekore und Farben genauso wie miniaturartige Architekturobjekte. Das Spielen mit Form, Bewegung, Farben und Dekoren wurde zum Manifest. Das Hauptaugenmerk wurde nicht mehr vordergründig auf die Funktionalität gelegt, sondern auf die Idee der Form und Inhalte. Kreativität wurde zum grenzenlosen Spiel mit dem Objekt, dem das Material erstmalig untergeordnet wird. Altes wird mit Neuem kombiniert, Banales und Alltägliches mit innovativen Ideen kontrastiert.

Im Werk *INTIM* werden all diese Attribute nachhaltig umgesetzt. Sei es in der Gegenüberstellung von altbekannten Barockelementen mit modernen, neuen

³ Matteo Thun, Tiefe und Oberflächlichkeit, Zeichnungen zur Trienneale in Venedig, 1983.

⁴ Nally Bellati, neues italienisches Design, New York 1990, S. 25.

Attributen oder im Kontrast weicher, warmer Felle mit Spitzen, kalten Stacheln, Schnörkel und Abgüsse exotischer Früchte und menschlicher Körperteile stehen gebrochenem Stein, Kugeln, Kegeln oder Wellen gegenüber.

Besonderes Augenmerk legt Margit Denz auf die Verschiedenartigkeit von Oberflächen. Die Glätte edlen Porzellans gegen Bruchflächen, stachelig Bizarres gegen Pelze, unglasierte Flächen gegen metallveredelte Teilssegmente.

Kontraste wie hart zu weich, aggressiv zu zärtlich, traditionell zu modern, innen zu außen. Auch zeichnen manchmal scheinbar absurde Kombinationen ihre Arbeiten aus und erzeugen ein besonderes Spannungsfeld, welches die BetrachterInnen anfänglich fast schockiert, dann aber gleich den Wunsch zur Berührung und Kontaktaufnahme erweckt, schreibt der Japanologe Roland Domenig anlässlich einer Ausstellung im Departementstore Seibu in Tokio 1992

Diese ausgewogene Mischung aus Angriffslust und Versöhnung, Konkretheit und Spiellust, Ernsthaftigkeit und Humor macht ihre Werke unverwechselbar.

2.3 Die Entstehungsgeschichte von *INTIM*

„Die Künstlerin Margit Denz umkreist mit ihren Installationen und Objekten die zentralen Fragen menschlicher Existenz - Geburt, Ernährung, Beziehung, Liebe, Tod – in dem sie auf Erzählungen der antiken Mythologie zurückgreift. Sie findet einen Weg zwischen *INTIM*, also vertrauter Nähe, und ironischer Distanz. Ihre Kunstwerke sind von schwebender Leichtigkeit und führen die BetrachterIn dennoch zu den großen Themen des Lebens, wo dann manche Überraschung wartet“, schreibt die Museumsdirektorin des Frauenmuseums in Hittisau, Elisabeth Stöckler, in der Ankündigung der Ausstellung *INTIM*.

2.3.1 Baubo⁵

Die ersten Objekte aus diesem Themenzyklus zeigt Margit Denz gemeinsam mit der Malerin Irena Rosc⁶ 1993 in einer Ausstellung zum Thema Fruchtbarkeit und Mythologie. Die Ausstellung Baubo wird im barocken Getreidespeicher des Schlosses Primmersdorf, nahe der österreichisch-tschechischen Grenze gezeigt. Im Mittelpunkt der Ausstellung steht der griechische Mythos Baubo, dem alten Weib, das durch seine obszönen Gebärden die Gemüter erheitert und die Fruchtbarkeitsgöttin Demeter in ihrem Schmerz um die von Hades entführte Tochter Persephone tröstet. Die vulvaförmigen Dosen, die innen einmal mit weichem Pelz, einmal mit sperrigen Stacheln ausgelegt sind, weisen auf die Ambivalenz hin, mit der man in unserer patriarchalen Gesellschaft dem Weiblichen begegnet. Die Künstlerin verarbeitet diese Dualität und scheinbare Widersprüchlichkeit mit subtiler Ironie. Sie reduziert etwa die griechischen Helden, die im Mythos vor Baubos entblößter Vulva entsetzt fliehen, auf deren Bauchnabel, dem Symbol der Geburt und der Verbundenheit mit der Mutter. Mit derselben Ironie werden Symbole der Kirche und der weltlichen Macht hinterfragt. Vaginadosen mit den Titeln Eiserne Jungfrau⁷, Eva, Lilith⁸ und Magdalena weisen beispielsweise darauf hin.

⁵ Baubo war im Mythos der griechischen Antike die Amme der Fruchtbarkeitsgöttin Demeter. Als deren Tochter Kore von Hades entführt wird, erheitert Baubo die trauernde Demeter durch obszöne Gesten und Witze. Baubo bedeutet im Altgriechischen „Schoß“ und war ein Beinamen der Unterweltgöttin Hekate. Sie trat auch unter dem Namen Jambe in Erscheinung, war dann die Personifizierung des obszönen Gesanges im jambischen Versmaß. Später wurde der Begriff Baubo zur Bezeichnung eines alten Weibes verwandt. In Goethes Faust ist von der Hexe Baubo die Rede, wie sie auf einer Sau durch die Walpurgisnacht reitet:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Baubo> 25.04.08

Gerhard Fink, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S.70.

⁶ Die Künstlerin Irena Rosc wurde 1956 in Ljubljana geboren und studierte an der Hochschule für angewandte Kunst und an der Akademie für bildende Künste in Wien. Ihr Atelier befindet sich im Schloss Primmersdorf bei Drosendorf im Waldviertel. Zu dieser Ausstellung entstand der Katalog Baubo, Niederösterreichisches Landesmuseum, Blau-Gelbe Galerie, Wien, 1993.

⁷ Die Eiserne Jungfrau ist ein Gerät, das angeblich zur Folterung und Hinrichtung von Menschen benutzt wurde. Es handelt sich um einen hölzernen oder metallenen Hohlkörper, meist in Frauengestalt, der nach gängiger Vorstellung mit nach innen stehenden Nägeln oder Dornen beschlagen war. Der Todeskandidat wäre demnach im Inneren eingeschlossen worden, worauf sich bei Schließung die Spitzen in den Körper gebohrt hätten.

http://de.wikipedia.org/wiki/Eiserne_Jungfrau 25.04.08

⁸ Jüdische Legenden um Lilith laut traditionellem Midrasch erschuf Gott Adam und Lilith aus demselben Lehm, um Adam eine Partnerin zu schenken. Gott holte Lilith vor der ersten Nacht noch zu sich und sagte ihr, sie solle Adam untertan sein (einige deuten dies so, dass sie beim Geschlechtsakt unten zu liegen habe). Dies wurde von Lilith nicht akzeptiert, denn

2.3.2 Demeter⁹

Die Tafel der Demeter resultiert aus den Anfängen, den Ursprüngen der Keramik, nämlich dem Gefäß. Volumen und Innenräume sind ein ständiges Thema. Wie müssen die Oberfläche und die Ergonomie beschaffen sein, wie greife, kippe oder halte ich das Objekt? Welche Emotionen soll das Objekt ansprechen, welche optischen Effekte will es erzielen? .Soll es angenehm sein oder andere Gefühle wecken? Welche Körperteile müssen bedient

der Lehm, aus dem Lilith erschaffen worden war, war durch den Speichel des verstoßenen Samael verunreinigt worden. Lilith stritt sich mit Adam und verschwand dann aus dem Paradies in die Wüste. Dort verkehrte sie jeden Tag mit tausend Dämonen und brachte tausend Kinder pro Tag auf die Welt. Adam beklagte sich bei Gott über seine Einsamkeit, welcher ihm dann Eva aus seiner Rippe erschuf. Lilith aber blieb unsterblich, da sie nie die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis aß. In einigen jüdischen Sagen wird Lilith als der letzte Engel der zehn unheiligen Sephiroth beschrieben und gefürchtet; denn der Legende nach wurden alle Kinder der Lilith getötet, da sie sich mit der Flucht aus dem Paradies Gottes Willen widersetzte. Man sagt, Lilith raube aus Vergeltung nachts die Kinder der Menschen aus ihren Krippen und töte sie. Um sich davor zu schützen, befestigten die Menschen früher Pentagramme an den Krippen, auf denen die sieben Flüsse des Paradieses, sowie die Namen der Engel Sanvai, Sansanvi und Semangloph, die Lilith einst im Auftrag Gottes jagten und ihre Kinder mordeten, zu sehen waren. In jüdisch-feministischer Theologie wird Lilith im Midrasch beispielsweise als eine Frau dargestellt, die sich nicht Gottes, sondern Adams Unterordnungswillen entzieht und im Gegensatz zu Eva resistent gegen den Teufel ist. Sie symbolisiert positiv die gelehrte, starke Frau. In einer anderen Version brachte Lilith als erste Frau Adams Gott dazu, ihr seinen heiligen Namen zu verraten. Der Name verlieh ihr anschließend unbegrenzte Macht. Lilith verlangte Flügel von Gott und flog davon;

[2] Lilith wird auch im jüdischen Talmud wie auch in einer Textstelle (Jes 34,14 EU) der Bibel erwähnt.

Lilith in der Bibel. In der Bibel wird der Name Lilith nur einmal genannt. Im Buch Jesaja wird in einer prophetischen Rede die Verwüstung Edoms geschildert, und dass auf seinen Ruinen Tiere und andere Wesen hausen werden, darunter auch Lilith: „Da treffen Wüstentiere mit wilden Hunden zusammen, und Bocksdämonen begegnen einander. Ja, dort rastet die Lilith und findet einen Ruheplatz für sich.“ (Jes 34,14 ELB)[3] Es handelt sich dabei nicht wie in der assyrisch-babylonischen Mythologie um einen Geist oder Dämon, sondern um einen weiteren Trümmerbewohner, denn die typischen dämonischen Merkmale sind nicht auszumachen.

9 Demeter (Δημήτηρ, Δήμητρα, Δηώ) ist eine dreifache Muttergöttin aus dem griechisch-kleinasiatischen Raum. Sie ist zuständig für die Fruchtbarkeit der Erde, des Getreides, der Saat und der Jahreszeiten. Als dreifaltige Göttin tritt sie in verschiedenen Manifestationen auf: als Jungfrau, Mutter oder Alte Frau. Andere Namen und Titel von Demeter waren "Despoina" (Gebietlerin), "Daeira" (Göttin), "Gerstenmutter", "Weise der Erde", "Weise des Meeres" und "Überfluss". Ihre Manifestationen sind die Kore (als Jungfrau/Frühjahrgöttin), Demetrie (als Mutter/Sommer- und Erntegöttin) und Persephone (als Altes Weib/Todes-/Wintergöttin). Demeters römischer Göttername ist Ceres. In der heute bekanntesten Version der griechischen Mythologie, der Ilias von Homer, war Zeus ihr Bruder und Geliebter. Sie war die Tochter der Titanen Kronos und Rhea, Schwester von Hestia, Poseidon, Zeus, Hera und Hades. Zusammen mit ihrem Bruder-Geliebten Zeus hatte sie eine Tochter, die je nach Version Persephone oder Kore genannt wird und einen Sohn, Zagreus-Dionysos (in diesem Zusammenhang auch Iakchos genannt). <http://de.wikipedia.org/wiki/Demeter>; Gerhard Fink, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S.89.

werden, um zu trinken, schlürfen, saugen oder zu lecken? Wie fühlt es sich an, wenn es die Lippen berührt?

Essen als erotisch, sinnliches Erlebnis!

Aus diesem Überfluss an verschiedenen Trinkgefäßen, Schalen, Tellern und Gegenständen zum Gebrauch, zum Spielen und zum Aufbewahren, ergibt sich die Tafel der Demeter, auch *Demeters Playground* genannt.

Haptische Erlebnisse wie stachelige Milchgießer, Bauchnabel-Teller, Brustknospenschalen, organisch geschwungene Vasen, schiffchenförmige Schalen, Blumenstreuer, Handschmeichler und Gefäße mit Lippen- und Brustknospendekoren als Elemente des sinnlichen Austausches, erinnern an die Traumbilder und wecken die Lust zu tafeln.

2.3.3 eat me – drink me

Aus dem Zyklus Demeter entstanden weiters eine Reihe von Brustknospen- und Nabelbildern, wie auch unter dem Titel eat me - drink me, an Biedermeiertapeten angelehnte florale und ovale Dekore, eine dreidimensionale Brustknospen- und Lippen-Medaillon-Tapete.

2.3.4 Aphrodite¹⁰

Das Herz¹¹, ein drei dimensionales, pralles, haptisches Objekt, welches von der Künstlerin Margit Denz verwendet wird, um Aphrodite zu verkörpern,

10 Aphrodite (griechisch Ἀφροδίτη) ist in der griechischen Mythologie die Göttin der Liebe, der Schönheit und der sinnlichen Begierde und eine der kanonischen zwölf olympischen Gottheiten. Ursprünglich zuständig für das Wachsen und Entstehen, wurde sie erst später zur Liebesgöttin, die sich in allen polytheistischen Religionen wiederfindet. Das Pendant in der römischen Mythologie ist Venus;

<http://de.wikipedia.org/wiki/Aphrodite>, 30.04.08

Gerhard Fink, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S.48.

11 Das Herz, ein Jahrtausende altes Symbol. Im alten Ägypten war das Wort „Ab“ für Herz-Seele das jedem Menschen bei der Geburt geschenkt wurde. Nach dem Tod wurde Ab auf die Waagschale gelegt. Die Hyroglyphe für Ab war eine tanzende Gestalt die den „mystischen Tanz des Lebens“ im Körperinneren – den Herzschlag – darstellte. Viele heute noch gebräuchliche Redewendungen gehen auf die ägyptische Vorstellung vom Herzen als Zentrum des Selbst, der Seele oder der Gefühle zurück: Das Herz kann schwer

Göttin der Liebe und der Leidenschaft, der Beziehung zwischen Mann und Frau. Es ist den Menschen überhaupt ein Symbol der Vertrautheit, der Zuneigung, der Liebe, aber auch Eifersucht, Trennung und Verlustängste und der daraus resultierenden Gefühle.

Themen wie Heimat, Hochzeit, Erotik, Meer werden in diese Serie von Herzen umgesetzt.

Porzellanherzen mit den verschiedensten Dekoren, Farben, Oberflächen und Themen dringen tief in die Gefühle jedes Einzelnen ein. Bei diesen Arbeiten kommt die technische Möglichkeit serieller Produktion voll zum Ausdruck und trotzdem bleibt jedes Herz ein Unikat.

Eine Arbeit und Idee, die 1996 entstanden ist, in der bis heute hunderte verschiedener Herzen entwickelt wurden und deren Ende noch nicht absehbar ist. Eine emotionale, multiple Edition.

2.3.5 Eros¹² und Psyche¹³

und leicht sein: bei Verliebten werden Herzen geraubt oder verschenkt, oder sie werden schwach. Herzen können kalt oder warm, hart oder weich sein.

12 Gott der Liebe, bei den Römern, Amor, nach Hesiod zugleich mit Erde und Tartaros aus Chaos hervorgegangen, eine schöne und gewaltige Gottheit, die Götter und Menschen bezwingt und ihnen den Verstand raubt. Für die frühen griechischen Denker und Mystiker war Eros eine kosmische Potenz, spätere Dichtungen machten ihn zum ungebärdigen und unbändigen Sohn der Aphrodite und des Ares, zum geflügelten Lausbuben, der sich schließlich in den pausbäckigen, kleinen Liebesgöttern vervielfältigte, die als Vorläufer der barocken Putten zum Beispiel auf griechischen Vasen, pompejanischen Wandbildern oder den Mosaikfußböden ihr Wesen treiben...;

Gerhard Fink, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S.103.

13 Das Wort Psyche bedeutet im Griechischen Seele. Die Geschichte Amors und der Psyche ist daher nichts anderes als eine Allegorie neuplatonischer Art: das Bild der menschlichen Seele, die durch Leiden geläutert auf den Genuss reiner und echter Freude vorbereitet und empfänglich gemacht wird. Übrigens ist der Mythos von sehr später Entstehung und findet sich zuerst bei Apulejus, der 130 n. Chr. geboren war. - Psyche wird gewöhnlich mit Schmetterlingsflügeln dargestellt, auch hält sie häufig einen Schmetterling auf der offenen Hand. Auch der Schmetterling heißt nämlich auf griechisch Psyche.

<http://www.activemembers.de/page5.html>. 24.04.08

Als Uranos von Kronos entmannt worden war, fiel sein Samen ins Meer, und aus ihm wurde Aphrodite geboren.

Nachdem sie aus dem Meer kam, blendete sie die Welt mit ihrer Schönheit. Aphrodite galt als Göttin der Liebe, sie schenkte den Menschen die Leidenschaft und verleitete sie dadurch zur Ehe und zum Ehebruch. Ihre Wünsche wurden von dem sie begleitenden geflügelten Eros ausgeführt, der ihre Opfer mit seinem Pfeilen traf. Sie bezauberte alle mit ihren Reizen, sowohl Götter als auch Menschen wollten ihre Gunst erringen.

Sie war mit Hephaistos verheiratet, doch es war keine Ehe aus Liebe, denn sie hatte noch ein Verhältnis mit Ares, woraus die Tochter Harmonia (Vollkommenheit) entstand.

www.rhodos-welten.de/gott/goetter.htm, 30.04.08

Eros, Gott der Liebe nach Außen und Psyche, die Seele nach Innen, das Intimste des Menschen.

1999 beginnt die Künstlerin mit einer Serie von Körperabgüssen, männliche und weibliche Körper in Unterwäsche. Ausschlaggebend ist dieses Mal die Idee der Intimität, die Vertrautheit, die intime Beziehung. Was lasse ich nahe kommen, wovor will ich mich schützen, was darf man sehen, was will, bzw. darf ich nicht zeigen.

Was der Haut am nächsten ist, Dessous und Unterwäsche, Spitze, Seide, hautnah und Form gebend, verhüllend und entblößend. Monumente unserer Körpergrenzen geben Rückschlüsse, lassen die TrägerIn erfahren, bilden den Übergang zwischen Innen und Außen, zwischen Privatem, Intimität und der Öffentlichkeit, zeigen was verhüllt wird und schützen die intimsten Stellen, irritierend oder anziehend.

2.3.6 Hypnos¹⁴

Der Schlaf, die Stille, weiche Kissen, Wärme und Geborgenheit, der Welt entrückt, traumhaft, alles sein, tun und denken können. Den Träumen und Phantasien hilflos ausgeliefert, liegen Köpfe und Gesichter verträumt auf Gipspolstern, die an Totenmasken berühmter Menschen vergangener Zeiten erinnern. Der Übergang wirkt fließend, ruhig, alles in weißem Gips, schwebend auf blauem Licht. Schlaf als Notwendigkeit, als menschliches Bedürfnis des Geistes und des Körpers. Hypnos, Gott des Schlafes, Bruder des Todes und Vater der Träume.

14 Hypnos (griechisch: ὕπνος, lateinisch "Somnus") ist in der griechischen Mythologie der Gott des Schlafes, der Bruder des Todes Thanatos und Vater der Träume; er entstand aus der Nyx. Im Mythos muss er Hera beim Einschlafen von Zeus helfen. Hypnos wird mit seinem Zwillingbruder Thanatos häufig als die so genannte Idefonso-Gruppe mit Schlaf und Tod dargestellt. In seinen Metamorphosen beschreibt Ovid die Höhle, wo Hypnos lebt, als einen Ort der Ruhe und des Schweigens. Er wird auf allen Bildern mit Schmetterlingsflügeln auf der Schläfe dargestellt.

Gerhard Fink, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S.145.

2.4 Ausstellungsorte von *INTIM*

Die Ausstellung *INTIM* besteht aus ca. 1000 Artefakte und wird jedes Mal mit einem neuen Raumkonzept an die Situation des Ausstellungsraumes der jeweiligen Institution, adaptiert.

1999 wurde Frau Heide Cejnec, die Direktorin von der NÖ-Art, auf die Arbeiten von Margit Denz aufmerksam und lud sie ein, die Sommerausstellung im *Frauenbad* in Baden durchzuführen. Das Frauenbad wurde anstelle der 1811 demolierten alten Frauenkirche von Karl Ritter von Moreau als klassizistisches Bad erbaut, 1993/94 vollständig umgebaut und dient heute als Ausstellungszentrum.

Dass dieses Werk nicht nur in Museen Platz findet, zeigte die Einladung vom Verband der Österreichischen Antiquitäten- und Kunsthändler bei der internationalen Kunstmesse im Wiener Künstlerhaus 2002. Dort wurde *INTIM* als Sonderausstellung in reduzierter Form unter dem Titel *Erotik Dinner* präsentiert. Die Presse schrieb dazu: „Erotik Dinner zeigt Essen als sinnlichen Genuss, umgesetzt in einer Festtafel mit Brustknospen-Schalen, Bauchnabel-Tellern und sinnlichen Objekten. Augenmerk legt Denz auf die Verschiedenartigkeiten von Oberflächen. Scheinbar absurde Kombinationen kennzeichnen die Arbeiten von Denz und erzeugen das besondere Spannungsfeld, welches den Betrachter anfänglich fast schockiert, dann aber gleich den Wunsch zu Berührung veranlasst und zur Kontaktaufnahme einlädt.“¹⁵

In 2004 übernimmt das *Museu Naciona do Azulejo* in Lissabon die Installation. Das Fliesenmuseum befindet sich in einem ehemaligen Konvikt und stellt zusätzlich über 1000 m² Ausstellungsflächen für zeitgenössische Keramik zur Verfügung.

Aufgrund des großen Interesses in Portugal wird die Ausstellung im selben Jahr vom Museu Soares dos Reis in Porto, übernommen.

Im Jänner 2006 wird *INTIM* im Keramik-Museum in Spanien eröffnet. Das Museu de Cerámica in Barcelona befindet sich in der ehemaligen Residenz des spanischen Königs. Die Ausstellung läuft neun Monate.

¹⁵ Vgl. Verband österr. Antiquitäten & Kunsthändler, Katalog 2002, Wien, 2002

Noch im selben Jahr, nämlich anfangs Dezember wird *INTIM* im Grimmerhus in Middelfart, in Dänemark, bis im März 2007 ausgestellt und wandert 2008 von Mai bis Oktober ins Frauenmuseum nach Hittisau, das mit nur 20 Minuten Fahrzeit vom Heimatort der Künstlerin Margit Denz, entfernt ist.

3. Theoretische Grundlagen und Begriffe in Ausstellungen

3.1 Das Medium Ausstellung

„A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and of its development and open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment [...]“¹⁶ so definiert das International Council of Museums (ICOM) die Aufgabe von Museen. Dabei kristallisieren sich zwei Begriffe heraus, nämlich dass das Museum nicht nur auszustellen, sondern auch zu kommunizieren und nicht nur zur Bildung, sondern auch zum Vergnügen beizutragen, hat.

Eine Ausstellung ist ein eigenes Medium, das aus einem Zusammenspiel von Exponaten, ihrer Präsentation und der dazugehörigen Information besteht. Dabei kommt den Objekten eine besondere Bedeutung zu, die dadurch gesteigert wird, indem Originale gezeigt und in ihrer Dreidimensionalität erlebt werden können. Dadurch wird eine eigene, magische Emotion erzeugt, in der es auf die Licht und Schattenwirkung ankommt. Stichwort Caravaggio, im Gegensatz zu Reproduktionen.¹⁷ Ausstellungen werden von dem bestimmt, was gezeigt werden kann und nicht etwa durch das Wissen der KuratorInnen. Das heißt, dass die Objekte den Erzählfluss und den Inhalt festlegen.

Ausstellungen sind sinnliche, in erster Linie visuelle Erlebnisse. Deshalb sind Ausstellungsarchitektur, die Räumlichkeiten, die Beleuchtung, die Arrangements und die Inszenierung von äußerster Wichtigkeit, da sie

¹⁶ Vgl. ICOM, Statutes art. 2 para.2 (Quelle: www.icom.org)

¹⁷ Andreas Prater, Licht und Farbe bei Caravaggio, Stuttgart, 1992, S.18.

nachhaltig intensivere Eindrücke, als jegliche schriftliche Informationen hinterlassen können. Kein Exponat steht für sich. Es braucht Hintergrundinformationen und Erklärungen, um Objekte einzuordnen und zu verstehen, sowie Zusammenhänge begreifen zu können. Deshalb brauchen Ausstellungen Texte, wenn RezipientInnen mit Gegenständen und Darstellungen konfrontiert sind, die sie nicht identifizieren können. Denn klar ist, dass durch zu wenig oder unzureichende Informationen ein Teil der BesucherInnen von vornherein ausgeschlossen werden. Dazu meint Monika Schwärzler: „ Es ist ein merkwürdiges Gefühl, wenn man in Ausstellungsräumen ohne das Gemurmel von Objektbeschriftung alleine gelassen wird. Es fehlte etwas, etwas wie eine Geräuschkulisse. Große Verunsicherung setzt ein. [...] Nach und nach ergeben sich Verbindungslinien, Dialogansätze und man ist stolz auf sich. Alles dauert endlos lang, denn wie soll sich der Blick ohne die üblichen Seilschaften verbaler Aufbereitung von Ding zu Ding lavieren. Die Fortbewegung ist anders. Bei jedem neuen Objekt scheut man und es befällt einen der ganze Jammer der Textverlassenheit.¹⁸ Deshalb müssen Ausstellungstexte schnell erfassbar und so sparsam wie möglich zum Einsatz kommen. Sie sind keinesfalls Werbetexte, sondern wissenschaftliche Publikationen für ein besonderes Zielpublikum und für ein eigenes Kommunikationsmedium, eben Ausstellungen.

3.2 Einschluss- und Ausschlussverfahren in Ausstellungen

Der Museumsraum schließt wie ein Rahmen ein und stellt etwas zur Schau. Er trennt ein Innen von einem Außen, schließt dieses Innen in sich selbst ab und umgibt es mit Wert. Das Museum kann diesen Schnitt von Innen und Außen nur durch den Ausschluss dessen setzen, was in einem Willkürakt als nichtmuseumswürdig klassifiziert wird. Durch den Ausschluss jener nicht nennbaren Objekte und Geschichten wird der institutionelle Raum des

¹⁸ Monika Schwärzler, Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen, Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation, Wien, 1992, S.73.

Museums definiert, auch wenn die Grenzen zunehmend fließend werden.¹⁹ Somit werden Räume sowohl in, aber auch außerhalb des Museums konstruiert und entgegengesetzt dazu, immer mehr Dinge museumswürdig. Ein- und Ausschlussverfahren sind für Museen konstitutiv. Sie reproduzieren Bilder und Geschichten, die gesellschaftliche Normen und Werte verkörpern, reproduzieren und thematisieren Formloses und auch Verborgenes²⁰. Um es mit den Worten von Saul Ostrow treffend wiederzugeben: „Wie Zauberkünstler zeigen sie nur, wie ein Trick funktioniert, wenn dadurch die Illusion verstärkt wird“²¹

3.3 Das Objekt in der Ausstellung

„Das Objekt dient dem Menschen dazu, auf die Welt einzuwirken, die Welt zu modifizieren, auf aktive Weise in der Welt zu sein; das Objekt ist eine Art Vermittler zwischen der Handlung und dem Menschen“.²²

Für das Museumsobjekt gibt es keine einheitliche Bezeichnung. Man spricht von Objekt, Ding, Gegenstand, Artefakt, Exemplar und noch viel mehr. Doch alle diesen Aufzählungen und Umschreibungen eines Museumsobjektes werden im weitesten Sinne dieselben Eigenschaften zugeschrieben.

„Alle materiellen Objekte, verstanden als jegliche Ausdehnung in Raum und Zeit, werden Museumsobjekte, wenn sie auf Grund von Wertzuschreibungen als Elemente für museale Sammlungen ausgewählt werden. In diese Definition werden neben den materiellen auch alle nichtmateriellen Objekte der sozialen und mentalen Kultur eingeschlossen, also auch Naturobjekte, Schriftdokumente, Geräusche, Gerüche, Ereignisse, Traditionen, Rituale, virtuelle Objekte usw.“²³

Dazu liefert Susan M. Pearce eine allumfassende Definition indem sie schreibt: „ the lumps of the physical world to which cultural value is ascribed include not

¹⁹ John Tagg, ein Diskurs, Kritik der visuellen Kultur, Berlin, 1997,

²⁰ Roswitta Muttenthaler, Regina Wonisch, Gesten des Zeigen, Bielefeld, 2006, S.13.

²¹ Saul Ostrow, Kulturelle Konservierungspolitik, Aktuelle Künstlerpositionen und Volkskunst, Zürich, New York 1998, S.123.

²² Roland Barthes, Das semiologische Abenteuer, Frankfurt, 1988, S.189.

²³ Jana Scholze, Medium Ausstellung, Bielefeld, 2004, S.16.

merely those discrete lumps capable for being moved from one place to another, which is what we commonly mean when we say "thing" or "artefact", but also the larger physical world of landscape with all the social structure that it carries, the animal and plant species which have been affected by humankind (and most have), the prepared meal which the animals and plant become, and even the manipulation of flesh and air which produces song and speech"²⁴

Somit ist festzustellen, dass museale Objekte, aufgrund ihrer direkten Aussagekraft über Werkstoff, Form und Zeit hinausgehend, selbsterklärend, aber auch im weitesten Sinne, stumm sind. Objekte können jedoch durch ihre Kontextualisierung mittels Erkenntnissen und Informationen aus bildlichen und schriftlichen Quellen darüber hinaus zum Sprechen gebracht werden. Somit lösen Objekte mit ihrer Aussagekraft Assoziationen aus. Es wird ihnen zwar die Funktionalität entzogen und sie werden im Gebrauchszustand als nutzlos und bedeutungslos definiert, dagegen aber dominieren im Museum die Objekteigenschaften des Verweisens auf abstrakte, oder ferne Realitäten über die Gebrauchsfunktion.

Diese Objektqualität ist für das Ausstellen in den zwei zu analysierenden Museen von äußerster Wichtigkeit und zeigt die verschiedenen Zugänge klar und deutlich auf.

3.4 Texte in der Ausstellung

Kein Besucher wird die Ausstellung zur Gänze anschauen, keine Besucherin wird alle Texte lesen. Diese Tatsache ist so unumstößlich, dass es sich kaum auszahlt, sie für traurig zu erachten.²⁵ Lesen im Stehen ist eine Strapaze.

Laut Forschungsarbeiten von Screven verweilen die Besucher im Durchschnitt zwischen 20 und 40 Sekunden vor einem Objekt.²⁶ Warum also übertriebene Sorgfalt auf Texte legen? „Oh, yes they do“ so betitelte Paulette McManus einen Aufsatz über das Leseverhalten im Britischen Museum of

²⁴ Susan M. Pearce, *Museum, Objects and Collections*, Leicester, 1992, S.5.

²⁵ Robert L. Wolf, *A naturalistic view of evaluation* (zit. Nach Annette Noschka-Ross, *Besuchersforschung und Didaktik, Ein museumspädagogisches Plädoyer*, Opladen 1994, S. 155.

²⁶ Chandler G. Screven, *The measurement and facilitation of learning in the museum environment: an experimental analysis*, Washington, 1974, S.10.

Natural History.²⁷ McManus begleitete die BesucherInnen auf ihren Rundgängen, beobachtete sie und nahm ihre Gespräche auf Band auf. Es stellte sich heraus, dass meist in Gruppen eine Person die Rolle des Lesers übernahm und die anderen die Texte in ihre Gespräche einbauten. Nach Zusammenführung aller Aufzeichnungen und Gespräche ermittelte sie, dass 85,1 Prozent der untersuchten BesucherInnengruppen in den Texten gelesen hatte.

„Dies ist mit ein Grund, warum alle große Museen in den USA, Niederlanden und Großbritannien professionelle TexterInnen engagiert haben. In Österreich, Deutschland und der Schweiz ist das Schreiben von Ausstellungstexten noch kein Beruf [...] hier werden die Texte fast ausschließlich von KuratorInnen geschrieben und viel weniger professioneller Ehrgeiz auf die Texte verwendet, als auf die gezeigten Objekte“.²⁸

Um die Orientierung beim Rundgang im Museum nicht zu verlieren, muss eine klare Gliederung der Informationen gewährleistet sein. Dies geschieht durch Zuordnung der Texte in verschiedene Hierarchieebenen, die durch die ganze Ausstellung kontinuierlich durchgehalten werden muss.

„Zwei Hierarchieebenen von Texten sind das absolute Minimum“.²⁹ Die Objektkennung, die in Stichworten erklärt, um was für einen Gegenstand es sich handelt, von wann und wo er stammt, wer der Urheber ist etc. und der übergeordnete Text, der den Zusammenhang zwischen den Objekten herstellt, ihre Einordnung ermöglicht und den Hintergrund erklärt. In der Maximalvariante unterteilen wir Abteilungstexte, Saaltexte, Bereichstexte, Objektgruppentexte, Objekttexte plus Kennung und nur den Objekttext. Schlussendlich wählen die BesucherInnen aus, welche Räume sie besichtigen und zu welchen Themen sie sich informieren wollen. Dabei müssen die Texte sie unterstützen, nicht zuletzt im didaktischen Sinne, denn durch die Texte, insbesondere durch die Überschriften, die ja als erstes ins Auge springen, lässt sich das Interesse doch ein wenig lenken.

²⁷ Paulette M. McManus, *Oh, yes they do: how museum visitors read labels and interact with exhibit texts*. In : *Curator*, Vol. 32, No. 3, 1989, S.174-189.

²⁸ Evelyn Dawid, Robert Schlesinger, *Texte in Museen und Ausstellungen*, Bielefeld 2002 S. 26-27.

²⁹ Ebenda S. 36.

3.5 Das Massenkommunikationsmedium Ausstellung

Bei Ausstellungen handelt es sich immer um ein ganz eigenes Kommunikationsmedium. KuratorInnen, ArchitektInnen, TexterInnen und auch PädagogInnen sprechen zu einer großen Menge von Menschen, deren Anzahl sie nicht überschauen oder vorhersagen können, die sie nicht kennen und daher anonym bleiben, von denen sie räumlich und zeitlich getrennt sind und im Augenblick der Kommunikation keine Rückmeldung erhalten, die Rückschlüsse auf Interesse, Verständnis oder Zustimmung zuließen. Einer Menschenmenge zudem, die nichts anderes verbindet als der Ausstellungsbesuch und die völlig heterogen zusammengesetzt ist. Die BesucherInnen stammen aus verschiedenen sozialen Schichten, deren Interesse, Meinungen und politische Überzeugung ganz unterschiedlich sind und deren Berufe, Lebensstile und Einkommen wenig miteinander zu tun haben.

Alle diese Charakteristika gelten eindeutig als Massenkommunikation.³⁰ Massenkommunikation kommt aus dem Englischen und heißt nichts anderes als eine Vielzahl von Menschen ohne die negativen, oft gar bedrohlichen Konnotationen, die im Deutschen daran geknüpft sind.

Massenkommunikation sagt auch nichts über die Qualität der Inhalte aus. Egal ob man die Tageszeitung Der Standard, die Bild, die Kronenzeitung, RTL oder Arte konsumiert, immer handelt es sich um Massenkommunikation und schlichtweg deshalb, weil all die aufgezählten Punkte zutreffen.

Allerdings kommt Kommunikation nur dann zustande, wenn sich KuratorInnen, ArchitektInnen, PädagogInnen und TexterInnen auch verständlich machen können. „Von massenmedial vermittelter Kommunikation soll nur dann gesprochen werden, wenn das, was ein Kommunikator mitteilen will, von den jeweiligen Rezipienten seiner Aussage auch so verstanden wird, wie es von ihm gemeint war“.³¹

Die Sprachbarrieren mit denen AusstellungsbesucherInnen am meisten zu kämpfen haben ist jene der gegenständlichen Ebene. Sprecher und Empfänger verfügen über unterschiedliche sprachliche Zeichenvorräte, das

³⁰ Roland Burkart, Kommunikationswissenschaft, Wien, Köln, Weimar 1995, S.160-170

³¹ Ebenda, S.167.

heißt, der Sprecher verwendet Wörter, die der Empfänger nicht kennt, also Wörter einer fremden Sprache.³² Dazu gehören nicht nur Fremdsprachen im wahrsten Sinne des Wortes, sondern auch Fach- und Sondersprachen, die sich von der gewöhnlichen Alltagssprache allzu weit entfernt haben. Ohne Zweifel ist jede Wissenschaftssprache eine solche Fachsprache.

Heiner Treinen, der seine Theorie über das „aktive Dösen“ in Museen seit über dreißig Jahren in den verschiedensten Aufsätzen entwickelt hat, zäumt das Pferd vom anderen Ende auf und stellt den Besucher und ihr kommunikatives Verhalten in den Mittelpunkt. Er diagnostiziert Reaktionsmuster, wie sie für den Konsum von Massenmedien typisch sind. Die Besucher gehen relativ planlos durch eine Ausstellung, in einem Zustand des „aktiven Dösens“.³³ Sie sind also keineswegs passiv, sondern fortwährend auf der Suche nach Reizen, um einen emotional erwünschten Spannungszustand zu erreichen und möglichst zu erhalten. Das Besondere an dieser Wahrnehmungsart ist, dass sich die Reize sehr rasch abnützen und sich die Konsumenten sogleich auf die Suche nach Neuem begeben. Da MuseumsbesucherInnen zu Fuß unterwegs sind, spricht Treinen vom „kulturellen Window-Shopping“.

Die Besucher verhalten sich also wie bei einem Einkaufsbummel und nehmen nur das mit, was ihre Aufmerksamkeit zu fesseln vermag. Das ist allerdings eine wenig erfreuliche Erkenntnis für AusstellungsveranstalterInnen. Sie zu negieren hilft aber wenig, mit ihr umgehen zu lernen, hingegen viel.

3.6 Rauminstallationen in Ausstellungen

Der Ausstellungsraum ist das Medium für Erfahrung, Wahrnehmung und Vermittlung. Er übernimmt konkrete Funktionen des Rahmens, Umschließens, Gliederns, Konkretisierens, Kontextualisierens, Verfremdens und schließlich des Vermittelns. Mit der Raumgestaltung werden spezifische Atmosphären geschaffen, die Assoziationen und Kommunikation fördern,

³² Ebenda, S. 80-81.

³³ Heiner Treinen, Was sucht der Besucher im Museum? Klagenfurt, 1988, S.24-41

aber auch Verhalten auslösen die Wahrnehmungen sensibilisieren. Auf Grund des artifiziellen Charakters unterscheiden sich diese Ausstellungsräume von Inszenierungen, da sie sich nicht auf einen realen Kontext oder Vorgabe beziehen und diesen regelmäßig wiedergeben und darstellen. Jana Scholze beschreibt den Raum, der zur Auseinandersetzung animieren und neue Betrachtungsweisen erschließen soll, wie folgt:

„Der Raum fordert vom Besucher ein jeweils spezifisches Verhalten, Handeln, zumindest Bewegen, wenn beispielsweise Vorhänge Innenräume verschließen, Objekte den Boden versperrender Vitrinen dicht gedrängt stehen. Vorausgesetzt wird Neugierde, die eine grundlegende Bereitschaft zu Entdecken, Einlassen, Suchen, Fragen, Nachdenken und Entschlüsseln sichert. Diese Neugierde wie auch das Besucherverhalten werden durch die Gestaltung der Räume nicht nur stimuliert, sondern auch geleitet.“³⁴

3.7 Methoden der Ausstellungsanalyse

Bei Ausstellungsanalysen werden immer wieder dieselben Fragen aufgeworfen: Wie erfolgt die Strukturierung und nach welchen Gesichtspunkten wird eine Ausstellung präsentiert? Um dies zu dokumentieren bedarf es einer entsprechenden Herangehensweise, die dem Medium Ausstellung, das auf sehr komplexe Verfahrensweisen basiert, gerecht wird: nämlich eine möglichst genaue Erfassung der Kernfragen der ausgestellten Themen und in welcher Art und Weise Objekte, Texte, Bilder, Ausstellungsarchitektur und Inszenierungen im Raum präsentiert werden.

Kernfragen wie:

Welche Exponate finden sich in welchen Themenbereichen. Sind es Einzelstücke oder gar wertvolle Originalobjekte, denen somit eine gewisse Bedeutung beigemessen wird? Welche Art von audiovisuellen Medien werden eingesetzt, nach welchem Aspekt wird ein Objekt in unterschiedlicher Weise zum Bedeutungsträger und wird es nach formalen, ästhetischen oder inhaltlichen Kriterien betrachtet, nach ihrer Materialität oder Funktionalität? Erfahren die Objekte wenn sie in Bezug zu anderen stehen, andere Charakterzüge wie wenn sie alleine präsentiert werden? Wie kommunizieren

³⁴ Jana Scholze, *Medium Ausstellung*, Bielefeld, 2004, S.258.

die Texte und reichen sie aus, um eine repräsentative Analyse durchzuführen? Welche gestalterische Inszenierungsmittel werden eingesetzt und wie fügt sich die Ausstellungsarchitektur in die gegebenen Räumlichkeiten der Institution ein, korrespondiert sie mit ihr und wie wirkt sie sich auf die Rezeption aus? Wird versucht eine klare Botschaft zu transportieren, oder lässt es gar keine Mehrdeutigkeiten und Brüche zu und wie kann der Duktus der Ausstellung charakterisiert werden?

Zusammenfassend heißt das:

Voraussetzung, um die Bedeutungsproduktion einer Ausstellung beschreibbar und begreifbar zu machen, ist die Auseinandersetzung mit den gezeigten Objekten, deren räumliche Anordnung zueinander, und die Präsentation an sich. Narrative entstehen in einer Ausstellung durch die Verzahnung von verschiedenen Gestaltungsmitteln wie Bildmaterial und Objekten, Texten, Filmen und Video etc., die in einem Raum zu einer dichten Einheit zusammen verwoben werden, wobei die entscheidende Frage ist, welche Präsentationsweisen fördern, welche Assoziationen und Interpretationen führen zu welchen Effekten wie Identifizierungen, Distanzierungen und Irritationen und wie weit werden sie zugelassen? Demzufolge muss in Ausstellungsnarrativen zwischen den Zeilen gelesen werden, um die verborgenen Inhalte zu erfassen.

3.8 Semiotisches Verfahren:

„Die Semiotik untersucht Kommunikationsprozesse, die durch ein zugrunde liegendes System von Signifikationen ermöglicht werden. Von Signifikation wird gesprochen, wenn auf der Basis einer gesellschaftlichen Übereinkunft, einer Regel, etwas Wahrgenommenes für etwas steht.“³⁵ Präsentationen oder Ausstellungen werden als Orte verstanden, wo Kommunikations- und Signifikationsprozesse stattfinden, die Gestaltungsmittel, Objekte, Installationen, Raum oder Ausstellungsarchitektur zu Zeichen werden, die

³⁵ Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch *Gesten des Zeigens, Zur Repräsentation von Gender, Race und Ausstellungen*, Bielefeld, 2006, S. 53.

auf konkreten und sachlichen Kontext und Inhalte und weniger bestimmte Bedeutungen verweisen. Jeder Kommunikationsakt setzt als notwendige Bedingung ein Zeichensystem voraus und entsteht, wenn ein Zeichen im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervorruft. Diese wird durch die Existenz eines Codes ermöglicht.³⁶ Codes sind daher die Parameter zwischen Zeichen und Gesellschaft, welche Kommunikationsprozesse überhaupt ermöglichen.

„Mögliche Parameter der Codebildung im Ausstellungszusammenhang sind die Objektfunktion(en), Korrelationen zu anderen Objekten, räumliche Konfigurationen, akademische, institutionelle oder individuelle sowie ästhetische und emotionale Werte. Daraus folgt, dass Codes von Kommunikationsumstand und –situation sowie von individuellen Wahrnehmungserfahrungen, Konditionen und Konventionen des Kommunikationspartners abhängig sind.“³⁷

Um Codierungen im Hinblick auf mögliche Aussagen beschreiben zu können, arbeitet Jana Scholze mit den nicht hierarchisch gesetzten Begriffen denotative, konnotative und metakommunikativen Codes. Diese drei Arten von Mitteilungen definieren sich wie folgt:

„[...] jedes Ausstellungsobjekt gibt vorerst Auskunft über seine vormuseale Funktion, unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde. Im Kontext der Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden darüber hinaus die eigentlichen Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt. Die Art und Weise der Präsentation gibt schließlich Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher bzw. des Museums als sich in Ort und Zeit definierende Institution.“³⁸

Denotative Codes beziehen sich auf Funktionen und damit den Gebrauch von Objekten aber auch auf Präsentationsmittel. Es wird versucht ein Objekt, das anhand der materiellen Form erkannt wird, seine Funktion zu ermitteln und in der Folge es dann auch zu benennen. So definieren AusstellungsbesucherInnen gemäß ihrer konditionierten Haltung Objekte zuerst im Bezug auf eine mögliche Gebrauchsfunktion oder einen möglichen Verwendungszusammenhang. Somit sichert die Beziehung von Museumsobjekten zu ihren Gebrauchsfunktionen das erste Erkennen oder

36 Jana Scholze, Formen musealer Interpretation, S. 9.

37 Jana Scholze, Medium Ausstellung, Bielefeld, 2004, S. 22.

38 Roswitha Mutterthaler, Regina Wonisch Gesten des Zeigens, Zur Repräsentation von Gender, Race und Ausstellungen, Bielefeld, 2006, S. 54.

Benennen eines Ausstellungsobjektes. Selbst wenn das Objekt beschädigt, nur noch fragmentarisch oder gar funktionsunfähig ist, genügt es wenn das Objekt die entsprechenden signifikanten Merkmale einer bestimmten Funktion aufweist.³⁹

Roland Barthes definiert Denotation als Ursprung für Nützlichkeit und Funktionalität und bezeichnet diese Zeichen als *function-signes*, die entsprechend ihrem primären funktionalen Gebrauch operieren.

Die Decodierung der Gebrauchsfunktion, die zur Objektbezeichnung führt, wird folglich als „Denotation“ bezeichnet.

Konnotative Codes entstehen durch „das Eingebundensein des Objektes in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertesysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten.“⁴⁰ Als erste und grundsätzlichsste Konnotation ist die Wahrnehmung der Ausstellungsobjekte als Zeugnisse von historischem oder kulturellem Wert zu nennen. Diese Konnotation resultiert schon alleine aus der Tatsache, dass die Exponate Eingang in eine Sammlung oder Ausstellung erfahren haben.⁴¹ Entscheidend für die Ausstellungsanalysen sind jene Konnotationen, die durch die Kontextualisierung mit anderen Exponaten entstehen, nämlich durch die Schaffung von Objektzusammenhängen durch Vereinzelung und Häufung, Nähe und Distanz oder aber auch durch Licht, Farbe, Ton durch die Text- und vor allem aber durch die Raumgestaltung. Somit kann ein und dasselbe Exponat verschiedene Konnotationen in Ausstellungen hervorbringen, weil die Objekte je nach Intention der KünstlerInnen oder der KuratorInnen oder sich verändernder wissenschaftlicher Erkenntnisse in unterschiedliche Kontexte und Präsentationsformen eingebunden werden. Deshalb sind die möglichen konnotativen Bedeutungen eines Objektes nie vollständig zu erfassen. Je nach den wahrgenommenen konnotativen Codes kann ein Objekt, eine Installation oder Display immer in einem anderen Fokus erscheinen.⁴²

39 Jana Scholze, Medium Ausstellung, Bielefeld 2004, S. 31.

40 Jana Scholze, Formen musealer Präsentation, S. 28.

41 Ebenda, S. 29-31.

42 Ebenda, S. 28-30.

auf konkreten und sachlichen Kontext und Inhalte und weniger bestimmte Bedeutungen verweisen. Jeder Kommunikationsakt setzt als notwendige Bedingung ein Zeichensystem voraus und entsteht, wenn ein Zeichen im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervorruft. Diese wird durch die Existenz eines Codes ermöglicht.³⁶ Codes sind daher die Parameter zwischen Zeichen und Gesellschaft, welche Kommunikationsprozesse überhaupt ermöglichen.

„Mögliche Parameter der Codebildung im Ausstellungszusammenhang sind die Objektfunktion(en), Korrelationen zu anderen Objekten, räumliche Konfigurationen, akademische, institutionelle oder individuelle sowie ästhetische und emotionale Werte. Daraus folgt, dass Codes von Kommunikationsumstand und –situation sowie von individuellen Wahrnehmungserfahrungen, Konditionen und Konventionen des Kommunikationspartners abhängig sind.“³⁷

Um Codierungen im Hinblick auf mögliche Aussagen beschreiben zu können, arbeitet Jana Scholze mit den nicht hierarchisch gesetzten Begriffen denotative, konnotative und metakommunikative Codes. Diese drei Arten von Mitteilungen definieren sich wie folgt:

„[...] jedes Ausstellungsobjekt gibt vorerst Auskunft über seine vormuseale Funktion, unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde. Im Kontext der Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden darüber hinaus die eigentlichen Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt. Die Art und Weise der Präsentation gibt schließlich Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher bzw. des Museums als sich in Ort und Zeit definierende Institution.“³⁸

Denotative Codes beziehen sich auf Funktionen und damit den Gebrauch von Objekten aber auch auf Präsentationsmittel. Es wird versucht ein Objekt, das anhand der materiellen Form erkannt wird, seine Funktion zu ermitteln und in der Folge es dann auch zu benennen. So definieren AusstellungsbesucherInnen gemäß ihrer konditionierten Haltung Objekte zuerst im Bezug auf eine mögliche Gebrauchsfunktion oder einen möglichen Verwendungszusammenhang. Somit sichert die Beziehung von Museumsobjekten zu ihren Gebrauchsfunktionen das erste Erkennen oder

36 Jana Scholze, Formen musealer Interpretation, S. 9.

37 Jana Scholze, Medium Ausstellung, Bielefeld, 2004, S. 22.

38 Roswitha Muttenthaler, Regina Wonisch Gesten des Zeigens, Zur Repräsentation von Gender, Race und Ausstellungen, Bielefeld, 2006, S. 54.

Benennen eines Ausstellungsobjektes. Selbst wenn das Objekt beschädigt, nur noch fragmentarisch oder gar funktionsunfähig ist, genügt es wenn das Objekt die entsprechenden signifikanten Merkmale einer bestimmten Funktion aufweist.³⁹

Roland Barthes definiert Denotation als Ursprung für Nützlichkeit und Funktionalität und bezeichnet diese Zeichen als *function-signes*, die entsprechend ihrem primären funktionalen Gebrauch operieren.

Die Decodierung der Gebrauchsfunktion, die zur Objektbezeichnung führt, wird folglich als „Denotation“ bezeichnet.

Konnotative Codes entstehen durch „das Eingebundensein des Objektes in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertesysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten.“⁴⁰ Als erste und grundsätzlichsste Konnotation ist die Wahrnehmung der Ausstellungsobjekte als Zeugnisse von historischem oder kulturellem Wert zu nennen. Diese Konnotation resultiert schon alleine aus der Tatsache, dass die Exponate Eingang in eine Sammlung oder Ausstellung erfahren haben.⁴¹ Entscheidend für die Ausstellungsanalysen sind jene Konnotationen, die durch die Kontextualisierung mit anderen Exponaten entstehen, nämlich durch die Schaffung von Objektzusammenhängen durch Vereinzelung und Häufung, Nähe und Distanz oder aber auch durch Licht, Farbe, Ton durch die Text- und vor allem aber durch die Raumgestaltung. Somit kann ein und dasselbe Exponat verschiedene Konnotationen in Ausstellungen hervorbringen, weil die Objekte je nach Intention der KünstlerInnen oder der KuratorInnen oder sich verändernder wissenschaftlicher Erkenntnisse in unterschiedliche Kontexte und Präsentationsformen eingebunden werden. Deshalb sind die möglichen konnotativen Bedeutungen eines Objektes nie vollständig zu erfassen. Je nach den wahrgenommenen konnotativen Codes kann ein Objekt, eine Installation oder Display immer in einem anderen Fokus erscheinen.⁴²

39 Jana Scholze, Medium Ausstellung, Bielefeld 2004, S. 31.

40 Jana Scholze, Formen musealer Präsentation, S. 28.

41 Ebenda, S. 29-31.

42 Ebenda, S. 28-30.

Unter metakommunikativen Codes versteht man jene, die auf den institutionellen Kontext des Museums etwa die gesellschaftspolitische oder wissenschaftliche Positionierung der Institution und die Intentionen der KünstlerInnen oder KuratorInnen verweisen. Neben museologischen Standpunkten spiegeln sich in Präsentationen auch allgemeine wissenschaftliche und kulturpolitische Diskurse.

„Grundsätzlich ist festzuhalten: die Metakommunikation von Ausstellungen betrifft alle Kommunikationsphänomene, die sich weder direkt auf die Objektgeschichte beziehen noch auf die Ausstellungsthematik, sondern auf der Präsentation zugrunde liegende akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte. Damit wendet sich die Metakommunikation immer Zeichensystemen außerhalb des Ausstellungskontextes zu, doch nicht im Sinne des Verweisens auf die Gegenstände an sich, sondern auf diese als Zeichensystem, d.h. als kulturelle Phänomene innerhalb der Zuordnungen von Bedeutungen.“⁴³

Das heißt: wie steht ein Museum seinen BesucherInnen in seiner Gesamtheit gegenüber? An welche Zielgruppe wendet es sich? Welche Schwellensituation erzeugt es beim Betreten der Institution? Welchen Standpunkt nimmt es ein, ohne Stellung zu beziehen? Wie positioniert es sich inhaltlich? Wie wird argumentiert und fokussiert? Wie erfolgt die Präsentation und Inszenierung und welche Gestaltungsmöglichkeiten kommen zum Tragen?

Die Metakommunikation kann als gesellschaftspolitischer, wissenschaftlicher und ästhetischer Rahmen begriffen werden, als der Ort, von dem aus die KünstlerInnen und KuratorInnen sprechen und die Art der Präsentation bestimmen.⁴⁴

Abschließend soll nochmals unterstrichen werden, dass die Unterscheidung von Denotation, Konnotation und Metakommunikation nur eines von vielen Instrumenten der Ausstellungsanalyse ist. Sie kann allerdings dazu beizutragen, die sich überlagernden, komplexen Kommunikationspotentiale zu ordnen, zu unterscheiden und dadurch besser nutzbar machen. In der realen Situation macht es allerdings wenig Sinn Denotation, Konnotation und Metakommunikation strikt voneinander zu trennen. In Ausstellungen

⁴³ Jana Scholze, *Medium Ausstellung*, Bielefeld 2004, S. 36.

⁴⁴ Roswitha Muttenthaler, *Regina Wonisch Gesten des Zeigens, Zur Repräsentation von Gender, Race und Ausstellungen*, Bielefeld, 2006, S. 58.

dominiert fast ausschließlich die konnotative Ebene, die Auseinandersetzung und Wahrnehmung mit den Objekten und dem Display.

„The perpetual creation and re-creation of meaning which existing signs and symbols go towards the making of new ones seems to be a fundamental part of the way in which we humans understand the world and come to terms with our place in it. It is the crucial act of imagination by which we make sense of our common pasts and presents and project these into the future, and museum exhibition is an important part of this process“⁴⁵

4. Das Keramikmuseum Grimmerhus in Midelfart/ Dänemark

4.1 Der spezielle Fall des Keramikmuseums

Keramikmuseen nehmen in der Vielzahl der Museen und Museumstypen eine besondere Stellung ein, denn ihr Sammlungs- und Ausstellungsgut, die Keramik⁴⁶, ist wohl einer der ältesten Werkstoffe⁴⁷, der die Entwicklung der Menschheit sehr geprägt und stets begleitet hat. Und so können sie sowohl künstlerische und technologische als auch kulturgeschichtliche Phänomene und Entwicklungen an einem Handwerk anschaulich darstellen.

So sind Keramikmuseen klassische Vertreter der Metakommunikation.

Der spezielle Fall des Keramikmuseums wurde bislang in der Literatur kaum berücksichtigt, was an der besonderen Struktur liegen mag. Das Keramikmuseum ist ein Spezialmuseum.⁴⁸ Einerseits werden die technischen Herstellungsverfahren der Keramik und deren Geschichte

⁴⁵ Susan M. Pearce *Museum, Objects and Collections*, Leicester, 1994, S. 114.

⁴⁶ Ekkart Klinge, *Keramik im Museum*, In: Verein für Keramische Kunst e.V. *Keramion-Museum für zeitgenössische Kunst, 20 Jahre Keramion 1971-1991*, Frechen, 1991, S. 30-31
⁴⁷ Der Begriff Keramik umfasst alle anorganischen, nichtmetallischen Werkstoffe (bzw. Rohstoffe, Materialien) die eines gemeinsam haben: Sie behalten nach dem Brand die ihnen gegebene Form. Nach Eike Reuter, *Keramische Technologie für Praktiker*, Baden-Baden, 1998, S.1.

⁴⁸ Albrecht A. Gribl, *Das Spezialmuseum*, München, 1988. Nach Grigl wird der Begriff Spezialmuseum definiert als einen Sammelbegriff für eine bestimmte Art des Museums... mit einer speziellen Sammlung oder einer speziellen Thematik
 Petra Schuck-Wersik, Gernot Wersig, *Die Lust am Schauen oder müssen Museen langweilig sein?* Berlin, 1986, S. 51-62.

berücksichtigt, andererseits aber auch die Produkte selber nach soziologischen und kulturhistorischen, nach kunsthistorischen und kunstgewerblichen Gesichtspunkten charakterisiert.

Meistens aber richtet sich die Konzentration der Keramikmuseen auf eine geographische Region, eine Produktionsstätte oder einen speziellen Werkstoff. Auch kann die Keramik im Museum in einem größeren Zusammenhang wie etwa im Kunstgewerbemuseum, Heimatmuseum, Freizeitmuseum, historischen Museum oder Volkskundemuseum aber auch im Museum für angewandte Kunst stehen. Sie repräsentieren noch dazu einen wichtigen Lernort⁴⁹ in der Jugend- und Erwachsenenbildung, auf den ich allerdings weiters nicht eingehen werde.

4.2 Das Keramikmuseum Grimmerhus



Abbildung 1 Keramikmuseum Grimmerhus in Midelfart

Nicht so wie andere dänische Museen verdankt Grimmerhus sein Bestehen einer oder mehreren privaten Sammlungen. Das ehemalige Kunstgewerbemuseum wie es bis 1998 hieß, hatte nur einige wenige Objekte

⁴⁹ Heidi Hense, *Das Museum als gesellschaftlicher Lernort*, Frankfurt, 1990, S. 142

im Besitz und erst mit der Umbenennung zum Keramikmuseum wurden ihm die keramischen Bestände zugeordnet. Durch gezielte Zukäufe und der Übernahme von 53 Werken der *Clay Today Collection* aus den 90er Jahren, sowie 44 Objekte der *Danish-American Niels-Wessel-Bagge Art Foundation* in 2001 wurde die Sammlung immer wieder erweitert. 2005 kamen die Privatsammlungen *The Erik Veistrup Collection*, bestehend aus 850 Werken dänischer Künstler des neunzehnten Jahrhunderts und 2007 *The Poul Erik Madsen (PEM) Collection* in den Besitz des Museums. Diese Sammlung beinhaltet fast ausschließlich Werke dänischer Keramikünstler von 1890 bis 1940 bestehend aus 560 Artefakten.

Grimmerhus ist eines der jüngsten internationalen Keramikmuseen, das sich sowohl mit der zeitgenössischen als auch mit den keramikgeschichtlichen Epochen auseinandersetzt. Die Präsentation der Dauerausstellung unterliegt einer systematischen Aufstellungsform⁵⁰, in der die Keramik nach Materialgruppen, Typen, Zeitepochen sowie Herstellungsorten (Kulturen, Religionen, Orten, Manufakturen) geordnet ausgestellt wird und gibt einen umfangreichen Einblick vor allem in die Geschichte der dänischen Keramik. Neben der ständigen Ausstellung werden jährlich drei bis vier Sonderausstellungen veranstaltet. Dies sind vor allem Gruppenausstellungen, Arbeiten zu speziellen Themen und Inhalten, aber auch Einzelausstellungen von zeitgenössischen KünstlerInnen oder aber Retrospektiven. Im Gegensatz zu vielen anderen europäischen Keramikmuseen verfügt Grimmerhus somit nicht über eine Dauerausstellung der Bestandssammlung des Museums, sondern über ein flexibles Ausstellungskonzept, bei dem die Schausammlung mehrmals im Jahr vollständig geändert wird.⁵¹

Eine Besonderheit sind auch die Veranstaltungen außerhalb des klassischen Museumsbetriebes. Es werden im Frühjahr und im Herbst jeweils drei bis vier Konzerte, Vortragsreihen, Symposien und auch Happenings veranstaltet, wobei die Gartenanlage teilweise miteinbezogen wird.

⁵⁰ Vgl. Hetjens, *Museum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Führer durch die Sammlung*, Düsseldorf 1978, S. 8-11.

⁵¹ Vgl. Gisela Reineking von Bock, *zeitgenössische Keramik in Frechen*, Frechen 1972, S. 4-15.

Auch können Räume angemietet werden, sofern es die aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsarchitekturen erlauben, um private Veranstaltungen wie beispielsweise Hochzeiten zu feiern oder Modeschauen durchzuführen.

Das Museum Grimmerhus ist von Johan Daniel Herholdt (1818-1902) seinerzeit einer der berühmtesten, dänischen Architekten geplant worden. Er baute unter anderem die Universitätsbibliothek, den alten Hauptbahnhof und die Nationalbank in Kopenhagen. Inspiriert von der niederländischen Renaissance aus dem sechzehnten Jahrhundert plante Herholdt Grimmerhus mit einem gewölbten Satteldach, roten Backsteinziegel und symmetrische Fassaden, eine der überhaupt ersten Villen in Dänemark. Villa in diesem Kontext bedeutete ein allein stehendes Haus mit einer groß angelegten Parkanlage. Solche Häuser konnte sich nur die oberste Einkommensschicht leisten. Heute finden wir Arbeiten von den dänischen KünstlerInnen Lova Nyholm und Ane Davidsen, die keramische, naturgetreue Sofas im Jahre 2000 im südlichen Teil des Parks, oder eine *Sevilla-krukken*, eine drei Meter hohe Vase aus Steinzeug, die vom dänischen Keramikünstler Peter Brandes im östlichen Teil der Gartenanlage platziert wurden.

Grimmerhus wurde als Herrschaftshaus mit zwei Seitenflügel, einer groß angelegten Gartenanlage und einer imposanten Zufahrt, geplant. Auf der rechten Seite befinden sich in einem separaten Gebäude kleine Werkräume, die noch zu Beginn Studenten zur Verfügung gestellt wurden, jetzt aber als Depot ausgelegt sind.

Mit seinen wunderschönen dekorativen Giebeln und seinen außergewöhnlichen Dekors erinnert es an den Reichtum und Wohlstand der Erstbesitzer und Auftraggeber. Das Gebäude selbst lohnt sich schon zu besichtigen und wird immer wieder gerne als *die Perle* von Middelfart beschrieben.

4.2.1 Die Ausstellung *INTIM* in Grimmerhus

4.2.2 Die Museumsarchitektur

Die Ausstellung *INTIM* im Grimmerhus wurde in fünf in sich geschlossenen Installationen auf zwei Ebenen und in acht Räumen präsentiert. Die Dauerausstellung wurde bis auf die Räumlichkeiten im Keller für die drei Monate lange Laufzeit abgebaut. Da es sich hier um ein Herrschaftshaus aus dem Jahre 1850 handelt, finden wir die dafür typischen Einrichtungen und Zimmer eines solchen vor.

Über die Haupteingangsstiege gelangen die BesucherInnen in die kleine Eingangshalle, von der aus man in den linken Seitenflügel in die Betriebsküche, Aufenthalts- und Leseraum gelangt und seitenverkehrt in den rechten Seitenflügel, in dem sich Foyer, Kassa und Museumsbibliothek und -shop jeweils in einem separaten Raum befinden. Über der Eingangshalle, die nach oben hin offen ist, schwebt ein riesiger venezianischer Luster der direkt unter dem Satteldach befestigt ist. Von hier aus kann man schon durch das Geländer des Dachgeschosses die ersten Arbeiten einsehen. Schon an der Haupteingangstüre wird durch ein großes Plakat die Ausstellung beworben. Im Museumsshop werden einzelne Objekte von der Künstlerin, neben den anderen laufend sich im Programm befindlichen Artefakte zum Kauf angeboten. Diese befinden sich in speziell dafür vorhandenen Vitrinen und durch eigens dafür angefertigte Objektbeschreibungen wird deutlich darauf hingewiesen.

4.2.3 Erste Ausstellungsebene

Durch eine große Flügeltüre gelangt man schließlich zu den ersten zwei großen Räumen des Haupthauses. Beide Räume haben eine eigene Eingangstüre, sind aber durch eine Flügeltüre, die sich in der Mitte der Trennwand befindet, miteinander verbunden. Diese beiden Räume sind Durchgangszimmer und man gelangt beim Durchschreiten des linken Raumes in das südlichste Zimmer, das zwar nach zwei Seiten hin mit sehr

viel Licht durchflutet wird, mit dem Nachteil allerdings, nur eine einzige Wand als durchgängige Präsentationsfläche zur Verfügung hat. Der rechts befindliche Raum öffnet sich zum Einen in den Hauptraum des Gebäudes, dessen ursprüngliche Funktion das Wohn- und Präsentationszimmer einnahm und der, an der Stirnseite befindliche offene Kamin das ganze Erdgeschoss beheizt hat und zum Anderen in den nachträglichen wintergartenähnlichen Anbau, der westlich ausgerichtet ist und durch seine große Fensterfront den ganzen Raum mit natürlichem Licht erhellt.

4.2.4 Zweite Ausstellungsebene

Vom Foyer aus führt linker Hand zum Einen eine Wendeltreppe in den Keller zur Dauerausstellung zum anderen eine Wendeltreppe zum Dachgeschoß auf die nächste Präsentationsebene. Dieses Stockwerk befindet sich direkt unter dem Giebeldach und besteht nordseitig aus vier kleinen, abgeschlossenen Zimmern, die ursprünglich als Schlafzimmer dienten. Heute aber für Büro und Abstellflächen eingesetzt werden und einem großen Präsentationsraum, der längsseitig durch Dachschrägen symmetrisch abfällt. Am Ende des Raumes befinden sich drei kleine Fenster, die allerdings nicht genügend natürliches Licht eindringen lassen, um den Raum optimal auszuleuchten. Deshalb wurden auch hier zusätzlich Spots in die Decke eingelassen, um eine Rundumbeleuchtung zu gewährleisten.

4.2.5 Die Installation Baubo



Abbildung 2 Installation Baubo

Dieses Werk, *die mythische Vulva- das Gefäß Gottes*,⁵² besteht aus neunzehn verschiedenen meist länglichen, schiffchenförmigen Objekten, deren Grundform überwiegend ident ist und meist aus zwei Teilen, nämlich einem Gefäß und einem dazu passenden Deckel, bestehen. Kennzeichnend für diese Gefäße, sind Attribute, die das Innen und Außen klar deutlich machen, auf das etwas später ausführlicher eingegangen wird. Öffnet man die große Flügeltüre zu den ersten Räumen im Erdgeschoss, läuft der Betrachter direkt und frontal auf die Installation Baubo zu. Sie ist die erste Arbeit, die beim Betreten der Ausstellung zu sehen ist. Genauso, wie die Geburt, der Beginn des Lebens am Anfang steht. Auf fünfzehn in weiß gehaltenen Sockel, die in 30 cm Abständen aneinander gereiht sind, stehen die Artefakt, meist alleine, teilweise aber auch themenspezifisch zwei gleichartige Objekte nebeneinander. Die Sockelreihe durchbricht die zwei Räume und lockert diese durch die in verschiedenen Höhen nebeneinander stehenden Sockel auf. Diese Podestreihe mit Höhen von 90 bzw. 120cm sind aus den Museumsbeständen und beziehen sich nicht auf die Wertigkeit der Objekte, sondern wurden aus rein ästhetischen Aspekten ausgewählt, um die Installation entsprechend in Szene zu setzen.

⁵² Georges Devereux, Baubo, die mythische Vulva, Die Zeit 27/1981, S. 40.

Stacheln dementsprechend entschärfen. An der Innenwand ziehen sich die Nerzstreifen von vorne bis hinten durch

Mitternacht. Nichts hat sich ereignet 1992

Der Titel stammt aus einem Text von Henry Miller.

Die schiffchenförmige Grundform wird diesmal auf allen Seiten mit Kegeln bestückt. Acht auf der Bodenfläche, drei Reihen á sieben Kegel auf den jeweiligen Seitenflächen, davon zwei Reihen auf dem Dosenunterteil, eine Reihe auf dem Deckel und acht Kegel auf der Oberseite des Dosendeckels. Die Dose wirkt wehrhaft und aggressiv. Die Botschaft lautet: *Greif mich nicht an, ich bin gefährlich*. Will man die Dose öffnen und den Deckel abheben, bemerkt man, dass das nicht möglich ist. Die Glasur, die dem Objekt einen metallischen Charakter verleiht und nicht mehr an Porzellan, an Zerbrechliches erinnert, hat den Unterteil der Dose mit dem Deckel fest verbunden. Die Dose wirkt statisch, skulpturhaft und massiv.

Lilith, 1994

Der Grundriss dieses Objekts ist etwas größer als die Vorhergehenden, aber ebenfalls schiffchenförmig. Der Bodengrundriß ist mit dem Deckel ident, allerdings um ca. vierzig Grad nach vorne verschoben, das dem Objekt eine Schräglage verleiht. Es steht ebenfalls auf einer Art Kegel, diesmal organisch anmutende Wellenkegel, die das Gefäß, durch deren unregelmäßige Anordnung, tanzen lassen. Der Rand zum Deckel wird von geometrischen Kegeln umgeben, neun Stück in einer Reihe. Darüber befindet sich der Anschluss zum Deckel, auf dem ebenfalls parallel neun Kegel garniert sind. Alle Anschlüsse von den Kegeln zum Gefäß werden von lila Nerzstreifchen eingesäumt. Die Oberfläche ist dunkelblau, glänzend glasiert. Insgesamt wirkt die Dose wie eine opulente Tänzerin, dynamisch, edel und prachtvoll.

everybodys darling, 2007

Die Grundform ist wiederum die schräg verschobene Schiffchenform. Ihre metallische Oberflächenfarbe erinnert an rohes, geschwärztes Eisen.

An den beiden Seiten kann man in die Öffnungen mit Daumen und Zeigefinger, wie Fingerlinge, hineinschlüpfen.

Dieselben Löcher sind ebenfalls auf der Deckeloberseite zu sehen und man kann die Dose somit leicht öffnen.

In der Doseninnenseite sieht man nun Porzellanabgüsse von Fingern und man fühlt sich wie in fremden Fingern zu stecken. Nicht nur der Deckel, sondern auch das Dosenunterteil hat diese Fingerpaare, in die man hineinschlüpfen kann. Die Doseninnenseite ist mit Glanzgold vergoldet, die drei Fingerpaare weiß glänzend glasiert.

Die Kuratorin *Toni Casanovas* vom Keramikmuseum in Barcelona beschreibt Baubo wie folgt:

"Baubo is the shameless goddess, an extreme expression of female sexuality represented in antiquity as the vulva personified. These objects displayed in this area are sculptures that allude to the female sexual organ. These large format vessels are containers that refer to ancestral fertility and recall the sensual pleasure of love. While at the same time reminding one of the pain caused by giving birth to a new being."⁵⁵

4.2.4 Die Installation Aphrodite



Abbildung 3 Die Installation Aphrodite

⁵⁵ Vgl. Einladungstext zur Ausstellung von *Intim* in Barcelona, 2006. S.6.

Durchschreiten nun die BesucherInnen den linken Raum führt es sie direkt zum Schatz der Aphrodite. Das Zimmer der Aphrodite ist der südlichste Raum des Museums und wird von zwei Seiten aus mit natürlichem Licht erhellt. Gleich am Eingang ist auf der linken Seite der einzige Wandtext nämlich das zur Installation passende Gedicht *Aphrodites Traum* auf einer eingerahmten Tafel angebracht.⁵⁶ Ganz generell kommt die Ausstellung mit nur diesen wenigen Gedichten aus. Es wird rigoros auf die didaktischen Texte verzichtet. Diese Installation besteht aus vielen verschiedenen Porzellanherzen, die in symmetrischer und systematischer Anordnung, in gleichmäßigen Abständen von 15 cm zueinander auf der rechten Seite direkt an der Wand hängen.

Durch die Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit der Herzen entstehen Bild-Installationen, die in gewissen Abläufen und Anordnungen, für jede BetrachterIn *ihre* Geschichte erzählt. Hiermit soll innerhalb der Präsentation einer großen Anzahl homogener Keramikherzen die ästhetische Wirkung einzelner Exponate aus der Vielzahl der Objekte herausgehoben werden. Beim Betreten des Raumes laufen die BesucherInnen direkt auf ein quadratisches Podest zu. Dieser Sockel ist mit einem Pelz überzogen, der großzügig wie ein Faltenrock bis zum Boden reicht. Auf diesem hellen Pelz ist ein einzigartiges goldenes Herz platziert, das unter einem Glassturz, den Blickfang für die erste Betrachtung einnimmt und für ein wunderbares Überraschungsmoment sorgt. Die perfekt eingerichtete Beleuchtung tut noch das ihrige dazu.

Rechts davon ist die eigentliche Herzwand zu sehen, bei der die Farben rot, rosa und reines Porzellanweiß, überwiegen. Fünf Reihen zu je siebenundzwanzig Herzen, in Augenhöhe montiert, bestimmen die Wand und ergeben ein eindrucksvolles, mächtiges Bild. Vergleichsweise zur ersten Installation findet hier eine direkte Gegenüberstellung der BesucherInnen mit den keramischen Objekten statt. Dies trägt viel zu einer abwechslungsreichen Ausstellung bei und führt so die BetrachterInnen *zum Schatz der Aphrodite*.

⁵⁶ Ausstellungskatalog, *Intim*, Dornbirn, 2004, S. 26.
Vgl. Gedicht im Anhang, S. 68

Anhand dieser Installation kann man - auch wiederum beispielhaft für die ganze Ausstellung - konnotative Codes erkennen. So zeigt das isolierte, goldene Herz im Glassturz ganz andere Assoziationen auf, wie die aus 135 Objekten bestehende Herzwand. Die Häufung und die Dichte der zusammenhängenden Artefakte lösen verschiedenste konnotative Bedeutungen aus. So erscheint, je nach den wahrgenommenen konnotativen Codes, ein Herz oder eine Herzinstallation immer in einem anderen Fokus.

Zur Materialität:

Die Grundform ist ein sehr pralles, rundes, knackiges Herz, mit den Maßen von 10 x 10 x 5 cm. Auf der Rückseite befindet sich das Eingußloch, das aus produktionstechnischen Gründen resultiert, mit dem Vorteil, dass es dort montiert und sehr leicht aufgehängt werden kann.

Die Grundform des Herzens ist en gros immer dieselbe, doch es werden hundert verschiedene Motive präsentiert wie beispielsweise Herzen mit Flügeln, mit Engeln, Hörnchen mit Noppen, Löchern, Stacheln, verschiedene Darstellungen von Tieren wie Hasen, Hähne und Schweine, Froschkönig, Kuh, Fische, Krebs, Muscheln und Tintenfischtentakeln, Hörner, verschiedenen Oberflächen von Textilien, Reißverschlüsse, gestrickte Oberfläche, Spitzen, Büstenhalterverschlüsse, geflochtenem Geweben, gepolsterter Oberfläche, Verband, Heftpflaster, geritzten und getropften Oberflächen, Blumen wie Edelweiß, Enzian und Rosen, verschiedenste Abgüsse von Körperteilen wie Kinderhände, Schamlippen, Brustknospen, Lippen und Bauchnabel, diverse Worte und Texte wie: trotzdem, Ja, Jetzt, for ever, komm, ...und tschüß, *Mitternacht*. *Nichts hat sich ereignet*. aufgeklebte Fell und Nerzstreifen, Aktzeichnungen, geritzte Texte, und Siebdruckfotos mit Beispielen aus der ersten Aktfotografie. Die Serie beinhaltet natürlich auch ein klassisches rotes Herz, rein weiße Herzen, aber auch goldene, oder auch mit Perlmutter Auflage. So wie es scheint, sind der Phantasie noch lange keine Grenzen gesetzt.

Toni Casanovas schreibt zur Aphrodite:

„Aphrodite is the goddess of carnal love, female beauty and sexual attraction. Because of all these qualities, she triggers the envy and jealousy of all the other goddesses on Olympus. The 300 rigorously lined up hearts of various colours and decorations displayed in this

einem Bustier mit Spiralmuster über dem Busen, wobei der seitliche Häftchenverschluss klar erkennbar ist. Selbst auf dem Boden findet man Rüschen-Porzellanunterwäsche die unter den hängenden Objekten liegen. Die TrägerInnen sind da und doch nicht da. Es entsteht das Gefühl, als kommunizieren die Skulpturen untereinander und Beziehungen zueinander werden geschaffen. Ein paar Socken unterhält sich mit einem Tanga. Der Witz und die Ironie in dieser Arbeit sind unverkennbar. Auf dem Boden sind auf kleinen Aufklebern die Namen der einzelnen Götter und Göttinnen, nach denen die Exponate benannt sind, angebracht. Auch hier wiederum hängen bei der Eingangstüre die Gedichte zu *Eros und Psyche*, *Psyches Lachen am Nervenende des Abgrunds* und zu *Eros, über die Unbekümmertheit des Eros*.⁵⁸

Zur Materialität:

Unterhosen, Slips, Strapse, Büstenhalter, Mieder und Korsagen, getragen von verschiedenen Personen, abgegossen in Gips, und dann ausgearbeitet vom Negativ zum Positiv, bemalt und gebrannt. Die einzelnen Objekte wirken realistisch und echt und werden durch die Handbemalung in ihrer Ausdrucksweise noch unterstrichen. Verschiedenen Textilien wie Seide, Spitze und Gummi sind erkennbar. Die Exponate lassen förmlich die TrägerInnen und deren Geschlecht erahnen. Falten im Stoff, Knöpfe, erhabene Muster, wie Stickereien und verschiedene Arten der Verschlüsse, kommen zum Vorschein.

Und so wirft sich ganz unweigerlich die Frage bei den BetrachterInnen auf: Welche Unterwäsche trägt wohl mein vis à vis? Und wollte ich mich heute in meiner Unterwäsche zeigen?

Dazu schreibt Toni Casanovas:

"Aphrodite's son, Eros, also known as Cupid, the god of love and a mythological figure who personifies, together with Princess Psyche, all the passionate states between man and woman. This section, dedicated to these two mythological figures, presents a series of intimate male and female items of clothing, conceived with great realism and packed with meaning and power, emphasising the endemic importance of human emotional relationship and their constant fragility."⁵⁹

58 Ausstellungskatalog, *Intim*, Dornbirn, 2004, S. 32-33.

Vgl. Gedicht im Anhang, S. 69.

59 Vgl. Einladungstext zur Ausstellung von *Intim* in Barcelona, 2006. S.6.

4.2.9 Die Installation Demeter



Abbildung 6 Demeter

Über die Wendeltreppe gelangen nun die BesucherInnen in die zweite Ausstellungsebene, wo sich die letzte und wohl auch dichteste Installation den BetrachterInnen zeigt, die Demeter. Sie steht für Nahrungsaufnahme, Nahrung als Lebensgrundlage. In Demeter schwingt aber auch das Ursprüngliche mit. Fragen: Wie gehen wir mit der Natur und den Ressourcen um? Wie *verwenden* wir? Wie *verschwenden* wir? Wer darf essen? Wer bekommt Nahrung? Wie zugänglich ist Nahrung und für wen ist sie bestimmt? Demeter wird in Form einer 12 x 1,5 m langen Tafel präsentiert, die direkt und parallel unter dem Giebeldach entlang läuft und von der Fensterfront bis an das gegenüberliegende Raumende reicht und so inszeniert ist, dass sie aus der Wand weiter in den Gang des Obergeschosses hinaus zustoßen scheint. Auf einem Kunstfell, das den Tisch bedeckt, präsentieren sich, Skulpturen und erotisch anmutende Objekte, die zum Tafeln einladen. Brustknospenschalen und Nabelteller, als Zeichen der ersten Nahrungsaufnahme eines Neugeborenen, Becher, ein großes goldenes Schwein, Stacheldosen, Nerztässchen, Spielobjekte, Handschmeichler und Obstschalen, also eine mannigfaltige Landschaft

lustvollen Geschirrs, das einlädt, Essen als genussvolle Pracht zu zelebrieren.

Eigenwillige, heterogene und doch einheitliche Porzellanserien, die alles enthalten was Tisch und Tafel an Porzellan brauchen, selbst diverse Größen von Kannen, Dosen, Gießern, Schüsseln, Teller, Tassen, Platten etc. mit außergewöhnlichen Formen, Dekoren, Farben und Aufschriften werden hier zu einem Bühnenbild inszeniert.⁶⁰

An der Fensterfront hängen zwei Brustknospen und Nabelbilder goldumrahmt an der Wand, in denen hunderte Porzellanbrustknospen und Porzellannabel zusammengarniert, zu sehen sind.

Die Artefakte werden von aus der Decke ausgelassenen Spots themenspezifisch beleuchtet und unterstreichen somit noch zusätzlich das breite Spektrum an Qualität und Einzigartigkeit der Objekte. Obwohl die Exponate recht dicht nebeneinander präsentiert werden, sind sie doch mit genügendem Abstand voneinander aufgestellt, so dass jedes Exemplar in seiner dekorativen Gestaltung wirken kann. Da die Tafel mitten im Raum steht und es zwei Eingänge dazu gibt, ermöglicht es den BesucherInnen den voll gedeckten Tisch von beiden Seiten zu betrachten. Auch hier finden wir, wieder ganz unscheinbar auf der linken Wand direkt beim Eingang, den einzigen Text zur Demeter in Gedichtform: *Demeters Völlerei zu Ehren des Hades*.⁶¹

Und Toni Casanovas schreibt zur Demeter: „Demeter is the goddess of fertility. Under the name of this divine carrier of the fruit of the earth, this area contains works offering the most exquisite food in the form of the small erogenous zones of the human body. Plates, bowls, teapots and cups from a luxurious set of crockery offer viewers nipples and belly buttons, conceived with an always elegant and ironic simulation and alluding constantly to two of the physiological necessities of human beings: that of feeding oneself and eroticism.“

⁶²

⁶⁰ Friedl Hans, *Warum? Weshalb? Weiso?*, 100 Fragen über Porzellan, 1978, S. 58.

⁶¹ Ausstellungskatalog, *Intim*, Dornbirn, 2004, S. 19.

⁶² Vgl. Gedicht im Anhang, S. 68.

5. Das Modell Frauenmuseum

Nicht die analytische Auseinandersetzung mit der patriarchal definierten Institution Museum leitete den Wunsch nach einem Gegenmodell an. Es war vielmehr das politisch, motivierte Begehren nach Repräsentation, nach *weiblicher Traditionsbildung*, die Suche nach einem *selbstbestimmten* Raum.⁶³ Es wurden viele Erwartungen von den BetreiberInnen an die Etablierung eines *Autonomen Museums* geknüpft. Einmal Kraft der Institution in der Öffentlichkeit effektiver und zielstrebig aufzutreten und dadurch ein Mittel zur Umsetzung feministischer Interessen in der Hand zu haben und somit einen Freiraum für Frauen zu schaffen. Primäres Ziel war es eine von Frauen getragene *autonome Öffentlichkeit* mit eigenem

Kommunikationsnetz, Orten, Diskursen, Einrichtungen und Medien, herzustellen, also ein Raum der Selbstverständigung nach Innen und nach Außen.⁶⁴ Diese Vorgangsweisen, selbstbestimmende Strukturen zu schaffen, konnte man in den 70er Jahren europaweit verfolgen und daraus resultieren heute um die vierzig funktionierende Frauenmuseen.⁶⁵ Ähnlich wie in Regionalmuseen sind Frauenmuseen aufgrund unzureichender finanzieller Mittel auf die Mithilfe ehrenamtlicher MitarbeiterInnen angewiesen, um einen funktionierenden Museumsbetrieb aufrecht zu erhalten. Hier sprechen wir vom Hamburger Modell der PraxisexpertInnen. PraxisexpertInnen waren vor allem in der Aufbauphase hilf- und einflussreich, in dem sie dem Museum besonders als ZuträgerInnen von Informationen und Objekten nützlich waren. Mittlerweile allerdings liegen die inhaltlichen Kompetenzen allein bei den MuseumsdirektorInnen und KuratorInnen, wobei die einzelnen Museen auf die interessierten LaiInnen nicht verzichten können und wollen.

Mitte der 80er Jahre verlagerten sich die Schwerpunkte der Ausstellungsthemen von der Aufarbeitung der Geschichte von Frauen bzw.

⁶³ G. Hauer, R. Muttenthaler, A. Schober, R. Wonisch, *das inszenierte Geschlecht*, Wien, Köln, Weimar, 1997, S. 153.

⁶⁴ Vgl. Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Sexismus und Museum*, in *kritische Berichte*, 3/1985, S.3.

⁶⁵ Vgl. www.womeninmuseum.org.24.04.08 Es findet im Juni 2008 der erste internationale Kongress der Frauenmuseen in Meran statt.

der Frauenbewegungen zu einzelnen *Geschichten*⁶⁶, wobei allerdings die alltagsgeschichtlichen Themenstellungen wie Reproduktions- und Frauenerwerbsarbeit nach wie vor im Mittelpunkt standen. Besonderer Beliebtheit erfreute sich in den Gründerjahren das Thema Waschen, zudem eine Reihe von Ausstellungen stattfand.⁶⁷

Heute werden Projekte, die die Auseinandersetzung mit der Geschichte aus Frauenperspektive zeigen thematisiert. Sie sollen die Reflexionsprozesse anregen und das Bewusstsein von Frauen wie auch Männern für gesellschaftliche Bedingtheit von Geschlechterrollen und ihre Gestaltbarkeit schärfen.

5.1 Das Frauenmuseum in Hittisau



Abbildung 7 Frauenmuseum in Hittisau

Hittisau, das 1800 Menschen kleine Dorf im vorderen Bregenzerwald hat das erste Frauenmuseum Österreichs im Juli 2000 mit einer sozialgeschichtlichen Installation „*Mythos und Alltag*“ eröffnet.

Das Frauenmuseum ist ein Teil eines kommunalen Mehrzweckbaus, den es sich mit der Ortsfeuerwehr teilt. Das Gebäude reagiert mit seiner Stellung,

⁶⁶ G. Hauer, R. Muttenthaler, A. Schober, R. Wonisch, *das inszenierte Geschlecht*, Wien, Köln, Weimar, 1997. S. 28.

⁶⁷ Z.B. die Ausstellung des Frauenarbeitskreises des Museums der Arbeit in Hamburg „Waschtag 1925“ 8 1984/85) und die der Stuttgarter Frauengruppe „Das weiße Hemd wäscht sich nicht von alleine. Waschen 1900-1990“ (1991).

der Verteilung der Wege und Funktionen sowie in den Materialien und Konstruktionen perfekt auf den Ort und auf das von der Gemeinde, die auch Trägerin des Projektes ist, definierte Raumprogramm.⁶⁸ Dem technischen Milieu der Feuerwehr im Untergeschoß entsprechen verzinkter Stahl, Beton und Glas und der Kulturbereich knüpft in den zwei darüber liegenden Stockwerken mit moderner Holz-Elementbauweise an regionale Traditionen an. Somit ist es den Architekten Cukrowicz und Nachbauer gelungen, zwei Gebäude mit unterschiedlicher Nutzung und Ausrichtung aufeinander zusetzen. Besondere architektonische Merkmale der lichtdurchfluteten Ausstellungsräume sind die mit unbehandelter Weißtanne ausgeführten Wandoberflächen, Deckenuntersichten, Treppen und Fußböden. Selbst die am Vorplatz stehende *Klingende Hydra* vom Komponisten Gerold Amann erschaffene Klanginstallation, einem künstlerisch verfremdeten Hydranten, verbindet die zwei Funktionen des Hauses und somit ist es nicht verwunderlich, dass dieses Projekt von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs mit dem Bauherrenpreis ausgezeichnet wurde.

Das Konzept

Das einzige Frauenmuseum Österreichs leistet einen Beitrag zur Sichtbarmachung von Frauengeschichte und von weiblichen Tätigkeiten und Fähigkeiten. Es betrachtet als seine Aufgabe, die Welt aus Frauensicht darzustellen, die Auseinandersetzung der Frauen mit ihrer natürlichen und gesellschaftlichen Umwelt, und die daraus entwickelte frauenspezifische Kultur zu zeigen. Seit nunmehr bald acht Jahren zeigt das Frauenmuseum einen Weg, wie internationale Themen neben vernachlässigten Aspekten der Regionalgeschichte gendersensibel für ein breites Publikum aufbereitet werden können.⁶⁹

⁶⁸ Vgl. http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=33&article_id=3402gl. 30.04.08

⁶⁹ Interview mit der Museumsdirektorin Elisabeth Stöckler vom 10.05.08

Aktivitäten

Es werden zwei Ausstellungen pro Jahr gezeigt, die eine weibliche Thematik präsentieren, wobei der Wechsel aus regionalem oder überregionalem Blickwinkel und Kunst, Kultur- oder Sozialgeschichte angestrebt wird. Sechzehn Frauen aus dem Bregenzerwald, im Alter zwischen zwanzig und achtzig Jahren, vermitteln die Ausstellungen und werden als MuseumsbegleiterInnen in die Ausstellungskonzepte miteinbezogen. Um die Authentizität und die Reflexionsfähigkeit der Museumsbegleiterinnen noch zu schärfen, werden spezielle Weiterbildungsprogramme mit externen Expertinnen für sie angeboten und durchgeführt. Ein ganz großes Anliegen des Frauenmuseums sind die Begleitveranstaltungen wie Sonderführungen, Seminare, Vorträge, Workshops, Theater und Konzertaufführungen und Vermittlungsprogramme für die unterschiedlichsten Zielgruppen wie Kinder, Jugendliche aber auch speziell für Erwachsene.

5.2 Die Ausstellung *Intim* im Frauenmuseum

5.2.1 Die Museumsarchitektur

Über den Vorplatz, an der Klanginstallation vorbei, gehen die BesucherInnen ebenerdig direkt auf die über zwei Stockwerke vollverglaste Museumsfront des Frauenmuseums zu. Hinter dem Foyer verbirgt sich durch eine Holzschiebekonstruktion getrennt, ein Vortragssaal von 110m² der zur gemeinsamen Nutzung von der Feuerwehr und anderen Kulturveranstaltungen herangezogen werden kann. Neben dem Vortragssaal hat das Frauenmuseum ein Büro von 20m² zur Verfügung, ein kleines Depot und gleich nebenan die kleine Werkstatt. Rechts vom Eingang läuft man über eine Holztreppe nach oben zum eigentlichen Ausstellungsraum. Im Stiegenaufgang zeigt sich wie sich Beton und Holz in der modernen, ländlichen Architektur auch in öffentlichen Bauten durchgesetzt hat.

So schreibt Otto Kapfinger in nextroom über die Architektur des Frauenmuseums: „Die differenzierte Lichtführung, die taktile und homogene

Materialität der Innenräume vergegenwärtigen Stimmungen alter Holzbauten in radikaler Neuinterpretation. Als Besonderheit ist anzumerken, dass vom Zuschnitt des Volumens und der Proportionalität der Öffnungen bis zu den Details der Fassaden und Decken die maßgebliche Koordination durchgezogen ist. Auch das kleinste Material-Modul zeigt sich so über die Gegensätze von Holz und Beton hinweg als Teil eines Ganzen“⁷⁰ Oben angekommen, steht man nun schon mitten im offenen 250m² großen Ausstellungsraum. Im rechten hinteren Teil öffnet eine große Glasfront den Blick in den Bregenzerwald und daneben befindet sich die Museumsbibliothek und ein Tonarchiv. Ein ausgeklügeltes Lichtsystem und großzügige Oberlichter sorgen für eine homogene Auslichtung des modernen Holzkubus. Im Gegensatz zu anderen Museen unterhält das Frauenmuseum keinen klassischen Museumsshop. Bücher und Kataloge sind beim Eingang des Ausstellungsraumes aufgelegt und können dort über die MuseumsbegleiterInnen, auch käuflich erworben werden.

5.2.2 Die Installation *INTIM* im Frauenmuseum

Im Gegensatz zur Ausstellung im Keramikmuseum überwiegen hier die konnotativen und metakommunikativen Ansätze, die wir aus den Abhandlungen von Jana Scholze schon kennen gelernt haben. Saal- und Raumtexten wird Wichtigkeit gegeben. Inhalt und Kontext der Installationen haben einen höheren Stellenwert als die Materialität der Objekte. In der Ausstellung im Frauenmuseum kommen zu diesen Gedichten Ausschnitte aus dem *Hohelied* des Alten Testaments und auch noch andere poetisch-erotische Texte dazu. Das *Lied der Lieder* – die wörtliche Übersetzung aus dem Hebräischen - gehört zu den schönsten erotischen Gedichten dieser Welt. Seine Entstehungszeit - ab 1000 bis nach 500 vor Chr. - deckt sich mit der Zeit der Verschriftlichung der griechischen Mythen

⁷⁰ Vgl. http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=33&article_id=3402gl. 30.04.08

durch Homer und Hesiod und stellt die Verbindung zu unserer christlichen Kultur her, die trotz Leibfeindlichkeit das Hohelied immer als Teil der *Heiligen Schrift* tradiert hat.

So sind diese Texte - zusätzlich zu den schon bekannten Gedichten von Daniela Egger – im Begleitbuch aufgelegt und themenspezifisch zu den einzelnen Installationen als Wandtexte angebracht.⁷¹

Spezielle Begleitprogramme und Vermittlungstätigkeiten werden über die ganze Dauer angeboten und es finden Vorträge und Lesungen statt, die sich inhaltlich mit der Ausstellung und ihren Themen auseinandersetzen.⁷²

Selbst das Kinderprogramm steht unter dem Motto *Haltestelle Götterhimmel*. So werden einzelne Körperteile von Kindern von der Künstlerin abgegosen und gebrannt und die entstandenen Objekte werden den Kindern als Reiseandenken mit nach Hause gegeben.

Der Künstlerin ist es gelungen, die sechs in sich geschlossenen Installationen, so zu inszenieren, dass die Raumatmosphäre nicht durch unnötige, künstliche Abtrennungen zerstört wurde, sondern sie hat die sechs Themen mit der Präsentation so strukturiert, dass die Spannung bis zur letzten Installation dem *Hypnos* anhält.

INTIM ist eine *exhibition in progress* eine Werk-Gesamtschau aus mehreren Zyklen und ein Ausstellungsprojekt, das sich in stetem Fluss befindet.

Der Titel der Ausstellung und die gezeigten Objekte der Installationen sind größtenteils ident mit den Artefakten, die auch in Dänemark gezeigt wurden. Zusätzlich wird im Frauenmuseum die Installation *Hypnos* präsentiert und die Künstlerin hat eigens für das Frauenmuseum zusätzlich regionalspezifische Objekte geschaffen, die in die Themen *Demeter* und *Baubo* eingeflossen sind.

71 Vgl. Gedichte aus dem Hohelied aus dem Alten Testament, Anhang S. 71.

72 Vgl. aktuelles Vermittlungs- und Begleitprogramm im Frauenmuseum, Anhang, S. 72-74.

5.2.3 Die Installation eat me – drink me

Die Ausstellung beginnt dieses Mal schon im Treppenaufgang. Wie im Grimmerhus, sind die Lippen- und Brustknospenmedaillons zu einer 3-D Formation an die Betonwand des Stiegenhauses platziert, wobei die einzelnen Artefakte von den Stufen über die fast sechs Meter hohe Wand bis unter die Decke angebracht sind. Auch hier lädt die Künstlerin die BesucherInnen ein, die Artefakte zu berühren und zu betasten.

5.2.4 Die Installation Baubo



Abbildung 8 Baubo

Am Anfang war das Wort. Am Anfang war auch die Geburt. Und so wird Baubo, die mythische Vulva und Gebälerin allen Lebens, wiederum am Anfang der Ausstellung gezeigt.

Auf zehn grauen, länglichen, 90 cm hohen Podesten stehen die schon gezeigten, vermischt mit den speziell für den Bregenzerwald geschaffenen Baubodosen, in zwei Reihen entlang, der zur Kirche hin verglasten Wand.

Auch hier wurde auf Vitrinen verzichtet um den BetrachterInnen die Möglichkeit zu geben, die Artefakte zu berühren. Die Sockel stehen in ausreichenden Abständen zueinander, so dass die Objekte von allen Seiten zu besichtigen sind. Hier nun die Beschreibung von zwei Baubodosen.

Fünf ab 2007

Fünf ab ist ein schiffchenförmiges Deckelgefäß, das innen leer und weiß glasiert, ist. Auf der Außenseite befinden sich links oben das bekannte Zählsystem mit den vier geraden und einem Querstrich und Nullen, die teilweise durchgestrichen sind. Dieses Zählsystem ist die Schreibweise beim *Jassen, dem Kartenspiel* in Vorarlberg, besser aber bekannt als Zählsystem in Gefängniszellen, um die verbleibenden Tage bis zur Entlassung abzuhaken.

Auf der Baubo-Dose bekommt das Zählen eine ganz andere Note, nämlich Zählen: *wie oft fand Geschlechtsverkehr statt, Zählen der Männer denen Einlass gewährt wurde, Zählen der Nullen ect.*⁷³

Sweetie 2007

Ein schiffchenförmiges Deckelgefäß, welches Innen rot glänzend glasiert und Außen wie eine cremige Butterschokolade mit rosa und hellblauen Sahnemustern verziert ist. Besonders in ländlichen Gebieten wie im Bregenzerwald definieren sich Frauen über das Backen und Kochen, das mit diesem Objekt von der Künstlerin in Frage gestellt wird.⁷⁴

⁷³ Interview mit Margit Denz vom 25.05.08

⁷⁴ Interview mit Margit Denn vom 25.05.08

5.2.5 Die Installation Demeter



Abbildung 9 Demeter

Die Tafel der Demeter präsentiert sich auf einer 12 x 1,5m langen Lehminstallation, die leicht diagonal im freien Raum steht. Lehm, welcher aus roher Tonerde besteht, ungebrannt, getrocknet, rissig, und an ganz erdige Lehm Böden, ausgetrocknete Seeböden oder auch rissige Erde erinnert. Die Lehm tafel ist etwa 20 cm hoch, kantig und hat den Anschein als ob sie soeben aus einem ausgetrockneten, kargen Erdboden herausgesägt worden wäre.

Darauf befinden sich nun aus feinsten Tonerde, Feldspat und Kaolin gebrannte Porzellan-Geschirrtteile und verschiedenste Behältnisse wie die speziell angefertigten und weiterentwickelten Kugelobjekte, Schalen und Schälchen, Teller mit Abgüssen von Rückenteilen und beschriftete Nabelteller.

Auf den Gefäßen und Tellern sind mit roten Buchstaben Liebesgedichte aus dem Hohelied aufgebrannt und erinnern eher an Liebesbriefe wie Gebrauchsgegenstände des täglichen Lebens. Durch die Texte werden verschiedenste Konnotationen hervorgebracht. Im Gegensatz zur Demeter im Grimmerhus, wo die selben Artefakte allerdings ohne Textgestaltung eindeutig an Objekte des täglichen Gebrauches erinnern, So schreibt Ariane Grabher in der Maiausgabe der Zeitschrift Kultur: „An üppig gedeckten Tafeln, die wie ein Bühnenbild inszeniert werden und die Todsünde der Völlerei vergessen machen, wird aus Bauchnabeltellern und Brustwarzenschalen gespeist. *lass mich die Tafel decken, zum üppigen Gelage, ich verspreche dir, bei diesem Hochzeitsbankett, werde ich nicht geizen, denn alles gehört dem, der es sich nimmt, schreibt Daniela Egger zum opulenten Bankett deren Texte eine Erleuchtung in Worten sind und eine perfekte Liaison mit den Werken von Margit Denz eingehen.*“⁷⁵

⁷⁵ Ariane Grabher, Kultur Nr. 4, Maiausgabe 2008.S. 48-49

5.2.6 Die Installation Eros & Psyche



Abbildung 10 Eros und Psyche

Am unteren Ende der Tafel reiht sich nun das, was dem menschlichen Körper am Nächsten ist, nämlich die Unterwäsche, an die Tafel. Sie stehen förmlich davor, unterhalten sich und sind ins Gespräch vertieft. Sie alle markieren den Übergang zwischen Innen- und Außenwelt, privat und öffentlich.

Ein sitzendes Mieder befindet sich am Tafelrand, daneben Boxershorts und Slip mit Büstenhalter. Darunter sind Stöckelschuhe platziert und ein paar Socken stehen unter der Feinrippunterhose mit Bein und Seiteneingriff.

Konnotationen entstehen hier durch das Eingebundensein der einzelnen Objekte in die geschlossene Rauminstallation und werden durch die Kontextualisierung mit den anderen Exponaten noch verstärkt.

„Direkt am Körper abgegossen bleiben die Dessous als leere Hülle zurück, der in ihnen steckende Mensch ist durch seine Nicht-Präsenz wie ein unsichtbarer Körper zugegen. Frei hängend im Raum inszeniert, erscheinen

Paris, Helios, Pan, Kirke und Konsorten wie die Mitglieder eines Swingerclubs auf dem Olymp“.⁷⁶

5.2.7 Die Installation Schatz der Aphrodite



Abbildung 11 Aphrodite

Am Raumeende befinden sich zwei quadratische, tischhohe Metallbehälter, die im Abstand von ca. einem Meter zueinander stehen. Aus diesen beiden Metallbehältern quillen eine Fülle von Porzellanherzen mit verschiedenartigsten Motiven, die alle mit derselben metalligartigen Glasur überzogen sind. Einzelne Herzen kippen aus dem übervollen Behälter, über den Rand und wandern dem Metallkörper entlang, auf den Boden. Dort ändern sie die Farben von metalligbraun auf rot und gold.

⁷⁶ Ebenda, S. 48-49

5.2.8 Die Installation Hypnos



Abbildung 12 Hypnos

Acht Jahre nach der ersten Präsentation im Frauenbad in Baden bei Wien wird die Installation *Hypnos* in veränderter Form erneut gezeigt.

Hierfür eignet sich die Bibliothek des Frauenmuseums ausgezeichnet. Am Eingang des Raumes werden die BesucherInnen vom *Schreier* begrüßt. Ein Kopf mit aufgerissenem Mund und herausgestreckter Zunge steht auf einem meterhohen Metallsockel. Der Kopf hat eine metallische Oberflächenglasur und ist nicht mehr als Porzellan definierbar. Die Skulptur besticht durch ihren Ausdruck in der Dynamik und der förmlich durchdringende Schrei bleibt noch lange im Gedächtnis. Auf einer quadratischen 3 x 3 m großen Holzplattform, die zwanzig Zentimeter über dem Boden zu schweben scheint, liegen achtundzwanzig Gesichtsabgüsse auf Gipspolstern, die an Totenmasken von verstorbenen Berühmtheiten erinnern. Die Masken symbolisieren den Tod, die Polster den Schlaf, und beides liegt ganz nah beisammen.

Das akustische Summen eines bekannten Vorarlberger Schlafliedes *müslengang ga schlauf* ist zu hören, und so lädt der Raum zum Staunen und zum Nachdenken ein.

6. Ausstellungsanalyse

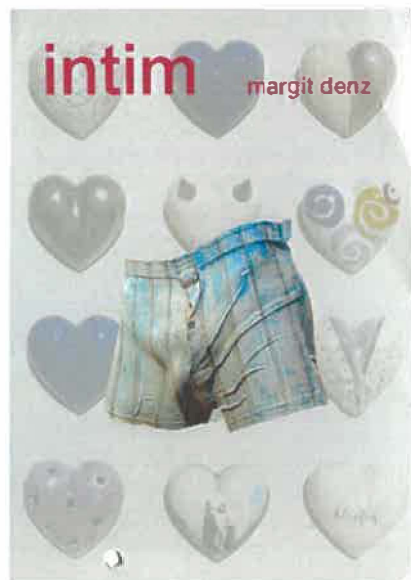


Abbildung 13 Einladung Grimmerhus



Abbildung 14 Einladung Frauenmuseum

Die flexible Ausstellungskonzeption des Museums erleichtert die Präsentation zeitgenössischer Keramik und im Speziellen die Ausstellung *INTIM*. Das Präsentationskonzept, welches die Ausstellungsanordnung der Objekte und Installationen nach den besonderen Gegebenheiten der Museumsarchitektur⁷⁷ gestaltet, kann die speziellen ästhetischen

⁷⁷ Vgl. Hermann Scheubert, Planung und Einrichtung des Keramikmuseums. In: Museum und Einrichtung, Informationen zur Einrichtungspraxis Nr. 1. 1984, S. 15-16.

Bedingungen der vielseitigen Formensprache der Installationen in der Form-, Oberflächen und Farbgestaltung individuell berücksichtigen.⁷⁸

Hierzu zählt nicht nur eine weitgehende im Raum gestaltete Präsentation, welche über die direkte Anschauung hinaus auch eine haptische Wahrnehmung der Form und Oberflächen der Artefakte zulässt, sondern auch der Einsatz von Ausstellungshilfen, welche die spezifisch ästhetische Wirkung eines jeden Objektes zur Geltung kommen lassen. Die speziell für die Ausstellung angebrachte Beleuchtung, gepaart mit dem natürlichen Tageslicht, sind weitere wesentliche Maßnahmen zur Akzentuierung der ästhetischen Wirkung der Exponate.

Die Verschiedenartigkeit der fünf Ausstellungsthemen wird durch ihre thematisch in sich geschlossene Platzierung in den Ausstellungsräumen hervorgehoben und betont.

In der ersten Ausstellungsebene im Erdgeschoss werden die frei im Raum auf Sockeln präsentierten *Baubodosen* vorwiegend mit künstlicher Beleuchtung aufgehellt, genauso wie die *Brustknospen-* und *Lippenmedaillons* im Hauptraum. Die Präsentation der *Aphrodite* und *Eros und Psyche* wirken demgegenüber sehr gegensätzlich, da die Exponate vorwiegend mit natürlichem Licht beleuchtet werden, welche durch die hellen Wandfarben der Ausstellungsräume zusätzlich intensiviert und auch reflektiert werden.

In der zweiten Ausstellungsebene, also im Dachgeschoss, wird durch das zu geringe Tageslicht die *Demeter* durch die zusätzlich installierten Spots aufgehellt, so dass auch hier die Strukturen, Typen-, Formen- und Farbenvielfalt der Keramiken und Dekore bestens ausgeleuchtet werden. Analog zur verschiedenartigen Gestaltung der Ausstellungsräume konzentriert sich die Aufmerksamkeit der BesucherInnen sowohl im Erdgeschoß als auch im Dachgeschoss ausschließlich auf die Ausstellungsexponate.

Die frei im Ausstellungsraum auf Sockeln einer Tafel, frei hängenden oder an der Wand platzierten Exponate werden sowohl als einzelnes Artefakt, als

⁷⁸ Vgl. im Gegensatz dazu: Sven Schütte, Präsentation historischer Keramik im Museum. In: Planung und Einrichtung, Informationen zur Einrichtungspraxis Nr. 1, 1984, S. 16-18.

auch in der Aufstellungsanordnung in *Anmutungsgruppen* bzw. in der Kontrastierung gegensätzlicher Form-, Farb- und Oberflächengestaltung wahrgenommen.

Wie wir hier sehen überwiegt Materialität, also der klassische Zugang zur Keramik und somit ist der denotative Aspekt sicherlich *das* herausragende Moment und *der* Unterschied zum Frauenmuseum. Hingegen sind Inhalt und Text nur für's Gerüst der Ausstellung von Wichtigkeit. Konnotative Codes werden gewollt sehr kurz gehalten, obwohl speziell diese Vielfalt an heterogenen Installationen einen unendlichen Raum an Sinnkontext zulässt.

Durch das Fehlen eines didaktischen Konzeptes, welches Fragen bezüglich der Künstlerin, der Titel und der Datierung der Exponate, sowie deren Herstellungstechnik beantworten könnte, bleibt *INTIM* auf eine ästhetische Präsentation der zeitgenössischen Keramik beschränkt. Die BetrachterInnen können die Ausstellung unter Zuhilfenahme der Inszenierung szenisch nachempfinden, welche somit, wenn überhaupt, mit einem Minimum an Erklärungen und Texten auskommt.

Das Frauenmuseum arbeitet zusätzlich und in erster Linie mit der antiken Mythologie. Für's Grimmerhus sind die griechischen Göttertitel als Objektbezeichnung völlig ausreichend. Diese nicht-narrative Darstellungsweise birgt den Vorteil in sich allzu lineare oder stringente Erzählstränge zu vermeiden. Sie lassen somit verschiedene Interpretationen zu und Erzählungen für Mehrdeutigkeiten offen.

Grimmerhus hat die Ausstellung im Winter 2006/07 übernommen und hat sich durch die, für ein Keramikmuseum doch unübliche Darstellungsform einer Ausstellung, entsprechende Medienpräsenz erhofft. Diese Rechnung ist auch voll aufgegangen. Laut Liese Seisbol⁷⁹ berichten für gewöhnlich nur regionale Medien. Dieses Mal haben alle namhaften Zeitungen über *INTIM*

⁷⁹ Liese Seisbol, Fernsehinterview in der Sendung *Set og Sket*, Keramikausstellung *INTIM* im Grimmerhus, Middelfart, Url: <http://tv2r.dk/?id=332100&r=9se>, 28.04.08

im Grimmerhus berichtet und die Fernsehsendung *Set og Sket* strahlte einen fünf Minuten langen Bericht im Kulturjournal aus.

Diese Ausstellung inspirierte, dass nicht museale Veranstaltungen in diesen Räumlichkeiten gefeiert wurden. Sie bot eine gesunde Mischung aus Kultur und Event.

Also Metakommunikation in reinsten Form.

Und so führt die vielseitige, ästhetisierende Präsentationsweise der Künstlerin, welche im Einklang mit der Museumsarchitektur gestaltet ist, zu einer abwechslungsreichen, das Interesse der BesucherInnen erweckende Ausstellung, welche die besonderen Gegebenheiten zeitgenössischer Keramik Kunst berücksichtigt.

In einem Fernsehinterview der Sendung *Set og Sket* erzählt Liese Seisbol, die Museumsdirektorin, über die freche Ausstellung *INTIM*, die gerade im Keramikmuseum Grimmerhus eröffnet wird. „Morgen eröffnen wir die außergewöhnliche und für unser Museum untypische Ausstellung der österreichischen Keramikünstlerin Margit Denz. Es ist nicht das erste Mal, dass wir hier eine Ausstellung mit starken erotisch angehauchten keramischen Exponaten zeigen, aber es ist das erste Mal, dass wir Installationen einer Künstlerin im ganzen Haus zeigen. Neben den verschiedensten perfekte verarbeitenden Baubodosen, Unterwäsche, kleinplastischen Keramiken, die auf jeden Tisch gehören und einer Reihe von erotisch anmutenden Porzellanherzen, wird das Hauptzimmer mit Lippen- und Brustwarzenmedaillons tapeziert, was sogar zum Küssen anregt und von der Künstlerin selbst auch gewollt wird. [...] ich erwarte mir, dass die BetrachterInnen diese ästhetische Ausstellung noch lange in Erinnerung behalten und mit einem positiven Gefühl nach Hause gehen werden. Falls nicht, sollen sie sich selber an die Brust fassen und sich fragen, ob man mit diesem Thema nicht ein wenig freier umgehen könnte.“⁸⁰

Diese Einstellung deckt sich auch mit den Ansichten der Museumsdirektorin Elisabeth Stöckler vom Frauenmuseum. Diese erzählt auf die Frage wie Körperlichkeit, Erotik, Sexualität und Frauengeschichte in der Ausstellung umgesetzt werden, folgendes:

⁸⁰ Liese Seisbol, Fernsehinterview in der Sendung *Set og Sket*, Keramikausstellung *INTIM* im Grimmerhus, Middelfart, Url: <http://tv2r.dk/?id=332100&r=9se>, 28.04.08

„Die moderne westliche Kultur verbindet Körperlichkeit weitgehend mit Weiblichkeit. Männlichkeit wird hingegen mit Macht und Ratio assoziiert. Die Titelbilder der Illustrierten und Medien spiegeln täglich diese Genderkonstruktion wider. In der christlichen und jüdischen Tradition wurde der weibliche Körper, vor allem die weibliche Sexualität, stark problematisiert und nicht gefeiert. Die weibliche Erotik musste aus dem kultisch-religiösen Bereich vollständig weichen. Nur in der Mystik konnten sich erotische Bilder halten. Dies steht in eklatantem Kontrast zu älteren Traditionen, die weibliche Vitalität umfassend verehrten. Außerhalb der Religion, zum Beispiel in der Kunst, fand konkrete weibliche Erotik weiterhin Wertschätzung, allerdings oft als kommerzielles und frauenverachtendes Interesse. Weibliche Körperlichkeit ist also vielschichtig mit den realen Machtverhältnissen verknüpft. Die Kunstwerke von Margit Denz eröffnen mit Ihrer Lebensfülle und Lebenslust weite Räume selbstbestimmter weiblicher Erotik und Sexualität. Wenn diese Sinnenfreude kein Thema für ein Frauenmuseum ist!“⁸¹

Gleichzeitig freut sie sich darüber, dass sie diese Ausstellung mit den nahezu selben Objekten und Installationen von Lise Seisbol übernehmen konnte. Obwohl die Räumlichkeiten und die zu bespielende Fläche völlig konträr zum Grimmerhus sind, zeigt das Frauenmuseum nicht fünf sondern sechs Installationen in seinem einzigen, großen Ausstellungsraum. Hier zeigt sich auch wie flexibel und anpassungsfähig die Ausstellung *INTIM* gestaltet werden kann.

Wie wir schon aus der Einladungskarte entnehmen können, zeigt Fr. Stöckler ein leicht dahinschwebendes Porzellanherz und arbeitet noch zusätzlich mit einem Untertitel: *Geburt-Leben-Tod, griechische Mythologie für das 21. Jahrhundert* und hängt noch ein Gedicht aus dem Hohelied aus dem Alten Testament daran. Und so definiert sie die Rolle und Bedeutung der Mythologie im Frauenmuseum: „Die Erzählungen der Göttinnen und Götter der griechischen Antike können als symbolische Geschichten über die Erfahrungen der menschlichen Seele gelesen werden. Außerdem gibt es in der Mythologie keine einzelne, kanonische Fassung einer bestimmten Erzählung, sondern die mannigfaltigen Überlieferungen spiegeln soziale und künstlerische Kontexte, je nach Erfordernis. Das eröffnet ein unerschöpfliches Potential zur Reflexion menschlicher Rollen und Befindlichkeiten. Auch wenn in der realen griechische Antike bereits eine patriarchale Kultur dominierte, zeigt sich bei den Überlieferungen der Göttinnen und Götter noch eine größere Vielgestaltigkeit der Möglichkeiten. Die Göttinnen stehen auch für vielfältiges, autonomes Handeln von Frauen. Dies ist allemal anregend.“⁸²

⁸¹ Interview mit der Museumsdirektorin Elisabeth Stöckler vom 10.05.08

⁸² Interview mit der Museumsdirektorin Elisabeth Stöckler vom 10.05.08

Spätestens hier gehen die Ansätze der zwei Museen auseinander. Grimmerhus stellt durch *die Herrenunterhose* die Materialität, das Handwerk, und auch ein attraktives, unübliches Porzellanobjekt voran, um einen möglichst großen BesucherInnenkreis anzusprechen, ohne es weiter zu beschreiben. Beim Frauenmuseum dominieren offensichtlich die Texte, die sich durch die ganze Ausstellung hindurchziehen, bis hin zu den Brustknospenschalen und Bauchnabeltellern, auf denen Gedichte und Auszüge aus *dem Hohelied* mit rot hinterlegten Lettern auf der Tellerfahne zu lesen sind. Hier überwiegen die konnotativen im Gegensatz zu den dennotativen Codes in Dänemark.

Diese Ausstellung erfährt eine außergewöhnlich hohe regionale als auch internationale Medienpräsenz und es mussten schon viele zusätzlichen Spezialführungen durchgeführt werden.

Ein wesentlicher Teil für den Erfolg im Frauenmuseum ist den MuseumsbegleiterInnen zuzuschreiben. Speziell für diese Ausstellung wurden sie sowohl von ExpertInnen über die griechische Mythologie als auch über die Fertigungsprozesse und Handwerklichkeiten von der Künstlerin selbst geschult. So sind während der Öffnungszeiten immer mindestens zwei MuseumsbegleiterInnen im Museum, die die Ausstellung vermitteln und somit findet auch eine direkte Kommunikation mit den BesucherInnen statt. Darüber hinaus liegen neben den Wand- und Saaltexten auch Handzettel zum Mitnehmen auf. Diese beschreiben mythologische Themen, die ja spezielle Frauenthemen sind, thematisieren Rollenbilder und bieten zusätzlich noch Hintergrundinformationen zur Ausstellung.

Die Installation *Hypnos*, die ja in Dänemark nicht gezeigt wurde, bekommt durch das von Margit Denz selbst gesummte, regional sehr bekannte Schlaflied, eine neue Dimension dazu und lädt die BetrachterInnen zum Staunen und gar zum Meditieren ein.

7. Conclusio

„Ausstellungen können insofern als ein hybrides Medium beschrieben werden, als sich hier vielfältige Visualisierungsformen kreuzen: Objekte, (bewegte) Bilder, Texte, sowie die Ausstellungsarchitektur werden in einem Raum kontextualisiert und zu einer dichten Textur verwoben. Jedes Exponat steht in Wechselwirkung mit den es umgebenden Exponaten, Texten und Elementen der Ausstellungsarchitektur und wird in deren Kontext rezipiert.“⁸³

So sind museale Repräsentationen immer auch Ausdruck dessen, wie eine Gesellschaft historische Ereignisse und kulturelle Phänomene *verarbeitet*. Somit ist auch *das Unbewusste* bei der Ausstellungsanalyse ein Kernbegriff der Psychoanalyse, denn gerade in den nicht-beabsichtigten Botschaften kommen gesellschaftliche Übereinkünfte oder Konflikte gleichsam symptomatisch zum Tragen. Selbst wenn kein geschriebener Text und keine Sprachäußerung rezipiert wird, werden gleichzeitig individuelle Imaginationen hervorgerufen. So formuliert der Psychoanalytiker Karl-Josef Piazzi: „Egal, was ich rede, schreibe, forme, es taucht immer auch etwas anderes auf, als ich meine“⁸⁴

Und so ist auch die Ausstellungsanalyse die nach den semiotischen Ansätzen durchgeführt wurde sehr subjektiv gehalten.

Die zwei Ausstellungen im Keramikmuseum und im Frauenmuseum sind in ihrer Struktur, Materialität, Objektauswahl und ihrer Präsentationsweise, bis auf einige wenige Objekte, die speziell für's Frauenmuseum hergestellt wurden, ident.

Die herausragenden Unterschiede kommen allerdings dann zum Tragen, wenn wir *INTIM* in den zwei unterschiedlichen Spezialmuseen nebeneinander stellen, da jede der beiden Institutionen die Ausstellung in *ihrem* Kontext und den dabei produzierten Sinneszusammenhängen präsentieren. Der wesentliche Unterschied liegt also bei der Narrative, die durch das Zusammenspiel der thematischen Aufbereitung und der visuellen Umsetzung der jeweiligen Institution entsteht und gezeigt wird.

⁸³ G. Hauer, R. Muttenthaler, A. Schober, R. Wonisch, *das inszenierte Geschlecht*, Wien, Köln, Weimar, 1997. S. 37.

⁸⁴ Karl-Josef Piazzi, *Suche nach Zusammenhalt*, in: Karl-Josef Piazzi/Gottlob Porat, *Medien im Prozess der Bildung*, Wien, 2001, S.204.

8. Anhang

8.1 Gedichte zu den einzelnen Installationen von Daniela Egger

baubos tanz auf einer hand

ich brauche keinen mund
am anfang war nicht das wort
oh nein
am anfang war das lachen
kein wort vermag die trauer zu vertreiben
oder die flüche zu lösen
die der zorn einer mutter in die erde fahren lässt

die ähren sollten bereits früchte tragen
aber unter ihren verwünschungen wächst kein gras mehr
seit wochen stiert sie
in die tiefe des brunnenschachts
während die felder verdorren
bald ist das ganze land verwüstet

ich sollte sie zum lachen bringen
sagt man mir
sie ablenken
doch fehlen mir die worte
und ihr der sinn für humor
die einzigen lippen, die ich habe
sind zwischen meinen beinen
ich werde es versuchen

de-me-ter sieh mich an ...
(beine spreizen, auf einer hand balancieren,
konzentration ... es funktioniert!)
was?
mitternacht, nichts hat sich ereignet.
was soll schon passieren?
hades hätte deine tochter persephone
in die unterwelt entführen können. du hättest wütend werden
und die allgemeine fruchtbarkeit verfluchen können.
wovon sprichst du?
die felder verdorren. man macht sich sorgen.
wer bist du? zeig mir dein gesicht!
ich bin baubo, und spreche zu dir von deiner heimat.

Danila Egger

demeters völlererei zu ehren des hades

lass mich die tafel decken
zum üppigen gelage
ich verspreche dir
bei diesem hochzeitsbankett
werde ich nicht geizen
denn alles gehört dem
der es sich nimmt

lass mich keimlinge im feuer rösten
zarte triebe süß gewürzt
lass mich mandelhonig auf die spitzen streichen
damit sie auch in heißem öl geschmort
nach milch und honig schmecken
und bringst du meine tochter mit
zu deinem festmahl, hades
serviere ich auch sie dir
auf einem goldenen tablett
mit rosa hummerschwänzen dekoriert
denn alles gehört dem
der es sich nimmt

aber ich, wenn du erlaubst
werde nur ein klein wenig an der thermosflasche nippen
der heiße mohnsaft darin
verflüssigt meinen geist
damit ich nicht sehen muss
wie die wurzeln in der erde verdorren
die früchte an den bäumen faulen
und die felder vor trockenheit bersten
denn mein fluch liegt schwer auf dem land

ich wünschte nur
der wüstenwind
würde rasch das gras verbrennen
und rote sandböen über die meere treiben
um wenigstens eine hübsche farbe
ins öde land zu bringen

Daniela Egger

aphrodites traum
über die unbeständigkeit des herzens

mein herz
wird keine ruhe finden
denn eine schaumkrone umspielte
als ich dem meer entstieg
meine brust

jede blase
umhüllt die beste aller welten
getrennt nur
vom trügerischen flackern
einer salzmembran

von innen biegt sich der horizont
der abendsonne entgegen
aber aussen ist nichts
als das leise öffnen einer weiteren naht

berührt eine der fasern
dabei zufällig meinen atem
endet sie
porzellanengebrannt
in der vitrine

Daniela Egger

psyches lachen am nervenende des abgrunds

bleib stehen,
sage ich
und halte die balance
zieh mit beiden händen
deinen fuß über den kopf
und spanne ihn in die felswand
dann beuge noch die flügel
ein wenig nach unten
zur sicherheit

bevor dein blick
sich in meinem haar verfängt
ich bitte dich
bleib ganz bei dir
lass dich nicht fallen

denn meine lust ist hungrig
wie ein wolf

Daniela Egger

über die unbekümmertheit des eros

in einer pudervolke
sitze ich und dufte gelangweilt
nach milch und honig
lege noch rosenblüten in mein haar

nur damit du
mein bett besteigst
und nicht erschrickst über meinen plan
dich heimlich zu verzehren

einfach so
bevor du merkst
wie dir geschieht

Daniela Egger

Steh auf, meine Freundin,
meine Schöne, so komm doch!
Meine Taube im Felsennest,
versteckt an der Steilwand,
dein Gesicht, laß mich sehen,
deine Stimme hören.
Denn süß ist deine Stimme,
lieblich dein Gesicht.

Altes Testament, Hohelied 2, 13 ff. (Einheitsübersetzung)

Wie schön sind deine Schritte
in den Sandalen, du Edelgeborene.
Deiner Hüften Rund ist wie Geschmeide,
gefertigt von Künstlerhand.
Dein Schoß ist ein rundes Becken,
Würzwein mangle ihm nicht.
Dein Leib ist ein Weizenhügel,
mit Lilien umstellt.

Altes Testament, Hohelied 7,2 ff

Der Geliebte ist mein,
und ich bin sein;
er weidet in den Lilien.

Altes Testament, Hohelied 2, 16 (Einheitsübersetzung)

Ein Lustgarten sprosst aus dir,
Granatbäume mit köstlichen Früchten,
Hennadolden, Nardenblüten,
Narde, Krokus, Gewürzrohr und Zimt,
alle Weichrauchbäume,
Myrrhe und Aloe,
allerbester Balsam.
Die Quelle des Gartens bist du,
ein Brunnen lebendigen Wassers,
Wasser vom Libanon.

Altes Testament, Hohelied 4, 13-15 (Einheitsübersetzung)

Mit Küssen seines Mundes
bedecke er mich.
Süßer als Wein ist deine Liebe.

Altes Testament, Hohelied, 1, 2 (Einheitsübersetzung)

Leg mich wie ein Siegel auf dein Herz,
wie ein Siegel an deinen Arm!
Stark wie der Tod ist die Liebe,
die Leidenschaft
ist hart wie die Unterwelt.
Ihre Gluten sind Feuergluten,
gewaltige Flammen.

Altes Testament, Hohelied 8,6 (Einheitsübersetzung)

Wie schön bist und wie reizend,
du Liebe voller Wonnen!

Altes Testament, Hohelied 7,7 (Einheitsübersetzung)

Des Nachts auf meinem Lager
suchte ich ihn,
den meine Seele liebt.
Ich suchte ihn und fand ihn nicht.
Steh auf, meine Freundin,
meine Schöne, so komm doch!
Meine Taube im Felsennest,
versteckt an der Steilwand,
dein Gesicht, laß mich sehen,
deine Stimme hören.
Denn süß ist deine Stimme,
lieblich dein Gesicht.

Altes Testament, Hohelied 2, 13 ff. (Einheitsübersetzung)

Wie schön sind deine Schritte

in den Sandalen, du Edelgeborene.
Deiner Hüften Rund ist wie Geschmeide,
gefertigt von Künstlerhand.
Dein Schoß ist ein rundes Becken,
Würzwein mangle ihm nicht.
Dein Leib ist ein Weizenhügel,
mit Lilien umstellt.

Altes Testament, Hohelied 7,2 ff

Der Geliebte ist mein,
und ich bin sein;
er weidet in den Lilien.

Altes Testament, Hohelied 2, 16 (Einheitsübersetzung)

Ein Lustgarten sprosst aus dir,
Granatbäume mit köstlichen Früchten,
Hennadolden, Nardenblüten,
Narde, Krokus, Gewürzrohr und Zimt,
alle Weichrauchbäume,
Myrrhe und Aloe,
allerbester Balsam.
Die Quelle des Gartens bist du,
ein Brunnen lebendigen Wassers,
Wasser vom Libanon.

Altes Testament, Hohelied 4, 13-15 (Einheitsübersetzung)

Mit Küssen seines Mundes
bedecke er mich.
Süßer als Wein ist deine Liebe.

Altes Testament, Hohelied, 1, 2 (Einheitsübersetzung)

Leg mich wie ein Siegel auf dein Herz,
wie ein Siegel an deinen Arm!
Stark wie der Tod ist die Liebe,
die Leidenschaft
ist hart wie die Unterwelt.
Ihre Gluten sind Feuergluten,
gewaltige Flammen.

Altes Testament, Hohelied 8,6 (Einheitsübersetzung)

Wie schön bist und wie reizend,
du Liebe voller Wonnen!

Altes Testament, Hohelied 7,7 (Einheitsübersetzung)

Des Nachts auf meinem Lager
suchte ich ihn,
den meine Seele liebt.
Ich suchte ihn und fand ihn nicht.

Altes Testament, Hohelied 3, 1 (Einheitsübersetzung)

Das ist deine hohe Gestalt.
 Einer Palme ähnelt sie
 und Trauben deine Brüste.
 Ich sage mir
 ich steige hinauf an der Palme
 ergreife ihre Rispen.
 Deine Brüste solln für mich sein
 Wie Trauben von Wein
 wie Äpfel
 der Atem deiner Nase
 und wie guter Wein
 dein Mund.
 Sanft nähert er sich meiner Liebe
 und gleitet feucht
 über schlafende Lippen.
 Meinem Geliebten gehöre ich.
 Er ist's der mich begehrt!

Altes Testament, Hohelied, 7.8 – 11 (Bibel in gerechter Sprache)

Wenn du die liebe die ganze nacht
 gefangen hältst dein finger auf den
 spitzen ihrer brüste wie ein vergiß
 mein nicht auf einer offenen hand –

so werden wir draußen warten und
 singen von dir und ihrer liebe · doch
 sobald du wieder wach wirst geh und
 laß auch uns zum schlafen kommen

Sappho, 7/16. Jh. v. Chr.

Weil ich die erste und die letzte bin
 Bin ich verehrt und verachtet
 Bin ich Hure und Heilige
 Bin ich Gattin und Jungfrau
 Bin ich Mutter und Tochter
 Bin ich die Arme meiner Mutter
 Bin ich unfruchtbar,
 und die Zahl meiner Kinder ist groß
 Bin ich gut vermählt und ledig
 Bin ich die gebiert und niemals geboren hat
 Bin ich Trösterin der Wehen
 Bin ich die Gattin und der Gatte
 und es war mein Mann, der mich geschaffen hat
 Ich bin die Mutter meines Vaters
 Bin die Schwester meines Mannes
 und er ist mein abgelehnter Sohn
 Achtet mich immer
 Denn ich bin die Anstoß Erregende
 und Prächtige

Hymne an Isis, entdeckt in Nag Hammadi, 3. oder 4. Jh. n. Chr.

„Du begehrt nicht, was du siehst,
 sondern, was du dir vorstellst.“

Maria in: Paolo Coelho, 11 Minuten, Zürich 2003, S. 172

Stramm sproß er
 stramm sproß er und sproß
 er wässerte mir meine kresse
 In seinem garten
 seinem so schwarzen garten
 in der wüste wächst es satt
 Mein gerstenhalm
 Steht saftig in seiner furche
 Er wässert mir meine kresse
 Ein apfelbaum ist er
 mit einem apfel in der krone
 er wässert mir meinen garten

Süß wie honig ist er
 so süß wie honig ist er zu mir
 und süßes macht er mit mir
 Wie honig so ist er
 Mein herr und mein könig
 Und der lieblich seiner mutter
 Seine hand ist honig
 und wie honig sind seine füße
 und süßes macht er mit mir
 Sein körper ist süß
 so süß ist mir sein körper
 und süßes macht er mit mir

Er hat mir plötzlich
 so süßes getan ich spürte es
 bis zum bauchnabel herauf
 Meinen bauch hat er
 den wüstenhonig des bauches
 gewässert und meine kresse

*Enheduanna, Prinzessin und Priesterin in Ur, ca. 2350 v. Chr.
 Enheduanna ist die erste namentlich bekannte Dichterin.*

8.2 Curriculum Vitae der Künstlerin Margit Denz

Margit Denz wurde in Dornbirn geboren, absolvierte das Studium der Holz- und Steinbildhauerei in Innsbruck und im Anschluss daran die Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Sie erhielt mehrere Preise und Auszeichnungen – unter anderem den 1. Preis, Design Plus in Frankfurt - und lebt und arbeitet heute mit Ihrem Mann und den drei Kindern in Dornbirn.

Auszug aus Einzelausstellungen in Galerien:

Gallery of Contemporary Ceramics in New York, USA, Seibu in Tokyo, J, Villory & Boch, D, Keramik Triennale Spiez, CH, Schloß Ziegelberg, Mettlach, D, Heileigen Kreuzer Hof, Wien, A, Porzellanmuseum Rosenthal, Selb, D, Looshaus, Wien, Schubertiade Schwarzenberg, A, Galerie Winter, Wiesbaden, D, Palais Rottal, Wien, A, Galerie Unart, Villach, A, Kunstmesse, Wiener Künstlerhaus, Wien, A, Galeiria d'Art Tiresies, Barcelona, E,

Auszug aus Einzelausstellungen in Museen:

Frauenbad, Baden bei Wien, A, Kindermuseum ZOOM, Wien, A, Museu Nacional do Azulejo, Lissabon, P, Museu Soares dos Reis, Porto, P, Museu de Céramica, Barcelona, E, Danmarks Keramikmuseum, Middelfart, DK, Frauenmuseum Hittisau, A,

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Keramikmuseum Grimmerhus in Middelfart 2006
Abbildung 2	Auszüge aus der Installation Baubo DK 2007
Abbildung 3	Auszüge aus der Installation Aphrodite DK 2007
Abbildung 4	Auszüge aus der Installation eat me – drink me DK 2007
Abbildung 5	Auszüge aus der Installation Eros und Psyche DK 2007
Abbildung 6	Auszüge aus der Installation Demeter DK 2007
Abbildung 7	Frontseite des Frauenmuseums in Hittisau A 2008
Abbildung 8	Auszüge aus der Installation Baubo A 2008
Abbildung 9	Auszüge aus der Installation Demeter A 2008
Abbildung 10	Auszüge aus der Installation Eros & Psyche A 2008
Abbildung 11	Auszüge aus der Installation Aphrodite A 2008
Abbildung 12	Auszüge aus der Installation Hypnos A 2008
Abbildung 13	Einladungskarte Grimmerhus 2006
Abbildung 14	Einladungskarte Frauenmuseum Hittisau 2008

8.4 Curriculum Vitae vom Verfasser

Strolz Christoph
Knie 23

6850 Dornbirn

Tel +43-5572-200934
Fax +43-5572-200934-14
Mobil +43-664-1249755
E-Mail office@denz-herz.at
Web Site www.denz.at

Persönliche Daten:

Geboren am 15.05.61 in Au/Vlbg
Verheiratet, 1 Kind
Staatsbürgerschaft: Österreich

Beruflicher und privater Werdegang:

2008	Abschluss des postgradualen Universitätslehrganges ecm an der UNI Wien für angewandte Kunst
2006	Gründung einer Keramik Galerie in Dornbirn
2006	Beendigung der Geschäftsführung der Fa. Gelavi GmbH und der Fa. Heinrich Haas Nfg. KG GmbH
2004	Verlegung der Fa. Heinrich Haas Nfg. KG GmbH von Wien nach Dornbirn
2002	Heirat mit der Künstlerin Margit Denz, Umzug nach Dornbirn
1999	Übernahme und Geschäftsführung der Fa. Heinrich Haas Nfg. KG GmbH in Wien
1992/93	Abschluss und Studium zum akademisch geprüften Exportkaufmann II an der Uni Innsbruck
1991	Gründung der Fa. Gelavi GmbH in München
1988-91	selbständiger Handelsagent
1986-87	weiterführendes Wirtschafts-Studium an der ESSCA in Angers in Frankreich
1984-86	Abschluss und Studium zum akademisch geprüften Werbekaufmann an der Wirtschaftsuniversität in Wien
1984	Ablegung der Konzessionsprüfung zum Nachweis der Befähigung für das Hotel- und Gastgewerbe
1983/84	Abschluss und Studium des Universitätslehrganges zur Ausbildung von Exportkaufleuten I an der UNI Innsbruck
1981/84	Ausbildung zum Hotelmanager
1981	Matura am Bundesgymnasium Bregenz

8.5 Literaturverzeichnis

- Barthes Roland, Das semiologische Abenteuer, Frankfurt, 1988, S. 189.
- Bellati Nally, neues italienisches Design, New York 1990, S. 25.
- Casanovas, María Antonia, Einladungstext zur Ausstellung von *Intim* in Barcelona, 2006. S.6.
- Dawidowicz, Anton österreichisches Liederbuch, Komm sing mit, Innsbruck 1962
- Devereux Georges, Baubo, die mythische Vulva, Die Zeit 27/1981, S. 40.
- Duerr, Hans Peter, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt 1994
- Duerr, Hans Peter, Obszönität und Gewalt, Der Mythos vom Zivilisationsprozeß, Frankfurt 1995
- Dech, Uwe Christian, Sehenlernen im Museum, Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten, Bielefeld, 2003
- Denz Margit, Ausstellungskatalog, *Intim*, Dornbirn, 2004, S. 19.
- Evelyn Dawid, Robert Schlesinger, Texte in Museen und Ausstellungen, Bielefeld 2002 S. 26-27
- Fink Gerhard, Who's who in der antiken Mythologie, München 1996, S.103., S. 70
- Friedl Hans, Warum? Weshalb? Wieso?, 100 Fragen über Porzellan, 1978, S. 58.
- Grabher Ariane, Kultur Nr. 4, Maiausgabe 2008, S. 48-49
- Gribl Albrecht A., Das Spezialmuseum, München, 1988. Nach Grigl wird der Begriff Spezialmuseum definiert als einen Sammelbegriff für eine bestimmte Art des Museums... mit einer speziellen Sammlung oder einer speziellen Thematik
- Hauer G., R. Muttenthaler, A Schober, R. Wonisch, das inszenierte Geschlecht, Wien, Köln, Weimar, 1997. S. 37. S. 28.
- Hense Heidi, Das Museum als gesellschaftlicher Lernort, Frankfurt, 1990, S. 142
- Hetjens, Museum der Landeshauptstadt Düsseldorf, Führer durch die Sammlung, Düsseldorf 1978, S. 8-11.
- John Tagg, ein Diskurs, Kritik der visuellen Kultur, Berlin, 1997
- Klinge Ekkart, Keramik im Museum, In: Verein für Keramische Kunst e.V. Keramion-Museum für zeitgenössische Kunst, 20 Jahre Keramion 1971-1991, Frechen, 1991, S. 30-31
- Kwon Miwon, One Place after another, site-specific art and locational identity, Massachusetts, 2002
- Lutz, Hans, Vorarlberger Liederbuch, Bregenz 1981
- McManus Paulette M., Oh, yes they do: how museum visitors read labels and interact with exhibit texts. In : Curator, Vol. 32, No. 3, 1989, S.174-189.
- Muttenthaler Roswitha, Regina Wonisch Gesten des Zeigens, Zur Repräsentation von Gender, Race und Ausstellungen, Bielefeld, 2006, S.58. S.54 S. 53, S. 13. S. 9.
- Noever Peter, Form im Wandel, Wien, 2006, 4S. 5.
- Ostrow Saul, Kulturelle Konservierungspolitik, Aktuelle Künstlerpositionen und Volkskunst, Zürich, New York 1998, S.123.
- Pazzini Karl-Josef, Suche nach Zusammenhalt, in: Karl-Josef Pazzini/Gottlob Porat, Medien im Prozess der Bildung, Wien, 2001, S.204.
- Pearce Susan M. Museum, Objects and Collections, Leicester, 1994, S. 114.
- Pearce Susan M. Museum, Objects and Collections, Leicester, 1992, S. 5.
- Prater Andreas, Licht und Farbe bei Caravaggio, Stuttgart, 1992, S.18.
- Ranke-Graves von, Robert, Griechische Mythologie, Quellen und Deutung, Reinbeck 1984
- Reineking von Bock Gisela, zeitgenössische Keramik in Frechen, Frechen 1972, S. 4-15.
- Reuter Eike, Keramische Technologie für Praktiker, Baden-Baden, 1998, S.1.
- Roland Burkart, Kommunikationswissenschaft, Wien, Köln, Weimar 1995, S.160-170, S.167, S. 80-81
- Rosc Irena, Denz Margit, Baubo, Wien, 1993
- Scheubert Hermann, Planung und Einrichtung des Keramikmuseums. In: Museum und Einrichtung, Informationen zur Einrichtungspraxis Nr. 1. 1984, S. 15-16.
- Schütte Sven, Präsentation historischer Keramik im Museum. In: Planung und Einrichtung, Informationen zur Einrichtungspraxis Nr. 1, 1984, S. 16-18.

- Seisbol Lise, Fernsehinterview in der Sendung *Set og Sket*,
Keramikausstellung *INTIM* im Grimmerhus, Middelfart, Url:
<http://tv2r.dk/?id=332100&r=9se>, 28.04.08
- Schmidt- Linsenhoff Viktoria, Sexismus und Museum, in kritische Berichte,
3/1985.S.3.
- Scholze, Jana, Medium Ausstellung, Lektüren musealer Gestaltung in
Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld, 2004 S. 36. S. 22 S 258,
S.16
- Scholze Jana, Formen musealer Präsentation, S. 28. S. 9
- Schwärzler Monika, Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen, Theoretisches
zur Museums- und Ausstellungskommunikation, Wien, 1992, S.73.
- Schuck-Wersik Petra, Gernot Wersig, Die Lust am Schauen oder müssen
Museen langweilig sein? Berlin, 1986, S. 51-62.
- Screven Chandler G., The measurement and facilitation of learning in the
museum environment: an experimental analysis, Washington, 1974, S.10.
- Thun Matteo, Tiefe und Oberflächlichkeit, Zeichnungen zur Trienneale in
Venedig, 1983
- Treinen Heiner, Was sucht der Besucher im Museum? Klagenfurt,
1988, S.24-41
- Verband österr. Antiquitäten & Kunsthändler, Katalog 2002, Wien, 2002
- Wessel-Müller, Stefanie, Präsentationskonzepte deutscher Keramikmuseen,
Frankfurt, 1996
- Wolf Robert L., A naturalistic view of evaluation (zit. Nach Annette Noschka-
Ross, Besucherforschung und Didaktik, Ein museumspädagogisches
Plädoyer, Opladen 1994, S. 155.
- ICOM, Statutes art. 2 para.2 (Quelle: www.icom.org)
http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=33&article_id=3402g
|. 30.04.08