



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Wissen in Szene setzen.

Semiotische Analyse über die Ausstellungspräsentation
der byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze.“

verfasst von / submitted by

Magali Moreau, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 066 835

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

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lioba Theis

Danksagung

Ich möchte diese Dankeslinien nutzen, um auf den Ablauf dieses Studium zurückzublicken und den Menschen zu danken, die mich im laufenden dieses Studiums begleitet haben.

Mein erster Dank geht an die österreichische Regierung. Mithilfe seines Aufenthalts-Stipendiums gab sie mir die finanzielle Unterstützung, ohne die ich diese Zeilen nie schreiben hätten können.

Ich bedanke mich auch bei der Oead. Eine Institution, die mir die Gelegenheit gegeben hat, nicht nur einen, sondern zwei Erasmus-Austausche durchzuführen. Ein erster in Rom während meines Bachelors und ein zweiter in Paris an der renommierten Ecole du Louvre. Diese Erfahrungen im Ausland brachten mich dazu, eine neue Sprache zu lernen, und gaben mir auch die Möglichkeit mich verschiedene Herangehensweise und Fragestellungen der Kunstgeschichte anzueignen. Das durch diese Auslandsstudien erworbene Wissen hat die Formulierung der Problematik dieser Masterarbeit stark beeinflusst.

Als ich vor drei Jahren aus Paris zurückkam, brauchte ich „nur“ das Schreiben der Masterarbeit, um mein Studium abzuschließen. Die Wahl des Themas nahm viel Zeit und Überlegungen in Anspruch. Wie kann ich das Thema, das mich interessiert in einen Ansatz integrieren, der die Fragestellungen der Kunstgeschichte entspricht. Es stellte sich als viel komplizierter als erwartet, einen/einer Betreuer*in für meine Abschlussarbeit zu finden. Aus diesem Grund danke ich herzlich Prof. Lioba Theis, die sich von dem vorgeschlagenen Thema überzeugt gelassen hat, Interesse für meine Forschung gezeigt hat und mich entlang der Arbeitsfortschritte unterstützt hat.

Auch danke an Dr. Luise Reitstätter, die ein Forschungsschwerpunkt in Museologie und Ausstellungstheorie an der Uni Wien hat, und die mir in einem Moment des Zweifels einen Teil ihrer Zeit gab. Während dieses Gesprächs konnte ich die Gültigkeit meiner Methode überprüfen und Luise gab mir auch wertvolle Literaturhinweise.

Als Dr. Eva Maria Waldmann mir meine erste Fallstudie zurückgab, sagte sie mir "Behalte deine Freunde". Sie sind diejenigen, denen ich jetzt danken möchte.

Vielen Dank an Cedric, Philip, Jutta und Eszter, die mich seit dem ersten Semester unterstützt haben. Die Leidenschaft und Neugier dieser Menschen für die Kunstgeschichte war hoch ansteckend und ermöglichte engagierte und fruchtbare Diskussionen zu führen.

Ich finde keine Worte, um den Menschen, die diese Arbeit gelesen und korrigiert haben, meinen Dank auszudrücken. Diese haben mir geholfen, als die Grenzen meiner Deutschkenntnisse erreicht waren. Die Übersetzung eines philosophischen Konzepts vom Französischen ins Deutsche war eine Herausforderung, die ich allein nie bewältigen hätte. Ohne ihren Einsatz wäre der Text dieser Masterarbeit niemals hundertprozentig Deutsch gewesen.

Odo, der in Schlüsselmomenten dieses Studiums anwesend war (Lateinprüfung und dieser Masterarbeit). Er korrigierte so viele Grammatikfehler! Ferdi, für den ich „Madame ich verschachtele die Sätze“ geworden bin. Er setzte sich neben mich, sagte "wir schaffen das" und las den Text Zeile für Zeile durch. Birgit, die mich mit ihrer Eloquenz und mit der Präzision ihres Deutsch so beeindruckt hat. Sie vereinfachte meine Sätze, ohne deren Botschaft zu ändern. Eszter und Jacqueline, die auch einen Teil ihrer Freizeit opferten, um diese Arbeit zu korrigieren.

Schließlich gibt es Niels, der mich psychisch über Wasser hielt, indem er mich ab und zu vergessen ließ, dass ich diese Masterarbeit schrieb.

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
1 Expographie: Begriff und Definition	6
2 Forschungsstand und Fragestellung der Arbeit	8
3 Theoretischer Rahmen	15
3.1 Ausstellung als Kommunikationssystem.....	15
3.2 Objekte als Zeichen - Die duale Seite der Ausstellungsobjekte	18
3.3 Ausstellungsobjekte als Dokument	24
3.4 Das Ausstellungsobjekt im expographischen System	26
3.5 Expographie und <i>Exposème</i>	28
3.6 Bedeutungseinheiten und Kontextualisierung	30
3.7 Text versus Kontext.....	32
4 Methode	32
4.1 Beschreibung der Methode	33
4.1.1 Wissensstand über die Reliquienkreuze	33
4.1.2 Besichtigung der Museen und Datenerhebung.....	34
4.1.3 Deskriptive Inhaltsanalyse (content analysis)	35
4.2 Allgemeine Bestandteile der Bedeutungseinheiten	37
4.3 Untersuchungsfeld Museen	38
4.4 Wahl für die Fallstudie: byzantinische Reliquienkreuze in Bronze	39
4.5 Grenze der Methode	41
5 Wissensstand über die byzantinischen Reliquienkreuzen in Bronze	43
6 Analyse der Expographie, Bedeutungseinheiten und deren Bestandteile.....	48
6.1 Byzantinisches Museum Athen	48
6.1.1 Deskriptive Analyse	48
6.1.2 Zusammenfassung der Erkenntnis	59
6.2 Benaki Museum	59
6.2.1 Deskriptive Analyse	59
6.2.2 Zusammenfassung der Erkenntnis	67
6.3 Archäologisches Museum Korinth	67
6.3.1 Deskriptive Analyse	67
6.3.2 Zusammenfassung der Erkenntnis	74
6.4 Erkenntnisvergleich zwischen den Museen und dem Wissensstand von Pitarakis ...	75
7 Ergebnisse der Funktionweise des expographischen Bedeutungssystems	80
7.1 Interaktion zwischen den Kontext und seinen Bestandteilen. Erzeugung von Bedeutungen	80

7.2	Die Expographie und ihre Mittel zur Erzeugung eines Kontexts	86
8	Zusammenfassung.....	87
9	Literaturverzeichnis	95
10	Abbildungsnachweis	100
11	Abbildungsteil	103
11.1	Byzantinisches Museum	104
11.2	Benaki Museum	123
11.3	Archäologisches Museum Korinth	137
12	Baumdiagramm	155
12.1	Byzantinisches Museum	155
12.2	Benaki Museum	159
12.3	Archäologisches Museum Korinth	163
13	Eigenständigkeitserklärung	166

Einführung

In den Jahren 2010 bis 2020 wurden viele Museen renoviert. Allein in Wien haben das die Kunstammer (2013), das MAK (2016) und das Weltmuseum (2018) solche gestalterische Änderungen durchgeführt und ihnen folgen aktuell die Schatzkammer Wien und die Akademie der Bildenden Künste. In diesem Zusammenhang aktualisieren die Museen ihren Diskurs und erneuern ihre Ausstellungskonzepte mit wachsender Aufmerksamkeit auf die Inszenierung ihrer Räumlichkeiten. Bei den neuen Ausstellungskonzepten wird tendenziell die Inszenierung als eine Ausstellungsshow konzipiert, in der die Ausstellungsobjekte zugunsten einer emotionalen Raumerfahrung genutzt werden.¹ In anderen Fällen dienen authentische Ausstellungsobjekte als einseitige Illustration eines Diskurses², ohne dass ihre Materialität oder die vielfältigen Bedeutungen, die sie im Laufe der Zeit gespeichert haben, berücksichtigt werden. Allgemein scheinen die Ausstellungsobjekte aber in dieser Form der Präsentation nur eine Nebenrolle zu spielen.

Als Reaktion darauf, und etwas abseits dieser neuen Ausstellungssprachen, erscheint es interessant zu recherchieren, wie die Ausstellungspräsentation einen Rahmen bilden kann, in dem die Ausstellungsobjekte uns ihre eigene Geschichte erzählen. Die Präsentation könnte somit die Aufmerksamkeit der Besucher*innen auf die Ausstellungsobjekte und deren Wissensstand lenken.

Konkret untersucht diese Arbeit, ob es der Präsentation gelingen kann, wissenschaftliche Kenntnisse über ihre Ausstellungsobjekte zu vermitteln. Um über die Präsentation zu sprechen, wird der Begriff Expographie verwendet, dessen Definition sowohl das Thema eingrenzt als auch am besten die Problematik der Arbeit widerspiegelt.

*„Expographie ist die Kunst des Ausstellens. Es bezeichnet **die Ausstellung und das, was nur die Raumgestaltung betrifft** und was sich um die Ausstellungen dreht (mit Ausnahme der*

¹ Desvallées/Mairesse 2011, S. 660. Diese Ausstellungssprache wird Szenographie genannt. Die Ausstellungsobjekte werden zugunsten der Kreation einer „Ausstellungsshow“ benutzt, ohne dass sie die Hauptdarsteller dieser Show sind. In dieser Ausstellungssprache wird das wissenschaftliche Programm dem kreativen Akt der Ausstellungsmacher*innen untergeordnet. Sehr oft sind diese Ausstellungsmacher*innen Künstler oder Architekten.

² Desvallées/Schärer/Drouguet 2011, S. 154. Diese Ausstellungssprache nennt sich Didaktik. In dieser Ausstellungssprache werden die Objekte für die Verständlichkeit der Geschichte oder eines Diskurses benutzt. Oft werden aber die Ausstellungsobjekte als „nur“ eine Illustration eines Textes wahrgenommen und deshalb in ihrer Aussagekraft vermindert.

*anderen museographischen³ Aktivitäten wie Erhaltung, Sicherheit ...), ob diese in einem Museum stattfinden oder nicht. Die Expographie zielt auf die Suche **nach einer Sprache und einem getreuen Ausdruck ab, um das wissenschaftliche Programm⁴ einer Ausstellung zu übersetzen.***

Zum Zweck dieser Untersuchung wird der Fokus auf die visuellen Eigenschaften der Ausstellungstexte gelegt (Typographie, Platz im Raum, Farbe, usw.). Der Inhalt der Ausstellungstexte wird hingegen nicht berücksichtigt.⁵

Die Expographie ist das Wesen der Ausstellung.⁶ Erstens weil eine Ausstellung hauptsächlich visuell erfasst wird,⁷ zweitens weil es in diesem visuellen Medium so ist, dass die Ausstellungsmacher*innen die Botschaft verinnerlichen und kodifizieren, die sie für Besucher bestimmen.⁸ Durch das Zeigen von Objekten, durch deren Inszenierung und durch die Bereitstellung von Hilfsmaterial, wird die Bedeutung von Ausstellungsobjekten erzeugt: Die Expographie ist damit ein Bedeutungssystem.⁹ Erstaunlicherweise ist jedoch das Bedeutungssystem von Ausstellungen im Gegensatz zu anderen teilweise vergleichbaren Bedeutungssystemen wie Reklame und Film noch wenig erforscht¹⁰ und dies, obwohl es für die Aussage der Ausstellung entscheidend ist. Die Expographie hierarchisiert Inhalte und Deutungen, sie unterstützt oder verdeckt bestimmte Kenntnisse¹¹ und betont daher die relative Neutralität der musealen Institutionen. Sei es in der Wahl der Ausstellungsobjekte oder der Inhalte, die zur Schau gestellt werden, die Ausstellung ist immer das Ergebnis einer Entscheidung.¹²

³ Der Definition von Desvallées und von ICOM zufolge ist die Museographie: „Eine Sammlung von Techniken, die erforderlich ist, um die Funktionen des Museums zu erfüllen. Dieser Begriff ist so weit gefasst, dass er Aspekte wie Erhaltung, Restaurierung, Sicherheit, Ausstellung und Kommunikation einschließt. Übersetzt durch die Verfasserin. (Desvallées/Mairesse 2011, S. 321)

⁴ Für diese Arbeit sind unter dem wissenschaftlichen Programm die Fachkenntnisse aus der Kunstgeschichte, Archäologie und Kulturgeschichte gemeint.

⁵ Für mehr Informationen in Bezug auf diese Entscheidung. Siehe 4.5. Die Grenze der Methode.

⁶ Desvallées/Schärer/Drouget 2011, S. 161.

⁷ Die Museumsbesucher*innen nehmen selbstverständlich an, dass der größte Anteil ihres Museumsbesuchs aus Betrachten besteht.

⁸ Scholze 2004, S. 129; Cameron 1992, S. 265.

⁹ Scholze 2004

¹⁰ Kohl 2020, S. 19.

¹¹ Scholze 2004, S. 267.

¹² Schärer 2008, S. 34; Schärer 2018, S. 16. Deshalb kann eine Ausstellung weder eine vergängliche noch eine heutige Realität auf eine neutrale und objektive Art und Weise repräsentieren.

Es lohnt sich deshalb „die Bedingungen der Mittelbarkeit und Verstehbarkeit einer Botschaft“¹³ und die Prozesse der Kontextgestaltung, die für die Kodierung und Dekodierung der Expographie wesentlich sind, zu untersuchen. Dafür bietet die Semiotik einen ausgezeichneten theoretischen Rahmen.¹⁴

In dieser Arbeit wird es vorgeschlagen die Expographie, anhand einer Fallstudie über die byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze zu erforschen. Drei Museen, das Byzantinische Museum, das Benaki Museum in Athen und das Archäologische Museum in Korinth, sind als Untersuchungsfeld herangezogen worden.

Die Fragestellung der Arbeit lautet: *Welche Kenntnisse werden über die Reliquienkreuze mit welchen expographischen Mitteln transportiert?*

Der Diskurs besteht aus drei Hauptfragen: Kann die Expographie auf ein schriftliches und streng kodierte Medium, wie es die Ausstellungstexte sind, verzichten, um Inhalte zu vermitteln? Wenn ja, welche wissenschaftlichen Fakten werden in den Vordergrund gestellt, welche werden verdeckt? Und schließlich, mit welchen expographischen Mitteln wird dies erreicht? Somit sollten Schlüsse über das Funktionieren der Expographie gezogen und die Grenzen dieses Mediums teilweise anerkannt werden.

Die Arbeit ist in zwei Hauptteile gegliedert: Der erste Teil legt das theoretische-und methodologische Fundament zu der Analyse. Der zweite Teil wird der Analyse der Expographie selbst gewidmet.

Nach einigen Präzisierungen über den Begriff „Expographie“ wird zu Beginn ein Forschungsstand über die Publikationen geliefert, die die Expographie als ein Bedeutungssystem untersucht haben. Der Diskurs dieser Arbeit fügt sich in diesen Forschungsrahmen ein und wird hier näher erläutert.

Im Anschluss daran wird der theoretische Rahmen der Semiotik und seine Anwendung für die Analyse des Ausstellungssystems präsentiert. Ein Mehrwert dieser Arbeit ist die Annäherung zwischen den Theorien der französischen Museologie und denen der deutschsprachigen Literatur, die nebeneinander zu existieren scheinen, ohne sich aufeinander zu beziehen. Die Hauptekenntnis der semiotischen Forschung in Bezug auf das Ausstellungsobjekt, dessen Platz

¹³ Scholze 2010, S. 146. Nach einer von Umberto Eco verfassten Definition über die Semiotik (Eco 1994, S.74).

¹⁴ Die Verfasserin dieser Masterarbeit ist nicht die erste, die sich der Semiotik bedient, um das Bedeutungssystem einer Ausstellung zu untersuchen. (Siehe 2. Forschungsstand in dieser Arbeit).

in einem Ausstellungssystem und die Struktur des bedeutenden Systems werden in diesem theoretischen Kapitel zusammengefasst.

Die theoretische Auseinandersetzung der vorliegenden Kapitel wird als Grundlage für die Struktur der Methode verwendet, die im folgenden Abschnitt vorgestellt wird. Die Vorgehensweise der Analyse, die Begründungen in der Wahl der Fallstudie und der damit verbundenen Untersuchungsfeld, die methodologischen Werkzeuge aber auch die Grenzen der Methode werden im methodologischen Teil näher besprochen.

Um den methodischen Erfordernissen der Studie gerecht zu werden, sind Fachkenntnisse über die Objekte der Fallstudie, die byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze, notwendig. Weiters wird in diesem Teil eine objektive Wiedergabe der verfügbaren Fakten und Informationen über die Reliquienkreuze und ihren Kontext aus dem Buch „Les croix pectorales byzantines en Bronze“ von Brigitte Pitarakis¹⁵ zusammengefasst.

Auf der Basis dieses methodologischen und theoretischen Rahmens erfolgt die Analyse der Expographie der Reliquienkreuze, die den zweiten Hauptabschnitt der Arbeit bildet. Die Expographie der drei untersuchten Museen wird zuerst separat behandelt, um danach miteinander verglichen zu werden. Die Fachkenntnisse über die Reliquienkreuze, die in der Expographie entschlüsselt werden konnten, werden danach hervorgehoben. Ebenfalls werden die expographischen Mittel, die die Vermittlung dieser Kenntnisse ermöglicht haben, dargelegt.

Ausgehend von diesen Beobachtungen werden schlussendlich die Hauptlinien des Funktionierens dieses Bedeutungssystems gezogen und nachgezeichnet.

Abschließend müssen noch die Eingrenzung des Themas in dieser Arbeit festgelegt werden. Diese Studie nimmt keine Rücksicht, was sich „hinter dem Vorhang“ abspielt. Die präventive Konservierung der Objekte, die finanzielle Basis oder die Politik der Institutionen, die offensichtlich für die Präsentation eine entscheidende Rolle spielen, werden in der Fragestellung bewusst nicht berücksichtigt. Es wird weder nach den Absichten der Ausstellungsmacher*innen gefragt, noch wird die tatsächliche Rezeption der Besucher*innen überprüft. Die mögliche Rezeption des Wissenstands über die Reliquienkreuze, die durch die Verfasserin dieser Arbeit analysiert wird, soll als methodologisches Instrument für das Erforschen des Funktionierens des Bedeutungssystems betrachtet werden. Gegenstand dieser Arbeit ist das Bedeutungssystem nicht die Rezeption. Das Thema fokussiert sich somit

¹⁵ Pitarakis 2006.

hauptsächlich auf die Untersuchung des „Zeigegestus“ in Ausstellungen und bleibt bewusst an der „Oberfläche“¹⁶ der Expographie.

¹⁶ Der Ausdruck ist aus dem Buch Michael Barchet/Koch-Haag/Karl Sierek. „Ausstellen. Der Raum der Oberfläche“, Weimar 2003 in dem Muttenthaler und Wonisch ihr Beitrag veröffentlicht haben, übernommen.

1 Expographie: Begriff und Definition

Wer über Ausstellungspräsentationen schreibt, braucht einige Zeit, um sich in der Fülle an Begriffen in der Literatur zurecht zu finden. Szenographie, Setting, Exhibition Design, Inszenierung, Museographie, Museologie, Raumarrangement, Periodroom, Expographie, Präsentation, Raumgestaltung. Auf den ersten Blick scheinen diese Begriffe austauschbar, sind sie aber nicht ganz. Jeder Begriff wirft einen unterschiedlichen Blickwinkel auf die Ausstellungspräsentationen und betont daher unterschiedliche Aspekte. Jede*r Autor*in ist deshalb verpflichtet, seine/ihre eigene Arbeitsdefinition für den gewählten Begriffen zu liefern, was die Auseinandersetzung mit diesem Thema deutlich erschwert. Jeden einzelnen Begriff zu evaluieren, erscheint für diese Arbeit aufwändig und ohne direkte Relevanz für die Fragestellung zu sein. Trotzdem muss zum Verständnis die Definition des Begriffs „Expographie“ gegeben werden. Durch den Vergleich mit anderen Begriffen wie Szenographie und Inszenierung (verbreitet in der deutschsprachigen Literatur) sollte die Expographie deutlicher erläutert werden.

Das enzyklopädische Wörterbuch der Museologie definiert die Expographie folgend:

*„Expographie ist die Kunst des Ausstellens. Es bezeichnet **die Ausstellung und das, was nur die Raumgestaltung betrifft** und was sich um die Ausstellungen dreht (mit Ausnahme der anderen museographischen¹⁷ Aktivitäten wie Erhaltung, Sicherheit ...), ob diese in einem Museum stattfinden oder nicht. Die Expographie zielt auf die Suche **nach einer Sprache und einem getreuen Ausdruck ab, um das wissenschaftliche Programm einer Ausstellung zu übersetzen**. Darin unterscheidet es sich sowohl von der Dekoration, bei der die Expôts¹⁸ nach einfachen ästhetischen Kriterien verwendet werden, als auch von der Szenografie im engeren Sinne, bei der die Expôts mit Ausnahme bestimmter spezifischer Anwendungen als Instrument einer Show verwendet werden. ohne unbedingt das zentrale Thema dieser Show zu sein.“¹⁹*

¹⁷ Der Definition von Desvallée und von ICOM zufolge ist die Museographie: „Eine Sammlung von Techniken, die erforderlich ist um die Funktionen des Museums zu erfüllen. Dieser Begriff ist so weit gefasst, dass er Aspekten wie Erhaltung, Restaurierung, Sicherheit, Ausstellung und Kommunikation einschließt. Übersetzt durch die Verfasserin. (Desvallées/Mairesse 2011, S. 321)

¹⁸ Unter *Expôts* sollen hier die Ausstellungsobjekte verstanden werden.

¹⁹ Desvallées/Mairesse 2011, S. 599. Übersetzt durch die Verfasserin. Original Text: „L’expographie c’est l’art d’exposer. Il désigne la mise en exposition et ce qui ne concerne que la mise en espace et ce qui tourne autour, dans les expositions (à l’exception des autres activités muséographiques, comme la conservation, la sécurité...), que ces dernières se situent dans un milieu muséal ou non. L’expographie vise à la recherche d’un langage et d’une expression fidèle pour traduire le programme scientifique d’une exposition. En cela il se distingue à la fois de la décoration, qui utilise les Expôts en fonction de simples critères esthétiques, et de la scénographie dans son sens strict, qui, sauf certaines applications particulières, se sert des Expôts comme instrument d’un spectacle, sans qu’ils soient nécessairement les sujets centraux de ce spectacle.“

Der Begriff der Expographie und seiner Definition von Desvallées ist für diese Arbeit gewählt worden, da er die Präsentation mit einem Fokus auf die Kommunikations- und Vermittlungstechniken der Ausstellungen erwägt.²⁰ Zusätzlich, anders als die Szenographie, die den Raum als Ausgangspunkt nimmt, ist die Expographie auf den Ausstellungsobjekten basiert²¹ und strebt danach das wissenschaftliche Programm einer Ausstellung zu vermitteln. Die Rolle der Expographie besteht darin, den Ausstellungsablauf visuell zu organisieren und zu vereinfachen, indem die Schlüsselemente, die für den Besucher relevant sind, hervorgehoben werden.²²

Der Begriff der Expographie bezieht sich insbesondere auf das Aufdecken von Ideen, Fakten, und auf das Ausstellen von Artefakten und Kunstwerken für die Öffentlichkeit,²³ und spiegelt daher die Fragestellung der Arbeit am besten wider.²⁴

Dieser Begriff hat auch den Vorteil, dass er mit seiner verbindlichen Definition von anderen Autoren unverändert übernommen wird,²⁵ was für die Präzision der Arbeit günstig ist. Das ist bei weitem nicht der Fall bei Begriffen wie Inszenierung, was einerseits „in Szene setzen“ bedeuten kann.²⁶ Es kann aber auch eine bestimmte Form von Raumgestaltung bedeuten, in dem die Ausstellungsobjekte in einer Rekonstruktion ihres ursprünglichen Kontextes gestellt werden.²⁷ Darüber hinaus kann Inszenierung auch als Raumgestaltung verstanden werden, die Eigenschaften und Bedeutungen von Objekten mit Sinnen erfahrbar macht.²⁸

Das gleiche gilt für die Szenographie, welche entweder als Synonym von Inszenierung angewendet wird oder eine Typus von Ausstellungen beschreibt, der stark von audiovisuellen Medien bestimmt wird.²⁹ Des weiteren können Ausstellungsräume an sich in ihrem Wesen, in ihrem Design oder Form selbst als Ausstellungsakteure fungieren.³⁰

²⁰ Gharssallah-Hizem 2009, S. 19.

²¹ Desvallée/Mairesse 2011, S. 134.

²² Charlebois 2010, S. 39.

²³ Charlebois 2010, S. 34.

²⁴ Die Arbeit setzt sich mit der Übersetzung des Wissensstands (als wissenschaftliches Programm) der byzantinischen Reliquienkreuze (als Ausstellungsobjekte) im Raum auseinander.

²⁵ In Charlebois 2010, Gharssallah Hizem 2009, oder in Davallon 2010

²⁶ Scholze 2004, S. 149.

²⁷ Scholze 2004, S. 201-202

²⁸ Tiemeleyer 2012, S. 204.

²⁹ Tiemeleyer 2012, S. 206.

³⁰ Roth 2001, S. 25.

2 Forschungsstand und Fragestellung der Arbeit

Schärer (2008), aber auch Kohl in ihrer Dissertation von März 2020 bedauern, dass das Museum als ein Bedeutungssystem, im Gegensatz zu anderen wie dem Film oder der Reklame weniger erforscht ist.³¹ Es existieren aber einige theoretische Arbeiten, die die Frage anhand der Semiotik unter verschiedenen Aspekten behandeln. Davallon geht auf die Semiotik des Raums ein.³² Bereits 1988 behandelt Pomian die Ausstellungsobjekte als Zeichen mit einer materiellen und semiotischen Seite³³ und Schärer bedient sich der Semiotik, um die Verbindung zwischen Ausstellungsobjekten/Ausstellungskontexten und Visualisierung in Ausstellungen zu verdeutlichen.³⁴ Hier soll aber betont werden, dass Analysen, die die Semiotik als Hintergrundtheorie für die Untersuchung von bestimmten Fallstudien anwenden, deutlich weniger verbreitet sind. Ausschließlich diese angewandten Fallstudien werden im folgenden Forschungsstand aufgezeigt.

In diesem Zusammenhang muss auf den anerkannten und oft zitierten Artikel von Susan Pearce hingewiesen werden.³⁵ In ihrem Artikel ankert sie die Analyse eines Ausstellungsobjekts, die Jacke des Leutnants Henri Anderson,³⁶ die er während der Schlacht von Waterloo am 18. Juni 1815 getragen hatte, in der Semantik von Saussure.³⁷ Ihr Ziel war es zu analysieren, wie sich Bedeutungen im Laufe der Zeit an einem Objekt sammeln und ändern können. Während sie die Polysemie des Objekts zutage bringt, betont ihr Artikel gleichzeitig die Zweiseitigkeit, die intrinsische und semiotische Seite eines Ausstellungsobjekts. Sie schlägt vor, dass die Jacke nicht nur als Symbol (Metapher) dienen kann, sondern auch als Metonymie (Synekdoche)³⁸ der Schlacht von Waterloo. In seiner synekdochischen Beziehung zu der Schlacht bei Waterloo, schließt sie daraus, dass sowohl die intrinsische als auch die materielle Seite des Ausstellungsobjekts als Zeugen des historischen Events dienen können. Dieser Artikel ist für die Semantik als methodologisches Instrument für die Analyse von Ausstellungsobjekten

³¹ Schärer 2008, S. 40; Kohl 2020, S. 19.

³² Davallon 2011

³³ Pomian 1988

³⁴ Schärer 2008

³⁵ Pearce 1994

³⁶ Pearce 1994, S. 19. Die Jacke von Anderson gehört der Sammlung des National Army Museums in London an. Sie ist eine rote Jacke eines Infanterieoffiziers, die der Leutnant Henry Anderson in der Schlacht von Waterloo im heutigen Belgien am Sonntag, dem 18. Juni 1815, getragen hat.

³⁷ Die Semantik ist ein Teilgebiet der Linguistik. Sie untersucht die Bedeutungen sprachlicher Zeichen und Zeichenfolgen. Laut Ferdinand de Saussure ist ein Zeichen durch die mentale (Signifikat) und durch die lautliche Seite (signifikant) definiert einer sprachlicher Zeichen. Für mehr Information siehe: Kapitel 3.2 Objekte als Zeichen - Die duale Seite der Ausstellungsobjekte in dieser Arbeit.

³⁸ Eine Synekdoche ist eine rhetorische Stilfigur. Es ist das Ersetzen eines Begriffs durch einen engeren oder weiteren Begriff (z. B. „Dach“ für „Haus“). (Duden 2020).

grundlegend. Er handelt aber von einer objektbezogenen Untersuchung und behandelt daher weder, wie dieses Objekt in Ausstellungen präsentiert wird, noch den Einfluss, den die Präsentation auf die Wahrnehmung der Jacke ausüben kann.

Das Buch „Double Exposure“ aus dem Jahr 1996 der Autorin Mieke Bal setzt sich mit der Frage der Präsentation auseinander. Die Untersuchung findet aber in keinem rein semiotischen theoretischen Rahmen statt,³⁹ da die Autorin auch ihren literaturwissenschaftlichen Hintergrund heranzieht, um die Präsentation aus der Perspektive der Diskursanalyse zu studieren.⁴⁰ In diesem Rahmen stellt sie auch die Frage nach der Rolle der Ausstellungsobjekte in den Ausstellungen. Der Fokus ihrer gesamten Untersuchung liegt in der Mehrdeutigkeit, die durch die mögliche Diskrepanz zwischen den anwesenden Ausstellungsobjekten und der Aussage darüber geführt wird. Anhand von konkreten Fallstudien beschließt sie, dass die Objekte in den Ausstellungen für etwas anderes als sich selbst und für die Aussage, die darüber gemacht wird, stehen. Sie hebt damit eine „Subjekt-Objekt Dichotomie“ hervor, die es einem Subjekt ermöglicht, über das oder die präsentierten Objekte eine Aussage zu kommunizieren, wobei das Objekt diese Aussage belegt.⁴¹ Anhand der Präsentationsuntersuchung von zwei Museen in New York, dem *Metropolitan Museum of Art* und dem *American Museum of Art History*, analysiert Bal zwei sehr unterschiedliche Präsentationen von ähnlichen Ausstellungsobjekten.⁴² Sie folgert, dass eine Präsentation, die die Interpretation des Ausstellungsobjekts als ein natureigenes oder naturnahes Objekt akzentuiert, gleichzeitig die künstlerischen und ästhetischen Merkmale des Ausstellungsobjekts verdeckt. Im Gegensatz dazu, eine Präsentation, die die ästhetischen Eigenschaften des Ausstellungsobjekts betont, verweist sehr wenig über den ursprünglichen Kontext der Ausstellungsobjekte.⁴³ Die Ergebnisse von Bal zeigen somit, dass die Ausstellungspräsentation den Leseakt eines Ausstellungsobjekts als Kunstwerk oder Artefakt bestimmen kann. Sie erklärt weiter, dass wenn die Ausstellungsobjekte als ästhetische Kunstwerke präsentiert werden, werden sie als Metapher, die das Konzept „Kunst“ illustrieren und belegen, gelesen. Wenn der Akzent der Ausstellungsobjekte auf ihrer repräsentativen Funktion einer spezifischen Kultur liegt, werden

³⁹ Sie zieht ihr vielfältiges akademisches Wissen, in den Bereich von Kulturanalyse hinein. Sie beschreibt diese interdisziplinären Verfahren mit semiotischen Tendenzen als „wandernde Begriffe, sich kreuzender Theorien.“

⁴⁰ Sie sieht nämlich die Ausstellung als einen Sprechakt in der die visuelle Rhetorik herrscht und in der die Geste des Zeigens (Die Präsentation) ein diskursiver Akt ist, der einen Wahrheitswert besitzt. (Bal 1996)

⁴¹ Bal 1996, S. 6. Sie findet auch heraus, in Bezug auf die Beziehung zwischen dem ausgestellten Objekt und seinem zugehörigen Objektbeschriftungen heraus, dass die konkrete Präsentation eine Diskrepanz mit der Beschriftung aufweist. Eine Diskrepanz, die die Vermittlung des intendierten Diskurses beeinträchtigt. Dieses auch für den Fall, dass diese Beziehung von Mitteilen und präsentieren sich theoretisch gegenseitig stützen sollte.

⁴² Bal 2006, S. 79.

⁴³ Bal 1996, S. 63-81.

sie als Teil dieser Kultur verstanden und somit als eine Synekdoche (Teil eines Ganzen) gelesen. Die Lesung von Synekdochen begründet sich aber auf der Unterdrückung ihrer metaphorischen Funktion.⁴⁴ Wie Pearce erkennt Bal das Potential des Ausstellungsobjekts entweder als Synekdoche oder als Metapher zu wirken, Sie betont aber zusätzlich die zentrale Rolle der Präsentation in diesem Prozess.

Jana Scholze behandelt in ihrem Buch „Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam, und Berlin“, die Frage der Ausstellungspräsentation. Anders als Bal bezieht sich Scholze ausschließlich auf den theoretischen Rahmen der Semiotik. Durch eine deskriptive Analyse versucht Scholze, die Botschaften, die durch Ausstellungsobjekte und ihrer Präsentation⁴⁵ vermittelt werden sollen, zu analysieren und im erweiterten Fall zu dekonstruieren. Ihr erklärtes Ziel ist es Aussagen zu möglichen Ausstellungserfahrungen und Ausstellungsinhalten zu treffen. Scholze geht davon aus, dass die Präsentation einen Deutungsrahmen bildet, der die Sinngebung der Ausstellungsobjekte begrenzt. Durch Auswahl, Strukturierung, Hierarchisierung, Akzentuierung kann die Polysemie der Ausstellungsobjekte zugunsten der Klarheit der intendierten Botschaft gesteuert werden. Für ihre Untersuchung unterscheidet Scholze drei Mitteilungsarten, die sie als analytische Instrumente für die Präsentation einsetzt: Die Denotation, Konnotation und Metakommunikation.⁴⁶ Die Kenntnisse, die Scholze anhand der konkreten Präsentationsanalyse eines Raums der Ausstellung „Niemals echt. Die Kunststoffsammlung im Werkbundarchiv“⁴⁷ zieht, sind für diese Masterarbeit interessant.⁴⁸ Die Ausstellungsobjekte waren in einem Raum in einer abgedunkelten Atmosphäre platziert. Gezielt beleuchtet waren sie hinter Vitrinenglas ausgestellt, was den Eindruck von Besonderheit, Wertvollen, Seltenheit erzeugte. Dieser Eindruck habe direkt die Wahrnehmung der Ausstellungsobjekte beeinflusst, da zuerst diese als Edelsteinschmuck in Materien wie Gold, Silber und Emaille dekodiert worden sind und die Ausstellungsobjekte mit Konnotationen eines Kunstwerk, Schatesz oder Kostbarkeit assoziiert worden sind. Durch die Erinnerung an die Ausstellungsthematik „Niemals echt“ aber auch meistens durch das Lesen der Beschriftungen ist das Herstellungsmaterial der

⁴⁴ Bal 1996, S. 78.

⁴⁵ Scholze benutzt das Wort Raumarrangement und nicht Präsentation. Um zu betont, dass Scholze und Bal dasselbe Forschungsthema behandeln, ist das Wort Raumarrangement hier die Präsentation.

⁴⁶Die Ergebnisse dieser Analyse sind im theoretischen Teil dieser Arbeit präsentiert. Die Autorin betont aber, dass außerhalb der theoretischen Analyse, ist die Unterscheidung zwischen Denotation. Konnotation, Metakommunikation selten sinnvoll. (Scholze 2010, S. 142)

⁴⁷ Die Ausstellung war von September 1997 bis Januar 1998 im Martin-Grobis-Bau in Berlin zu sehen. (Scholze 2004, S. 230)

⁴⁸ Für die gesamte Analyse mit Vorgehensweise. (Scholze 2004, S. 247-252)

Ausstellungsobjekte als Kunststoff identifiziert worden. Dadurch wurde erkennbar, dass die Ausstellungsobjekte nur wertvolle Materialien imitierten. Der erste Eindruck des wertvollen Materials wurde durch Konnotationen wie Imitation, Kopie, Reproduktion ersetzt und die Ausstellungsobjekte den Ausstellungsobjekten anderer Räume, indem sie auf den Boden gestellt und somit als Alltagsobjekte aus Kunststoff wahrgenommen wurden. Scholze beweist damit, dass die Bewertung der Ausstellungsobjekte als billig gegen prezios, Massenprodukt gegen Einzelstück, Kitsch gegen Kostbarkeit eigentlich auf die Präsentationsmodi zurückzuführen sind. Sie zeigt aber auch, dass die Möglichkeit besteht, ähnlichen Ausstellungsobjekten zwei disparaten Zeichen Charakteren zuzuweisen, ohne einen oder einen anderen zu bevorzugen.

Muttenthaler und Wonisch, behandeln in ihrem Artikel "Zur Schau gestellt. Be-Deutungen musealer Inszenierungen"⁴⁹ die Frage der Präsentation angesichts der Art und Weise der Produktion von Bedeutungen und Zuschreibungen. Sie untersuchen mit welchen Präsentationsmitteln Erzählungen und Bilder entlang der Kategorien *Gender*, *Race* (ethnicities) und *Class*, transportiert werden.⁵⁰ Die Autorinnen borgen sich die Terminologien „Zeichencharaktere“ und „Zeichensystem“ aus der Semiotik. Sie definieren aber nicht die Semiotik als den theoretischen Rahmen ihrer Untersuchung.⁵¹ Ihre Analyse zeigt wie die Ausstellungspräsentation von 2003 des Völkerkundemuseums⁵² in Wien stereotypisch angelegt wurde. Die Präsentation begünstigte die Konstruktion von authentischen „Indianern“ und „typischen“ indianischen Tätigkeiten. Die damalige Ausstellung im Völkerkundemuseum stellte „indianische Kultur“ als eine klischeebehaftete, stereotypische Welt dar, mit dem negativen Beieffekt, sich diamteral einer mitteleuropäischen bzw. „westlichen“ Welt abzugrenzen.⁵³ Wie Scholze beweisen Muttenthaler und Wonisch in ihrer Untersuchung, dass die Präsentation einzelner Aspekte der Ausstellungsobjekte in den Vordergrund rückt, sie bestärkt bzw. wiederum andere vernachlässigt. Die Autorinnen betonen das Erzählungspotential der Präsentation, da „selbst wenn die Zusammenstellung der Exponate von pragmatischen oder formalen Aspekten, wie Größe, Format und Material angeleitet ist oder nur

⁴⁹ Muttenthaler/Wonisch 2003. Obwohl Muttenthaler und Wonisch von Inszenierung sprechen, wird in dieser Arbeit mit dem Wort Präsentation gearbeitet.

⁵⁰ Das ehemalige Völkerkundemuseum (heutiges Weltmuseums) in Wien ist hier als Forschungsfeld für die Analyse genommen worden. (Muttenthaler/ Wonisch 2003)

⁵¹ Muttenthaler/Wonisch 2003.

⁵² Seit 2018 wird das Völkerkundemuseum in Wien Weltmuseum genannt.

⁵³ Aus heutiger Sicht ist es sicherlich ein wissenschaftlicher Affront von einer allgemeinen „indianischen Kultur“ zu sprechen, welche der kulturellen und sprachlichen Vielfältigkeit der ameriaknischen Ureinwohner kaum Rechnung trägt.

als illustrative Funktion dienen soll, kann sie auch auf der narrativen Ebene wirksam werden. Ebenso wie die Objektarrangements unterliegen auch die Gestaltungselemente keiner „narrativen Unschuld“, wenngleich die so vermittelten Erzählungen zumeist unbewusst wahrgenommen werden.“⁵⁴

In ihrer Dissertation betrachtet Gharsallah-Hizem die Problematik der Präsentation und Sinngebung der Ausstellungsobjekte und fokussiert ihre Untersuchung auf die Semiotik des Raums.⁵⁵ Sie wendet ihre methodologische Verschachtelung von Raumeinheiten an drei verschiedenen Ausstellungen an.⁵⁶ Dies erlaubt ihr, die Investition des Raumes für die Bedeutungsprozesse von Ausstellungsobjekten zu erkennen. Besonders analysiert sie, wie die Expographie mit der Architektur des Museumsbaus miteinander kommunizieren und zusammenwirken. Sie unterscheidet verschiedene Ausstellungslogiken, die den Raum als sinngebend für die Ausstellungsobjekte auf unterschiedliche Weise nutzen. Sie schlägt vor die Kategorien Raumsetzung und Ausstellungsetzung in diskursiv, ästhetisch und räumlich zu unterteilen.⁵⁷

Die Ergebnisse der vorgestellten Untersuchungen liefern nicht nur eine wertvolle Grundlage über die Rolle der Präsentation für die Sinngebung der Ausstellungsobjekte, sondern zeigen auch, dass die Semiotik als ein theoretischer Rahmen für die Analyse der Präsentation gelten kann.

Mit der Ausnahme des Artikels von Pearce, der die zahlreichen Bedeutungsmöglichkeiten eines Ausstellungsobjekts zu erkennen sucht,⁵⁸ rücken die bisher genannten Autor*innen die einzelnen Ausstellungsobjektsgeschichten in den Hintergrund, wenn der Fokus auf der Untersuchung der Ausstellungspräsentation liegt.

Daher können jene Untersuchungen prinzipiell nur über Aspekte der Ausstellungsobjekte berichten, die zum Vorschein kommen, aber eben nicht jene, die durch die Präsentation verdeckt werden.

Angeregt von diesen unterschiedlichen Herangehensweisen bietet es sich in dieser Arbeit an, mit einer „hybriden“ Form dieser beiden Positionen zu arbeiten: Im ersten Schritt das Sammeln von Informationen über die Biografie eines Objekttypus, wie Pearce in seinem Artikel

⁵⁴ Muttenthaler/Wonisch 2003, S. 80.

⁵⁵ Gharsallah-Hizem 2009.

⁵⁶ siehe den methodologischen Teil dieser Arbeit

⁵⁷ Gharsallah-Hizem 2009, S. 29.

⁵⁸ Pearce 1994

vorgegangen ist, um im zweiten Schritt den Einfluss der Präsentation auf die Deutung und Interpretation dieses bestimmten Objektes besser zu begreifen. Für diese Analyse ist nicht ein einzelnes Objekt ausgewählt worden, sondern eine Gruppe von Objekten eines konkreten Objekttypus: Die byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze. Mithilfe dieser vorgeschlagenen „hybriden“ Herangehensweise und dem Vergleich verschiedener Ausstellungspräsentationen (Byzantinisches Museum Athen, Benaki Museum Athen und Archeologisches Museum Korinth) soll bewiesen werden, wie ein Objekttypus – wie das byzantinische Reliquienkreuz in Bronze – durch unterschiedliche Präsentationsmodi völlig differenziert gedeutet werden kann.

Die oben genannte Objektbiografie bezieht sich im Falle der Reliquienkreuze auf den heutigen Wissensstand aus einer kunstgeschichtlichen, ethnologischen und archäologischen Sicht. Dass die Betrachtung eines Objekts Deutungen und Konnotationen auslöst, sind oftmals der Kultur und der individuellen Interpretation unterworfen. Um dem Vorzubeugen, begrenzt sich diese Arbeit auf die Präsentation von oben genannten Fachkenntnissen.⁵⁹ Somit wird die Erschaffung von Bedeutungen und Wertzuschreibungen ausschließlich in Bezug auf die wissenschaftlichen Fachinhalte (kunstgeschichtlich, ethnologisch und archäologisch) der Reliquienkreuze untersucht.

Bei der Analyse werden, im Gegensatz zu den vorliegenden erwähnten Publikationen keine schriftlichen Daten wie Ausstellungstexte und Beschriftungen von Objekten herangezogen. Somit ist es die Aufgabe dieser Arbeit sowohl die Grenzen als auch das Potential des expographischen Mediums zu begreifen und dahingehend zu überprüfen, ob die Expographie auch ohne streng lineare und kodierte Medien existieren kann.⁶⁰

Daher leitet sich für diese Arbeit folgende Hauptproblematik ab: *Welche Kenntnisse über byzantinische Reliquienkreuze werden mit welchen expographischen Mitteln transportiert?*

Diese Fragestellung lässt sich in drei Hauptfragen unterteilen:

Erstens: Welche spezifischen Wissensinhalte und Ausstellungswerte werden über die Reliquienkreuze durch die einzelne Expographie vermittelt?

Zweitens: Welche Form von Wissensinhalten werden akzentuiert bzw. verdeckt?

⁵⁹ Es wird angenommen, dass der Auswahlprozess eines Objekts im Museum ein gewisses Vor-Wissen eines Kurators bzw. Kuratorin voraussetzt, was sich in der Objektauseis eines Museums widerspiegelt. Daher ist anzunehmen, dass Museen ihre Auswahl begründen und thematisieren, was wiederum dem Betrachter Wissen über das Objekt vermittelt.

⁶⁰ Desvallées/Mairesse 2011, S. 157.

Drittens: Mit welchen expographischen Mitteln wird dies erreicht?

Daraus leiten sich folgende Nebenfragen ab: Kann die Expographie ohne die Unterstützung eines schriftlichen Mediums Fachkenntnisse vermitteln? Wie kann die Polysemie eines Ausstellungsobjekts präsentiert werden, ohne dass dies die Verständlichkeit des Diskurses vermindert? Kann ein Ausstellungsobjekt als ein ästhetisches Kunstwerk präsentiert werden, ohne dass seine ursprüngliche Funktion verdeckt wird? Kann die Expographie, Denotation und Konnotation Prozesse eines Objekts unterstützen, wenn ja, wie? Ist die Materialität der Ausstellungsobjekte für die Deutung des Objekts relevant, oder wird nur die semiotische Seite in den Vordergrund gestellt? Existiert eine Diskrepanz zwischen dem präsentierten Wissensstand der Reliquienkreuze in der Literatur und der Kenntnisse, die durch ihre Präsentation vermittelt werden?

Abschließend muss die Dissertation von Stefania Kohl, erschienen im März 2020 „Wissenschaftsmuseen - Das Berliner medizinhistorische Museum der Charité und die Londoner Wellcome Collection als Orte des Wissens“ erwähnt werden.⁶¹ Die Autorin bedient sich unter anderem des semiotischen Rahmens, um die Präsentation von Wissensmuseen zu analysieren. Vergleichbar mit dieser Arbeit untersucht Kohl, wie das Wissen im Museum präsentiert wird. Als Untersuchungsfeld zieht sie Sonderausstellungen, Dauerausstellungen und Museumsdepots heran, die sie nach einer ausführlichen Literaturrecherche besichtigt. Ihre Arbeitshypothese zielt darauf ab, dass bestimmte Bereiche im Museum (Depot, Sonderausstellung und Dauerausstellung) unterschiedlichen Formen von Wissen generieren und inszenieren. Ihrer Hypothese nach, sollten Informationen in Dauerausstellungen allgemein bleiben, da diese oft nicht geändert werden können. Im Gegensatz dazu präsentiert eine Sonderausstellung neue Kenntnisse. Auch der Inhalt der Ausstellungstexte wird in ihrer Analyse herangezogen. Neben dieser Analyse wurden Befragungen mit Kurator*innen und Besucher*innen durchgeführt.

⁶¹ Kohl 2020. Herzlichen Dank an Stefanie Kohl, die mir ein Exemplar Ihrer Doktorarbeit zugesendet hat.

3 Theoretischer Rahmen

3.1 Ausstellung als Kommunikationssystem

Das Museum und insbesondere die Ausstellung werden häufig als ein Kommunikationssystem angesehen und untersucht.⁶² Laut dem allgemeinen Kommunikationsmodell von Lasskell, besteht die Kommunikation aus der Vermittlung einer Information zwischen einem (oder mehreren) Sender*innen und einen (oder mehrere Empfänger*innen). Die Information wird durch einen Informationskanal, auch Medium genannt, vermittelt.⁶³

Dieses Modell gilt auch für das Kommunikationssystem der Ausstellungen. In den Modellen von Cameron⁶⁴ (Abb.1) und von Kenez und Wright⁶⁵ (Abb.2) sind die Sender*innen die Ausstellungsmacher*innen, das Medium - die Ausstellung selbst - und Empfänger*innen sind die Besucher*innen. Zusammengefasst agieren diese drei „Akteure“ in einer Ausstellung in dieser Form: Die Ausstellungsmacher*innen formulieren Inhalte, Erwartungen und Absichten, die sie an die Besucher*innen durch den Informationskanal der Expographie senden.⁶⁶ Innerhalb des Kommunikationsphänomens kodieren die Ausstellungsmacher*innen, die von ihnen beabsichtigte Botschaft, in das Medium der Expographie hinein. Wiederum wird die Expographie von den Besucher*innen entschlüsselt (dekodiert), um zu der intendierten Botschaft der Ausstellungsmacher*innen zu gelangen. In diesen beiden Kommunikationsmodellen ist die Kommunikation des Museums hauptsächlich einseitig und linear dargestellt.⁶⁷

Aufgrund des Fehlens von Wechselwirkungen zwischen den Sender*innen und den Empfänger*innen, sollte eher von einem Vermittlungssystem, als von einem Kommunikationssystem die Rede sein.⁶⁸

Das einseitige Vermittlungssystem der Ausstellung und die Tatsache, dass die Museen authentischen Objekte besitzen,⁶⁹ die als Zeugen eines wissenschaftlichen Diskurses dienen,

⁶² Baxenball 1991; Cameron 1968; Davallon 1992

⁶³ Desvallées/Mairesse 2011, S. 71. Das schließt aber nicht aus, dass die Besucher sich interaktiv in diese Art der Kommunikation einlassen können.

⁶⁴ Cameron 1968, S. 37. Schematische Darstellung von Cameron Aussage aus Hooper-Greenhill 1994.

⁶⁵ Hyungsook 2008, S. 147. Schematische Darstellung aus Hein 1998

⁶⁶ Scholze 2004, S. 13.

⁶⁷ Wight und Cameron erwähnen die Möglichkeit, dass die gewollte Botschaft von Ausstellungsmachern in Form eines Feedbacks der Besucher an die Sender zurückfließen kann. Diese Rückmeldung findet aber außerhalb der Ausstellung statt und ist deshalb von dieser Arbeit ausgeklammert. (Cameron 1992, S. 265.)

⁶⁸ Desvallées 2001, S. 71.

⁶⁹ Bal 1996, S. 5. Obwohl die Besucher*innen wissen, dass eine Ausstellung eine Repräsentation ist, bietet die Anwesenheit des Objekts einen unbestreitbaren Drang seine Wahrheit anzuerkennen. (Schärer 2008, S. 34) „Wenn originale Zeugen der Vergangenheit gezeigt werden, wird doch wohl auch die dazu erzählte Geschichte „wahr“ sein!“

verleihen den musealen Institution ihre epistemologische Autorität.⁷⁰ Diese Autorität wirkt sich auf die Botschaft des Museums aus, indem sie ihr Glaubwürdigkeit verleiht.⁷¹ Wenn eine Ausstellung etwas zeigt, impliziert es somit auch, dass das gezeigte der Wahrheit entspricht.⁷² Der Diskurs des Museums ist somit informativ und affirmativ.⁷³

In dieser Hinsicht ist es wichtig zu betonen, dass eine Ausstellung weder eine vergängliche, noch eine zeitgenössische Realität auf eine neutrale und objektive Art und Weise repräsentieren kann.⁷⁴ Eine Ausstellung ist nichts anderes als eine Kreation, die immer der Subjektivität des Individuums unterworfen ist. Sei es in der Wahl der Ausstellungsobjekte selbst oder der Inhalte, die zur Schau gestellt werden.⁷⁵ Schärer beschreibt deshalb das Museum als einen Ort, in dem eine multimediale Kommunikation, Fiktion und Manipulation stattfindet.⁷⁶

Innerhalb dieses Vermittlungssystems ist der Zeigengestus, das primäre Wesen der Ausstellung.⁷⁷ Die Vermittlung der Ausstellungsbotschaft findet nicht verbal wie in einem Text statt, sondern wirkt hauptsächlich durch die sensorische Präsentation der Ausstellungsobjekte. Auch die Museumsbesucher*innen nehmen selbstverständlich an, dass der größte Anteil ihres Museumbesuchs aus Schauen besteht.⁷⁸

Der visuelle Reiz in den Ausstellungen hängt stark von der Dreidimensionalität des Mediums Ausstellung ab. Das Ausstellungsmedium unterscheidet sich von dem des Theaters, wobei Ähnlichkeiten in der Dreidimensionalität vorhanden sind. Im Theater sitzen die Zuschauer*innen fast still, während sich die Akteure auf der Bühne bewegen. In einer Ausstellung kommt es hier zu einer Umkehrung der Dynamik: Die Besucher*innen bewegen sich, während die Objekte immobil bleiben.⁷⁹

⁷⁰ Bal 1996, S. 32.; Desvallées 2011, S. 151. Desvallées betont, dass das die Subjektivität des Museums in der Wahl der Objekte und des Wissens, die es ausstellt, berücksichtigt werden soll.

⁷¹ Schärer 2008, S. 34.

⁷² Bal 1996, S. 2. Die expographischen Werkzeuge, wie das Schaufenster sind Objektivitätsmarker. Sie trennen die reale Welt außerhalb des Museums von der fiktiven Museumswelt. Auch wenn diese Distanzierung signalisiert, dass das Museum als eine Art fiktiven Welt angenommen sein muss, die Botschaft des Museums wird trotzdem als wahr von den Besuchern aufgenommen. (Desvallées 2011, S. 134). Bal bestätigt das aus dem Standpunkt der Diskursanalyse. Sie unterstreicht, dass die Ausstellung und ihr *Display* einen konstitutiven Sprechakt ähnelt, dessen Syntax nur die Struktur eines affirmativen Satzes bestätigt, ohne viel Raum für Fragen, oder andere Formen des Dialogs zulassen. (Bal 1996, S. 10)

⁷³ Bal 1996, S. 3.

⁷⁴ Schärer 2008, S. 34; Schärer 2018, S. 16.

⁷⁵ Desvallées/Schärer/Drouguet 2011, S. 151.

⁷⁶ Schärer 2018, S. 16.

⁷⁷ Desvallées/Schärer/Drouguet 2011, S. 161; Baxendall 1991, S. 33.; Muttenthaler/Wonisch 2003, S. 59.

⁷⁸ Baxendall 1991, S. 41.

⁷⁹ Schärer 2008, S. 36. Muttenthaler/Wonisch 2003, S. 71.

Als einen weiteren Vergleich kann das Medium des Textes herangezogen werden, da dieser, im Gegensatz zu einer Ausstellung, linear aufgenommen wird. Es ist ein signifikanter Vorteil einer musealen Ausstellung, dass sie nicht dem linearen Zwang eines Textes unterliegt und gleichzeitig unterschiedlichste Objekte und Ideen miteinander konfrontieren kann, was die Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung stimuliert. Aufgrund dieser gewissen Bewegungsfreiheit und Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung schafft sich jeder Besucher seine eigene Ausstellung.⁸⁰ Dies lässt sich zwar als eine Chance sehen, es fordert aber gleichzeitig die Klarheit der intendierten Botschaftsvermittlung.

Cameron postuliert auch, dass jenes visuelle Kommunikationssystem von der nonverbalen Sprache, der, von ihm genannten *real things*⁸¹ abhängt. Cameron zufolge sind diese *real things* die primären Medien des Kommunikationssystems in den Ausstellungen⁸² und sind eng mit ihrer Authentizität verbunden.⁸³ Mit *real things* sind die Ausstellungsobjekte⁸⁴ gemeint. Das können Kunstwerke, von Hand geschaffene Artefakte, Exemplare eines naturhistorischen Museums oder physische Phänomene sein.⁸⁵ Die Ausstellungsobjekte sind Dinge,⁸⁶ die aus ihrem natürlichen oder kulturellen ursprünglichen Kontext herausgerissen⁸⁷ wurden, um in einer Museumssammlung aufgenommen zu werden. Während dieser „Musealisierung“ verlieren die genannten Objekte zahlreiche Informationen über ihren ursprünglichen Kontext⁸⁸ und ihren Gebrauch.⁸⁹ Ein Ausstellungsobjekt schmückt, verteidigt oder schützt nämlich nicht mehr, sondern hat nun die Aufgabe Schutz, Verteidigung oder ähnliches nur mehr zu repräsentieren. Wie es das Zitat von Kenneth Hudson auf den Punkt bringt, „A stuffed tiger in a museum is a stuffed tiger in a museum, not a tiger.“⁹⁰ Von ihrem ursprünglichen Kontext

⁸⁰ Chaumier 2011, S. 49.

⁸¹ Cameron 1992, S. 259. Die *Real Things* werden in der späteren französischen Übersetzung des Artikels „*vraies choses*“ genannt.

⁸² Cameron 1992, S. 262.

⁸³ Scholze 2004, S. 30.

⁸⁴ In dieser Arbeit werden ab jetzt die „*real things*“ von Cameron Ausstellungsobjekte genannt.

⁸⁵ Cameron 1992, S. 261-262. Ein physisches Phänomen ist zum Beispiel, die Bewegung des Pendels von Foucault, anhand deren die Erdrotation nachgewiesen werden kann. Die Bewegung des Pendels ist das, was das Museum präsentieren möchte und nicht das Pendel selbst.

⁸⁶ Das Objekt unterscheidet sich vom Ding. Ein Ding hat im Gegensatz zu einem Objekt, ein Nutzverhältnis mit einem Subjekt. Ein Ding ist das Werkzeug als Erweiterung der Hand zu verstehen und kein Objekt. Das Museum ist nicht nur ein Ort, an dem Objekte untergebracht werden sollen, sondern auch ein Ort, dessen Hauptaufgabe darin besteht, Dinge in Objekte umzuwandeln. (Desvallées 2010, S. 59)

⁸⁷ Mairesse 2011, S. 256. Der Begriff des „Ausreißens“ beschreibt den Akt des Schneides eines Objekts aus seinem ursprünglichen Kontext und stammt von Desvallées. André Malraux spricht von Trennung und Jean-louis Deotte von Suspendierung.

⁸⁸ Desvallées/ Mairesse 2011, S.251. Deshalb müssen die Stücke während der Extraktion von ihrem Kontext ausreichend dokumentiert werden. Als Beispiel dient der Informationsverlust, wenn bei illegalen Ausgrabungen der Kontext, in dem sie extrahiert wurden, evakuiert wird.

⁸⁹ Mairesse 2011, S. 256.

⁹⁰ Hudson 1977.

getrennt, werden die Dinge in Ausstellungsobjekte umgewandelt, um als ein Realitätsersatz zu dienen, von eben dieser sie in einer Ausstellung zeugen sollen. Ein Ausstellungsobjekt ist ein repräsentatives Dokument der Realität, welche es konstituiert. Dies verleiht dem Ausstellungsobjekt seinen paradoxalen Status: „Es ist ein reales Objekt, das nicht mehr im Realen ist“.⁹¹

3.2 Objekte als Zeichen - Die duale Seite der Ausstellungsobjekte

Aufgrund dieser Besonderheit der Ausstellungsobjekte ist es legitim diese Ausstellungsobjekte als „Zeichen“ zu behandeln. Laut Umberto Eco sind Zeichen „eine physikalische Form, die für den/die Empfänger*in auf etwas verweist, was diese physikalische Form denotiert, bezeichnet, nennt, aufzeigt und was nicht die physikalische Form ist.“⁹² Damit ist anzunehmen, dass Ausstellungen mit Objekten kommunizieren, die eigentlich Zeichen sind.⁹³ Laut Ferdinand de Saussure, der die Dualität von Zeichen⁹⁴ definiert hat, wird ein Zeichen durch die Vereinigung zwischen einem *signifiant* (Signifikant) und einem *signifié* (Signifikat) erzeugt.⁹⁵ Ein Signifikant ist ein physisches Objekt, ein Lautbild, ein geschriebenes Wort oder ein Bild eines Zeichens. Das Signifikat ist die Bedeutung, der Gedanke, den ein Zeichen ausdrückt. Es ist unserer individuellen Interpretation eines Signifikanten und der Konnotation untertan.⁹⁶

Wenn dieses linguistische Konzept für die Sinndeutung der Objekte, der Bilder oder der nichtsprachlichen Phänomene angewendet wird, spricht man von Semiotik.⁹⁷ Die Semiotik ist eine mögliche Theorie, um die Objekte als Zeichen in einer Ausstellung zu analysieren und die dualen Wesen der Objekte, im Sinne von Signifikant und Signifikat zu identifizieren.⁹⁸ Krystov Pomian definiert die Gegenstände als *Semiophore*, die eine materielle und einen semiotische Seite beinhalten. Die materielle Seite ist das Ausgangsmaterial des Objekts und seinen physischen Eigenschaften, wie die erhaltene Form. Die physischen und äußeren Merkmale des

⁹¹ Mairesse 2011, S. 256.

⁹² Scholze 2004, S. 19. Entsprechend verweist die physikalische Form der Ausstellungsobjekte für die Museolog*innen und Ausstellungsmacher*innen auf etwas, das nicht die physikalische Form selbst ist, sondern eher auf Aspekte ihres wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturhistorischen Interesses hinweist.

⁹³ Schärer 2008, S. 35. „Die Ausstellung ist ein Ort der erklärenden Veranschaulichung von abwesenden Sachverhalten mit Dingen und Inszenierungsmitteln als Zeichen.“

⁹⁴ Die Semiotik beruft sich im Allgemeinen auf zwei grundlegende Zeichenmodelle: Entweder das duale Zeichenmodell von Saussure mit Signifikanten und Signifikat oder das triadische Zeichenmodell von Charles Sanders Pierce, mit *sign*, *object* und *interpretant* (Scholze 2010, S. 126). In dieser Arbeit wird für mehr Klarheit das Dualmodell von Saussure bevorzugt, da die Mehrheit der Literatur über das Zeichensystem in Ausstellungen auf das Dualsystem beruft. Ein andauerender Wechseln zwischen einem triadischen und einem Dualen System würde Verwirrung stiften.

⁹⁵ Pearce 1994, S. 21. Scholze 2010, S. 126.

⁹⁶ Scholze 2010, S. 129.

⁹⁷ Choi 2001, S. 75. Es handelt sich hier um eine vereinfachte Unterscheidung. Innerhalb der Disziplin bleibt diese Terminologie Gegenstand von Debatten ohne wesentlichem Konsens.

⁹⁸ Pearce 1994

Objekts werden immer in Beziehung zu anderen Gegenständen bestimmt. Alltägliche Beispiele dafür sind Gefäße, welche gefüllt werden können oder Klingen eines Messers, welche sich zum Schneiden anbieten.⁹⁹ Der materielle Aspekt ist die Summe der intrinsischen Eigenschaften des Objekts.¹⁰⁰ Es wird manuell hergestellt, ist sichtbar und gleicht sich mit dem Signifikant an.¹⁰¹

Der semiotische Aspekt eines Gegenstandes, aus der Sicht des/der Betrachter*in bezieht sich auf den Informationsgehalt des Objekts. Für den Betrachter sichtbare Merkmale eines Gegenstandes haben gleichzeitig eine Assoziationsfähigkeit hin zu unsichtbaren Hinweisen und Attributen. Somit wird der semiotische und unsichtbare Aspekt des Objekts durch Blick und Sprache hergestellt¹⁰² und lässt sich mit dem Signifikat her annähern.

Für die Sinngebung ist diese Beziehung zwischen der materiellen und semiotischen Seite wesentlich, da das Unsichtbare das ist, was der/die Besucher*in die Aneignung von Ausstellungsobjekten ermöglicht.¹⁰³

Genauso wie bei Saussure das signifikante Wort „Hund“ einen Signifikat von Hund hervorruft, sind die materiellen und die semiotischen Seiten eines Objekts so vereinigt, dass die sichtbaren Merkmale des Objekts als Träger unsichtbarer Beziehungen dienen.¹⁰⁴

Die materiellen und semiotischen Aspekte der Ausstellungsobjekte lassen sich mit zwei Prozessen verbinden. Die materielle Seite wird eher mit dem Prozess von Denotation verbunden, während die semiotische Seite mit der Konnotation in Beziehung steht.¹⁰⁵

Denotation und Konnotation sind für die Sinngebung des Objekts innerhalb einer Ausstellung erforderlich. Hier gilt, dass die Unterscheidung von Denotation und Konnotation ein passendes Werkzeug für die Analyse ist. In der Praxis ist es für die Kommunikation selten sinnvoll die Denotation von der Konnotation abzugrenzen.¹⁰⁶

Die Denotation ist als die Dekodierung der Gebrauchsfunktion zu verstehen, die zur Objektbezeichnung führt.¹⁰⁷ Barthes zeigt auf, dass ein Objekt immer funktionell erscheint,

⁹⁹ Pomian 1988, S. 84.

¹⁰⁰ Pearce 1994, S. 20.

¹⁰¹ Pomian 1988, S. 84.

¹⁰² Pomian 1988, S. 84.

¹⁰³ Pomian 1988, S. 98. „Alle sinnlichen Merkmale werden umgewandelt in Zeichen, sie eine Beziehung herstellen sollen zwischen dem Betrachter und dem Unsichtbaren, auf das sie verweisen.“

¹⁰⁴ Pomian 1988, S. 84.

¹⁰⁵ Kohl 2020, S. 46.

¹⁰⁶ Scholze 2004, S. 38-39.

¹⁰⁷ Scholze 2004, S. 30.

unmittelbar in dem Augenblick in dem es als Zeichen gelesen wird.¹⁰⁸ Die Betrachtung eines Objekts ist mit seiner Identifizierung, Kategorisierung und Bezeichnung verbunden. Die materielle Seite des Objekts (Ausgangsmaterial, Gestalt) wird immer hinsichtlich einer möglichen Funktion gedeutet oder es zumindestens versucht.¹⁰⁹ Die Beziehung der materiellen Seite des Ausstellungsobjekts zu seiner Gebrauchsfunktion ist jene Beziehung, die das Erkennen bzw. das Benennen dieses Ausstellungsobjekts ermöglicht.¹¹⁰ Die Kodierung der Gebrauchsfunktion, die zur Objektbezeichnung führt, wird Denotation genannt.¹¹¹ Die Denotation eines Objekts wird unter der Bedingung ermöglicht, dass dieses Objekt Ähnlichkeiten mit bereits bekannten Gebrauchsobjekten aufweist, und Hinweise auf eine bekannte Funktion liefert.¹¹² Denotation kommt in einer Ausstellung besonders zu tragen. Nach dem Museologen Georges Henri Rivière bedarf es für die Aneignung eines Ausstellungsobjekts, mit oder ohne ästhetischer Qualität, das Erkennen der Objektfunktion.¹¹³

Konnotationen sind unsichtbar und betreffen das eingebundene Sein des Objekts in kulturellen Vorgängen, Norm- und Wertesysteme bis hin zur individuellen Lebensgeschichte. Damit sind die Konnotationen subjektiv und vielfältig.¹¹⁴ Die vielfältigen Zusammenhänge, mit denen ein Ausstellungsobjekt verbunden wird, üben wiederum einen Einfluss auf die Wahrnehmung dieses Objekts aus.¹¹⁵

Nicht nur Konnotationen, sondern auch Denotationen können mehrdeutig sein. Mehrdeutige Denotationen passieren, wenn ein Objekt mehr als eine Funktion besitzt und dessen physische Merkmale auf diese verschiedene Gebrauchsfunktionen verweist. Das gilt auch, wenn das Objekt im Laufe der Zeit seine Funktion geändert hat, aber Spuren seiner damaligen Funktion noch erkennbar sind.¹¹⁶

Im Artikel von Pearce, „Object as Meaning, or narrating the Past“¹¹⁷ stellt die Autorin anhand einer Fallstudie über die Jacke des Infanterieoffiziers Lieutenant Henry Anderson die

¹⁰⁸ Barthes 1988, S. 22. Scholze 2004, S. 22. In diesem Prozess muss die Besonderheit der Kunstwerke hervorgehoben werden. Kunstwerke sind zuallererst sinnlich vorgegeben und durch sich selbst präsent. Zwar werden die Kunstwerke als kulturelle Zeichen interpretiert, jedoch werden sie als solche im Rahmen eines ästhetischen Codes verstanden.

¹⁰⁹ Scholze 2004, S. 22.

¹¹⁰ Scholze 2004, S. 31.

¹¹¹ Scholze 2004, S. 30.

¹¹² Scholze 2004, S. 32.

¹¹³ Valterio 2014, S. 185.

¹¹⁴ Scholze 2010, S. 141.

¹¹⁵ Scholze 2004, S. 32.

¹¹⁶ Scholze 2004, S. 31.

¹¹⁷ Pearce 1994, S. 19. Für mehr Details, siehe 1.1 Forschungsstand in dieser Arbeit

vielfältigen Bedeutungen dar, die ein Ausstellungsobjekt aufweisen kann. Die Ergebnisse ihrer Analyse zeigen, dass das Kleidungsstück sowohl das persönliche Schicksal des Leutnants mit seiner Invalidisierung und Berufsunfähigkeit beschreibt, als auch als eine Metapher des Ruhmes der Schlacht bei Waterloo am 18. Juni 1815 dienen kann. Somit wird je nach historischen Interpretationskontexten die Jacke anders gedeutet.¹¹⁸ Pearce beschließt, dass die Jacke sowohl für Nationalstolz und Ehre, als auch für Hass und Verachtung stehen kann,¹¹⁹ was Konnotationen auslöst, die in sich widersprüchlich sein können.

Die Analyse von Pearce stützt sich auf die historische Auseinandersetzung mit dem Material, um die Konnotationen und Bedeutungen der Jacke zu untersuchen. Damit illustriert sie, dass die Museen die Konnotationen der Ausstellungsobjekte vor allem in der Wissenschaft suchen und insbesondere in der archäologischen und historischen Bearbeitung des Materials.¹²⁰ Die Konnotationen und Bedeutungen hängen von Theorien, persönlichen Präferenzen der Wissenschaftler*innen, akademischen Auffassungen und musealer Sammlungsordnung ab. Sie können nicht einmalig analysiert und festgestellt werden und sind somit nie vollständig erfasst.¹²¹ Objekte werden selten in einer Museumssammlung ausschließlich aufgrund ihrer sichtbaren materiellen Komponente aufgenommen. In Museen verlieren Dinge ihren ursprünglichen Nutzen (bspw. Tauschwert oder Gebrauchswert), werden aber aufgrund ihrer Kapazität ausgewählt, das Unsichtbare zu repräsentieren.¹²² Entscheidend für diese Wahl ist das Zeugnispotential nach Informationen (auch Markern genannt), die sie tragen können. Diese sind entscheidend, um eine Reflexion über ein Ökosystem, Kultur oder ihre soziale Bedeutung hervorzuheben,¹²³ welche sich unter dem Dach der wissenschaftlichen Konnotationen sammeln.¹²⁴

Pearce charakterisiert diese Beziehung zwischen der materiellen und der semiotischen bzw. zwischen der sichtbaren und unsichtbaren Seite als das „objektimmanente Paradox“. Sie meint damit, dass einerseits die Dinge spezifisch sind (Material, Gewicht, Farbe und Gestalt), sie haben ihren räumlichen und zeitlichen Platz. Andererseits sind diese Dinge auch das Produkt

¹¹⁸ Schärer zeigt tatsächlich auf, dass bei einer politischen Zäsur nicht nur die Geschichte neu geschrieben, sondern auch das Nationalmuseum umgebaut werden muss. Diese Tatsachen weisen auf die Verantwortung hin, die jedes historische Museum in Hinblick auf seinen Diskurs hat. (Schärer 2008, S. 34.)

¹¹⁹ Scholze 2004, S. 33.

¹²⁰ Ebd., S. 33

¹²¹ Scholze 2004, S. 33.

¹²² Davallon 2011, S. 661. Pomian 1987, S.87. Desvallées 2010, S. 49

¹²³ Scholze 2004, S. 16

¹²⁴ Herle 1996, S. 59.

von menschlicher Kreativität (Literatur, gesellschaftlicher Ordnung und auch Religion) aber festgehalten in einer fassbaren und greifbaren Form.¹²⁵

Diese Dualität des Objekts ist in der Ausstellung insofern relevant, dass der materielle Aspekt der Objekte erhalten bleibt und ihre ursprüngliche Bedeutung überdauern konnte.¹²⁶ Als Zeichen tragen die Ausstellungsobjekte in ihrer materiellen Seite, eine „unendliche“ Beziehung zu der Vergangenheit.¹²⁷ Um die Objekte interpretieren zu können, sind wir daher sowohl auf unser zeitgenössisches und kulturelles System, als auch auf unseren heutigen Wissensstand angewiesen.¹²⁸

In Bezug auf die materielle und die semiotische Seite des Objekts, genauer gesagt auf den sogenannten „abwesenden Sachverhalt“¹²⁹, zeichnen sich in der Ausstellungstheorie zwei verschiedene Positionen aus.

Eine Position vertritt den Standpunkt, dass die Ausstellungsobjekte immer auf einen abwesenden Sachverhalt verweisen.¹³⁰ Die Objekte sind als Zeichen historischer Praxen anzusehen, deren Code durch ihre Produktion, ihre Verwendung und durch die Tradition, die sie begleiten, gegeben sind. Insbesondere im Laufe der Musealisierung des Objekts sind diese Codes meistens für immer verloren. Ausstellungsobjekte können daher nicht über sich selbst sprechen¹³¹ und verraten nichts über ihr vormuseales Leben und sind daher „erklärungsbedürftig.“¹³² Die Diskursanalyse von Bal vertritt eine ähnliche Position. Sie besagt, dass in einer Ausstellung eine erste Person (der/die Ausstellungsmacher*in) sich zu einer zweiten (der/die Besucher*in) wendet und über ein drittes Element (das Ausstellungsobjekt) spricht. Das Ausstellungsobjekt ist zwar präsent, aber nimmt an dem diskursiven Akt nicht teil.¹³³ In diesem Vorgang entsteht eine Subjekt-Objekt Dichotomie, welche es dem Subjekt ermöglicht über das präsentierte Objekt eine Aussage zu kommunizieren, wobei das Objekt die Aussage in irgendeiner Weise bestätigt.¹³⁴ Ausgehend von dieser Position dienen die Ausstellungsobjekte der Visualisierung von abwesenden Sachverhalten.¹³⁵ Sie illustrieren

¹²⁵ Scholze 2010, S. 139, S. 135

¹²⁶ Desvallées 2011, S. 151

¹²⁷ Pearce 1994, S. 25. Pearce erläutert, dass die Beziehung des Objekts mit der Vergangenheit ist was sich als die „Macht des originalen Objekts“ erfahren lässt.

¹²⁸ Desvallées 2011, S. 151

¹²⁹ Schärer 2008, S. 38.

¹³⁰ Schärer 2008, S. 38.

¹³¹ Desvallées/ Mairesse 2011, S. 151.

¹³² Schärer 2008, S. 38.

¹³³ Bal 1996, S. 4.

¹³⁴ Scholze 2001, S. 131.

¹³⁵ Desvallées 2011, S. 137-138.

beispielsweise Ideen, historische und soziale Gegebenheiten oder biologische Phänomene, die wir durch die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Geschichte kennen.¹³⁶ Der französische Museologe Jacques Hainard ist ein Vertreter dieses Ansatzes und geht noch weiter in seiner Annahmen, dass ein Objekt keine innere Wahrheit besitzt.¹³⁷

Seine Position scheint jedoch für einige Autor*innen die Rolle der körperlichen Erscheinung des Objekts als mögliche Informationsträger zu vernachlässigen.¹³⁸ Man darf sich fragen, ob die Ausstellungsobjekte überhaupt Informationen beinhalten. Obwohl der Museologue Van Mensch sich nicht direkt auf der Grundlage der Semiotik stützt, kann die Anordnung der Daten in drei Kategorien hilfreich sein, um ein besseres Verständnis über die Organisation der Daten eines Objekts zu erlangen.

Ein Objekt ist für eben diese Autor*innen die Summe von dessen physischen Eigenschaften, deren dokumentierten Daten und des konservierten Wissens der Beziehung in dem jeweiligen Kontext.¹³⁹ Damit unterscheiden sich die Informationen der intrinsischen Materialität des Objekts von denen die zusätzlich hinzugefügt werden können.¹⁴⁰ Das Wissen über Herstellungsprozesse oder Benutzungsspuren können wertvolle Hinweise für eine Interpretation des Objekts liefern. Somit wird das Objekt ein Zeuge von sich selbst und seiner Materialität.¹⁴¹ Pearce bezeichnet Ausstellungsobjekte als *message-bearer* und betont damit die Materialität des Objekts als Informationsträger, als Dinge die durch ihre materielle Beschaffenheit eine individuelle Überlieferungsgeschichte erfahren haben. Für ihre Überlegungen über die Bedeutung der Jacke von Lieutenant Henry Anderson begründet Pearce ihre Analyse in der theoretischen Grundlage der Semantik von Saussure.¹⁴² Sie argumentiert, dass während die Jacke physisch die Zeit überdauert hat und ihre Beziehung zur Vergangenheit, in Form einer Metonymie erhalten geblieben ist. Es ist seine Materialität, die mit der Vergangenheit in Verbindung geblieben ist, nicht nur die Interpretationen, die mit der Jacke verbunden sind. Die Jacke ist somit ein Zeichen, auch im Sinne von einem intrinsischen Teil der vergangenen Schlacht.¹⁴³ Pearce kommt zu dem Schluss, dass Objekte nicht nur passiv und

¹³⁶ Desvallées 2011, S. 137.

¹³⁷ Valterio 2014, S. 186.

¹³⁸ Desvallées 2011, S. 156. Einige Autoren wie Stransky und Waidacher zweifeln diese semiotische Herangehensweise an, da sie die körperliche Erscheinung des Zeichnens vernachlässigt.

¹³⁹ Van Mensch 1989, S. 89.

¹⁴⁰ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 151

¹⁴¹ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 152.

¹⁴² Pearce 1994.

¹⁴³ Pearce 1994, S. 25. Pearce stützt ihre Überlegung auf von Leach entwickelte Unterscheidung zwischen *sign* und *symbol*. „Object operate as sign when they stand for the whole of which they are an intrinsic part, as the Jacket

stumm, sondern auch aktiv sind.¹⁴⁴ Ausgehend von dieser Position visualisieren die Objekte nicht den anwesenden Sachverhalt, sondern sie evozieren auch die anwesenden Sachverhalte in Form einer Metapher.¹⁴⁵ Zum Beispiel kann ein Zeichen einer Kathedrale als ein metonymisches Substitut verwendet werden und eine Kathedrale repräsentieren oder ein *Pinnacle* eben dieser, ähnlich wie eine Synekdoche, in der ein Teil für das Ganze steht.¹⁴⁶ Rivière und Stransky vertreten in diesem Diskurs die Existenz einer Wahrheit der intrinsischen Seite des Objekts, als auch eines wissenschaftlichen Diskurs, der in den Dienst des Objekts gestellt wird.¹⁴⁷

Abschließend kann festgestellt werden, dass, je nachdem, ob die Ausstellungsmacher*innen entweder die Veranschaulichung oder die Evokation bevorzugen, die intrinsischen Eigenschaften der Objekte annehmen oder die Rolle des Objekts gemäß der zu vermittelnden Botschaft zuweisen,¹⁴⁸ sich daraus unterschiedliche Auswirkungen auf die Ausstellungsbotschaft selbst und demzufolge auf die Art und Weise, wie die Expographie konzipiert wird, ergeben.¹⁴⁹

3.3 Ausstellungsobjekte als Dokument

Charles Sanders Pierce, der Vater der Semiotik, gibt Hinweise über die Organisation der Daten, die mit den Ausstellungsobjekten verbunden und organisiert sind.¹⁵⁰ Pierce ordnet diese Daten in drei Kategorien: *Priméité*, *Secondéité*, *Tiercéité*.¹⁵¹

Die *Priméité* ist das Sein an sich; es bezieht sich auf nichts und ist an nichts beteiligt, wie im Vakuum. Es ist auch ohne Referenz, weder zu einem Objekt, noch zu einem Subjekt.

Die *Secondéité* bezeichnet etwas, was eine Beziehung zu einem anderen Objekt oder Subjekt besitzt und sich somit aufeinander bezieht.

does fort he actual events of Waterloo, and in this case the relationship is said to be metonymic. They operate as symbol when they are brought int an arbitrary association with elements to which they bear no intrasec relationship, and in this case the association is methaphoric“.

¹⁴⁴ Pearce 1994, S. 19. Die Schwierigkeit bei dieser Analyse besteht darin, dass Pearce sicherlich von einem Museumsobjekt spricht, aber sie erwägt nicht, es in einer Ausstellung zu zeigen. Sie betrachtet das Objekt daher in einem allgemeinen und historischen Kontext, der sich nicht im musealen Kontext befindet.

¹⁴⁵ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 136. „Ein Evokationsprozess ist im Wesentlichen Metaphorik“.

¹⁴⁶ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 136, Schärer 2018, S. 18.

¹⁴⁷ Valterio 2014, S. 186.; Chaumier 2011, S. 47.

¹⁴⁸ Davallon 2011, S. 150; Chaumier 2011, S. 49.

¹⁴⁹ Davallon 2011, S.41. Um dies zu erkennen genügt es, eine Ausstellung, die nach den Prinzipien der Wahrheit des Objekts von Georges-Henri Rivière gestaltet wurde, mit einer von Jacques Hainard entworfenen „Museologie de Rupture“ zu vergleichen.

¹⁵⁰ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 152.

¹⁵¹ Charest 2005, S. 104.

Die *Tercéité* definiert sich durch die Dinge, zwischen denen es sich verbindet und in Beziehung steht. Die *Tercéité* bezieht sich auf ein zweites und drittes Subjekt.

Pierce erläutert seine Theorie mit der Farbe Rot: Es gibt den Begriff Rot an sich, über den man erst nachdenken muss, bevor man es auf ein Objekt anwenden kann. Der Begriff des „roten Kleids“ ist daher kein *Priméité* mehr, sondern eine "Tatsache", also eine *Secondéité*. Er wird anhand einer gemeinsamen Qualität zwischen "diesem roten Kleid" und "diesem Rotwein" oder zwischen "diesem roten Kleid" und "jenem anderen roten Kleid" definiert. Eine gemeinsame Qualität, die es erfordert, dass wir die Existenz des *Priméité* voraussetzen. In der Tatsache haftet die Qualität an ist und sie bezieht sich daher in der Basis auf ein Objekt. Es ergibt sich eine Interaktion zwischen den beiden und das erzeugt wiederum eine Tatsache.

Durch das Benennen eines bestimmten Begriffs ergibt sich sofort eine Beziehung (Reaktion) zu eben diesem, was wiederum, nach Pierce, automatisch in der zweiten Ordnung – der *Secondéité* – ihren Platz findet. Im Umkehrschluss bedeutet das, dass die *Priméité* nicht verbalisierbar ist.¹⁵²

Obwohl Pierce drei Kategorien definiert, stellt er auch klar, dass diese nicht auseinanderzuhalten sind und sich auch gegenseitig bedingen.

Desvallées übernimmt dieses Prinzip von Pierce und wendet es an, um die Daten in einem Objekt zu unterscheiden. Er verwendet das Beispiel eines Hammers, dessen Ausgangsmaterialien, Farbe und Gestalt, die das Objekts konstituieren, unabhängig von Zeit und Raum sind und deshalb mit dem Kreis der *Priméité* korrespondieren. Die Wahrnehmung des Objekts, die durch einen definierten Raum und eine definierte Zeit und durch den Vergleich mit anderen Objekten definiert wird, entspricht hier dem zweiten Kreis der *Secondeité*. Dem letzten Kreis, der *Terceité*, inkludiert jegliche Verwendung durch den Mensch für irgendeinen Zweck an.¹⁵³

Auch Van Mensch klassifiziert die unterschiedlichen Typen von Informationen, die ein Ausstellungsobjekt fassen kann:

¹⁵² Charest 2005, S. 105. « Peirce emprunte, pour l'expliquer, l'exemple d'une couleur, disons le rouge. « Il existe du rouge en soi, que l'on doit penser avant de l'appliquer à un quelconque objet ; dire «cette robe rouge» n'est donc plus une *Priméité*, mais un «fait», donc un second. Il existe une qualité commune entre «cette robe rouge» et «ce vin rouge», ou entre «cette robe rouge» et «cette autre robe rouge», qualité commune qui nous oblige à poser l'existence de la *Priméité*. Elle est donc inexprimable en soi, puisqu'en l'évoquant nous établissons d'emblée avec elle une relation (réaction) qui est de l'ordre de la *secondéité*». Der französische Originaltext, von der Autorin sinngemäß übersetzt.

¹⁵³ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 152.

- Das Objekt als Dokument, seine physikalischen Eigenschaften, die dokumentarischen Daten aus seiner Geschichte, von seiner Herstellung über die Zwischenstatus seiner Nutzung oder seiner Wiederverwendung bis zu seinem Eintritt ins Museum.
- Objekt als Botschaft: Wird innerhalb eines Kommunikationsprozesses genutzt.
- Objekt als Informationsquelle: Die Bedeutung der Botschaft für den/die Empfänger*in.¹⁵⁴

3.4 Das Ausstellungsobjekt im expographischen System

Das Potential des Objekts als ein zweiseitiges Zeichen zu wirken ist hervorgehoben worden, aber seine Bedeutung innerhalb einer Ausstellung bleibt noch kaum behandelt. Durch den Prozess der Musealisierung, was immer bedeutet, dass ein Objekt aus seinem ursprünglichen Kontext gerissen wird, führt oft dazu, dass das transformierte Ausstellungsobjekt abgekapselt und autonom wirkt. Museumsobjekte in Sammlungen sind aber nie in ihrem eigenen Vakuum oder isoliert. Sie werden immer mit Blick auf bereits vorhandene Objekte und Objektgruppen der Sammlung ausgewählt. Durch ihre Beziehung zu anderen Museumsobjekten werden sie entweder als potenzielle Informationsträger für wissenschaftliche Forschung behandelt¹⁵⁵ oder umgekehrt, als Grundlage für die Ausarbeitung eines akademisch-historischen Diskurses herangezogen.¹⁵⁶ In beiden Fällen gelangt dieser Diskurs mittels der Forschung in den Museen.¹⁵⁷ Besonders Museen, die sich als kommunikatives Medium wahrnehmen und ihren Bildungsauftrag umsetzen wollen,¹⁵⁸ zielen darauf ab den wissenschaftlichen Diskurs der Objekte in die Expographie zu integrieren. Hier kann die Definition der Expographie von Desvallées aus dem Enzyklopädischen Wörterbuch der Museologie zurückaufgegriffen werden:

*„Expographie ist die Kunst des Ausstellens. Die Expographie zielt in Ausstellungen darauf ab, nach einer treuen Sprache und Ausdruck zu suchen, um das wissenschaftliche Programm einer Ausstellung zu übersetzen.“*¹⁵⁹

¹⁵⁴ Desvallées/ Mairesse 2011, S. 639.

¹⁵⁵ Scholze 2004, S. 17.

¹⁵⁶ Davallon 1992, S. 108.

¹⁵⁷ Davallon 1992, S. 112.

¹⁵⁸ Davallon 2010, S. 229-230. Davallon unterscheidet hier zwei unterschiedliche Konzepte von Ausstellungen. Zum einen als eine Art von „zur Schau stellen“ bevorzugt das Arrangement, die Anwesenheit und die Ästhetik der Objekte. Die Bedeutung – ihre Aussage – wird somit durch Ausstellungstexte geliefert, die parallel zu den Objekten entwickelt worden sind, ohne dass es zu einer Überschneidung kommt. Dem Gegenüber Ausstellen als eine Art der Präsentation, um eine Botschaft verständlich zu machen – wieder ihre Aussage. In diesem Fall wird die Bedeutung einer Ausstellung durch die ausgewählten, gesammelten und artikulierten Elemente, darunter Objekte, Texte, Videos, Fotos, Zeichnungen und interaktive Geräte hergestellt.

¹⁵⁹ Desvallées/ Mairesse 2011, S. 559.

Dieses wissenschaftliche Programm wird in einer kodierten Weise durch die Raumeinstellung wiedergegeben.¹⁶⁰ Diese Kodierung kann durch die Organisation der Elemente auftreten. Was sich wiederum in der Wahl der Objekte, ihrer Zusammenstellung, ihrer Artikulation der Komponenten oder ihrer Texte bzw. Bilder ausdrücken kann.¹⁶¹ Die Bestandteile einer Ausstellung sind in drei Hauptkategorien unterteilt. Diese sind für eine spätere Analyse relevant, da sich die Methode dieser Arbeit auf diese Kategorien beruft.

Die Kategorie des „**Was**“ (die *Expôts*), die Kategorie des „**Wie**“ (die Raumgestaltung) und die Kategorie der **Elemente des Raums** (Objekte ohne Referenz zu der Ausstellung).¹⁶²

Das „Was“ bezieht sich auf die *Expôts*: Man unterscheidet zwei Arten von *Expôts*:¹⁶³

- Einige *Expôts* sind die *real things* von Cameron, die Ausstellungsobjekte,¹⁶⁴ die aufgrund der Musealisierung aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen worden sind und in der Ausstellung einen neuen musealen Kontext finden. Cameron nennt sie auch *primary mediums*.¹⁶⁵
- Weitere *Expôts* sind didaktische Informationen und Objekte. Das können Label, Fotografien, schematische Darstellungen, Objektkopien und Artefakte sein und besitzen eine unterstützende Funktion für die Interpretation der *primary mediums*¹⁶⁶ und werden daher von Cameron auch *secondary mediums* bezeichnet.¹⁶⁷

Das „Wie“ bezieht sich auf die Raumgestaltung und dessen Elemente:

¹⁶⁰ Davallon 1992, S. 210. Neben dem Medium der Expographie wird der wissenschaftliche Diskurs auch im Ausstellungskatalog wiedergegeben.

¹⁶¹ Davallon 2010, S. 230

¹⁶² Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 150.

¹⁶³ Valterio 2014, S. 180. Die Terminologie *Expôt* ist ein Begriff von André Desvallées und soll als Equivalent von Camerons *exhibit* dienen. *Expôt* wird hier als ein universeller Begriff verwendet, welcher sich auf alle Elemente oder Bestandteile einer Ausstellung bezieht. Sein Vorteil liegt darin, dass es irrelevant ist, ob es sich bei dem Ausstellungsstück um ein Original oder Replikat handelt, ob es ein Kunst- oder Gebrauchsgegenstand ist, eine Statue, ein Gemälde oder Gravur handelt, ein Werkzeug oder eine Maschine ist oder ein Modell oder eine Fotografie.

¹⁶⁴ Um sie zu bezeichnen gibt es unterschiedliche Terminologien (*Musealia*, Ausstellungsobjekt, wahres Objekt). In der französischen Literatur werden auch „wahre Objekte“ als *matériel primaire* (Primärmaterial) bezeichnet. (Valterio 2014, S. 183.) Die Schwierigkeit ist aber, dass eine Terminologie nicht alleinstehend ist. Sie ist ein Ergebnis eines bestimmten Gedankenprozesses des Autors. Zum Beispiel ist mit dem Begriff *Musealia* von Stransky das Ausstellungsobjekt gemeint. Der Begriff wird aber streng mit der Dokumentation des Objekts verbunden. Die begleitende Dokumentation, die über den verlorenen Kontext des Objekts berichtet, ist eine Voraussetzung einer *Musealie*. (Davallon 2011, S. 256.)

¹⁶⁵ Cameron 1992, S. 262. Cameron spricht von secondary Medium. Denselben Begriff wird in der französischen Literatur als „matériel ajouté“ (hinzugefügtes Material) übersetzt. (Valterio 2014, S. 183.)

¹⁶⁶ Cameron 1992, S. 264.

¹⁶⁶ Ebd., S. 264.

¹⁶⁷ Ebd., S. 264.

- Ausstellungswerkzeuge und Stilmittel: Vitrinen, Böden, Decken, Fenster, Sockeln, Wände aber auch das Licht, die Typographie des Texte. Es bezeichnet auch die dreidimensionale Raumorganisation der Ausstellungswerkzeuge mit den *Expôts*. Diese Werkzeuge unterstützen die Interpretation der Ausstellungsobjekte.

Der „Raum“ bezieht sich auf Elemente ohne direkte Referenz zur Ausstellung:

- Eine Auswahl an Faktoren, die die Raumwahrnehmung beeinflussen können: Umgebungsgerüche, Notausgangsbeschilderung, Sauberkeit, Bewegung von anderen Besucher*innen, Sitzgelegenheiten.¹⁶⁸

Die bereits weiter oben angeführte semantischen Analyse der Jacke von Leutnant Andersoon, besitzen Ausstellungsobjekte eine vielfältige Polysemie. Neben dieser Mehrdeutigkeit des Objekts selbst gilt es in einer Ausstellung auch die Mehrdeutigkeit, *secondary mediums* (Ausstellungswerkzeuge) und den Raum, zu berücksichtigen. Die Kombination dieser drei Elemente induziert eine breitere Interpretation.

Somit stimuliert das Ausstellungsmedium eher die individuelle und subjektive Wahrnehmung und Erfahrung der Präsentation, als dass es sie unterdrückt.¹⁶⁹ Von seinem/ihrer Wissen und der eigenen Vorstellung ausgehend erschließt sich dem/der Besucher*in immer nur eine gewisse Auswahl von Konnotationen. Unter den ausgelösten Konnotationen können sich auch von den Ausstellungsmacher*innen nicht induzierte Konnotationen befinden.¹⁷⁰ Dies führt dazu, dass Zuschreibungen und Bedeutungen schwer zu fassen und deshalb nie eindeutig zu benennen sind.¹⁷¹

Besonders in Ausstellungen, die bestimmte Inhalte und beabsichtigte Wertezuschreibungen vermitteln möchten, kann diese Komplexität und Vielfältigkeit ein Hindernis sein, hinsichtlich der Frage ihrer Vieldeutigkeit der zu kommunizierenden Ausstellungsinhalte.¹⁷²

3.5 Expographie und *Exposème*

Damit die von den Ausstellungsmacher*innen beabsichtigte Botschaft so klar wie möglich bei Besucher*innen ankommt, betont Scholze, dass die Pluralität der Bedeutungen eine bestimmte Ordnung und Hierarchisierung der unterschiedlichen Konnotationen braucht, um verstanden zu

¹⁶⁸ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 150.

¹⁶⁹ Scholze 2010, S. 129.

¹⁷⁰ Scholze 2004, S. 33.

¹⁷¹ Scholze 2010, S. 129.

¹⁷² Scholze 2004, S. 33.

werden.¹⁷³ Diese Ordnung wird durch das Objektarrangement und durch die Raumgestaltung geschaffen. Die Ausstellungszusammenhänge, Hervorhebung von Objektsbeziehungen, Nähe oder Distanz, Häufung oder Vereinzelung, Licht und Farbe usw., kann bestimmte Interpretationen verstärken, aber auch umgekehrt verdecken und sogar unterdrücken.¹⁷⁴

Die Ordnung dieses Objektarrangements und der Raumgestaltung sind als Elemente eines bedeutenden Systems zu verstehen, das es zu interpretieren gilt. Auch ein Objekt ohne Angabe, in einer Vitrine platziert, produziert es unweigerlich eine Botschaft und deren Interpretation.¹⁷⁵ Diese Zusammenstellung ist eine sinntragende semantische Einheit und wird von Martin Schärer *Exposème* genannt.¹⁷⁶ Schärer betont, dass ein *Exposème* eine hypothetische Abstraktion und eine theoretische Konstruktion sei, die es ermöglicht eine komplexere Situation zu analysieren. Mit dem Begriff *Exposème* bezeichnet er, die besondere Bedeutungseinheit, die ein Ausstellungsobjekt in Kombination mit den anderen Elementen der Ausstellung bildet.¹⁷⁷ Die sogenannten anderen Elemente der Ausstellung korrespondieren mit den vorher angesprochenen Kategorien des „Was“ (*Expôts*), „Wie“ (Raumgestaltung und dessen Elemente) und des „Raums“ (Raum ohne direkten Bezug zur Ausstellung)¹⁷⁸ und sind alle Bestandteile des *Exposèmes*. Sie folgen verschiedenen Codes, wie unter anderem dem Material und Farbe einer Vitrine, der Intensität und Richtung der Beleuchtung oder der Typographie der Texte. Jedes einzelne Element ist damit als ein Zeichen (oder Sub-Zeichen) zu verstehen. Es besitzt sowohl einen Signifikant, als auch einen Signifikat und für dessen Bedeutung müssen die Denotation, als auch die Konnotation beachten werden.¹⁷⁹ Wenn mehreren *Exposèmes* zusammengestellt werden, bilden sie das übergeordnete Ausstellungssystem, ein Kommunikationssystem.¹⁸⁰

Schärer beschreibt dies konkret an folgendem Beispiel: Eine Vitrine, die aus verschiedenen Elementen besteht und mit fünf Objekten bestückt ist, inklusive der fünf Informationstafeln mit Einführungstext kann als Ganzes als *Exposème* verstanden werden. Mit einem anderen

¹⁷³ Scholze 2004, S. 15. „Die Pluralität bringt in sich immer die Gefahr eines unverständlichen Stimmengewirrs mit sich“.

¹⁷⁴ Scholze 2004, S. 15.

¹⁷⁵ Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 150.

¹⁷⁶ Schärer 2008, S. 41. Auf Deutsch wird der Begriff *Exposème* von Schärer als Bedeutungseinheit übersetzt. Davallon 2011, S. 156. Um denselben Kontext zu beschreiben werden unterschiedliche Begriffe benutzt. Somit spricht Schärer von *Exposème*, während Davallon von „unités de signification“ spricht.

¹⁷⁷ Valterio 2014, S. 185.

¹⁷⁸ Davallon 2011, S. 156-157. Davallon illustriert das am Beispiel einer Vitrine durch die Räumlichkeit, Sicherheit, Kostbarkeit oder Ähnliches.

¹⁷⁹ Davallon 2011, S. 157.

¹⁸⁰ Valterio 2014, S. 185. Davallon 2011, S. 157.

Exposème bilden sie eine Art Satz, der Teil eines Kapitels in der Ausstellung ist.¹⁸¹ Es handelt sich somit um mehr als nur eine physische Einheit, sondern wirkt als Ganzes in seiner Bedeutung.¹⁸²

Für jede Ausstellungsgestaltung und ihrer Interpretation ist es wichtig zu beachten, dass die Bedeutung des gleichen *Expôts*, je nach Platzierung innerhalb dieses Systems ändern kann.¹⁸³

Die Benennung bzw. Beschriftung eines Schiffes wird anders aufgenommen, als wenn derselbe Begriff oder Name in gleicher Manier für ein Haus verwendet wird. Dieser Effekt wird durch den „Rahmen“ (in dem Fall ein Schiff oder ein Haus) abgeleitet.¹⁸⁴ Die *Exposème* lassen sich anhand der Einzelelemente, die diese bilden, und anhand ihres dynamischen Zusammenspiels interpretieren.¹⁸⁵

3.6 Bedeutungseinheiten und Kontextualisierung

Für die Sinngebung der *Expôts* sind die *Exposèmes* besonders wichtig, denn die Zusammenstellung der Einzelelemente und deren Interaktion liefert den erforderlichen Kontext, in dem ein Zeichen verständlich wird. Ohne Kontext kann ein Zeichen keinen konnotativen Sinn liefern. Das „enzyklopädische Wörterbuch der Museologie“ beschreibt Konnotation als das Ergebnis von einem *Expôt* in seinem gegebenen Kontext im Austausch mit weiteren *Expôts*.¹⁸⁶ Denn Zeichen finden sich immer nur im Kontext mit anderen Zeichen und kein Zeichen kann aus diesem Verband herausgelöst werden.¹⁸⁷

Für Davallon sind die Kontexte in einer Ausstellung insofern bedeutend, da das Wesen des Ausstellenaktes nichts anders ist, als eine Kontextualisierung von bedeutenden Elementen, (*Expôts*) im Raum.¹⁸⁸ Diese Kontextualisierung erzeugt ein neues Ensemble.¹⁸⁹ Während Schärer für den Begriff *Exposème* von der Struktur des Zeichens ausgeht, wählt Davallon die Struktur des Texts als Ausgangspunkt.¹⁹⁰ Für diese Arbeit ist das insofern weniger relevant, als

¹⁸¹ Schärer 2008, S. 4.

¹⁸² Schärer 2008, S. 41.

¹⁸³ Schärer 2008, S. 41.

¹⁸⁴ Davallon 2011, S. 23.1

¹⁸⁵ Schärer 2008, S. 42.

¹⁸⁶ Desvallées/Mairesse 2011, S. 580. Neben der Konnotation, definiert die Enzyklopädie die Denotation als Bedeutung, die das Objekt in sich selbst und intrinsisch besitzt.

¹⁸⁷ Scholze 2010, S. 126.

¹⁸⁸ Davallon 2010, S. 230. Davallon stützt seine Reflexion auf eine Definition des Schreibens der *Sémiologue* Roy Harris (1993) Davallon 2010, S. 230. Davallon stützt seiner Überlegung auf eine Definition des Semiologen Roy Harris (1993), wonach dem Schreiben der Prozess des Organisierens, Verfolgens, Platzierens, Speicherns usw. - kurz gesagt, das Einschreiben von Elementen in den Raum eines Trägers vorangeht. Dieses ist an sich bedeutungstiftend, weil es eine neue Bedeutung im Vergleich zu der Bedeutung produziert, die das Element allein oder anderswo haben könnte.

¹⁸⁹ Davallon 2010, S. 230.

¹⁹⁰ Davallon 2010, S. 230.

dass beide Autoren, trotz ihrer unterschiedlichen Vorgehensweisen, sehr ähnliche Ergebnisse über die Struktur der Bedeutungseinheiten liefern können. Wie Schärer beschreibt Davallon, wie Bedeutungseinheiten¹⁹¹ sich in einer Ausstellung organisieren können. Davallon fängt mit einer elementaren Bedeutungseinheit an, die durch eine Serie von Objekten in einer Vitrine gebildet wird. Er erweitert die Bedeutungseinheit durch das Zusammenlegen von mehreren Vitrinen bis zu ihrer Bildung einer Ausstellung. Auf jeder Ebene finden Kontextualisierungsspiele statt, in der mehrere Bedeutungseinheiten innerhalb von größeren Makrostrukturen – Sequenz genannt – integriert werden. Die Zusammenlegung von Sequenzen bildet wiederum die Ausstellung selbst.¹⁹² Zusammenfassend kann gesagt werden, dass eine Ausstellung durch das zur Schau stellen und Anpassen eines Dialogs zwischen verschiedenen Ausstellungsobjekten, durch die Bildung von sequentiellen Kompositionen und schließlich durch eine Orchestrierung des Ganzen erreicht wird.¹⁹³

Um die Frage der materiellen und semiotischen Seite des Objekts zurückzugreifen und sie in Hinblick auf die eben angesprochenen Ausstellungssysteme zu verbinden, betont Jacques Hainard, dass „die Bedeutung nicht im *Expôt* selbst liegt [...], sondern in dem, was es mit einem anderen *Expôt* verbindet und mit dem es angenähert wird.“¹⁹⁴ Zusammenfassend schreibt er, dass „das Objekt [...] die Wahrheit von nichts (ist). Polyfunktional erstens und polysem zweitens macht es nur Sinn, wenn es in einen Kontext gestellt wird.“¹⁹⁵

Zusammengefasst agiert das Objekt in seiner physischen Präsenz als ein Instrument diskursiver Performance.¹⁹⁶ Krzysztof Pomian nennt diesen Zusammenhang *Semiophor*.¹⁹⁷

¹⁹¹ Davallon spricht auf Französisch von *unités de signification* (auf Deutsch: von Bedeutungseinheiten). Schärer spricht von *Exposème* in der französischen Literatur, übersetzt aber auch seinen Begriff als Bedeutungseinheiten in seiner auf Deutsch verfassten Literatur. (Schärer 2008, S. 41.) Es ist insofern verwirrend, weil die Autoren trotz desselben Begriffs (Bedeutungseinheiten) unterschiedliche Ausgangspunkte (Text oder Zeichnen) haben. Sie benutzen eine unterschiedliche Terminologie, obwohl sie ähnliche Ideen ausdrücken wollen.

¹⁹² Davallon 2010, S. 232-233.

¹⁹³ Chaumier 2011, S. 49.

¹⁹⁴ Die Tatsache, dass die Objekte keinen intrinsischen Wert haben und stumm sind, ist die Grundlage für die von ihm entwickelte „Museologie de Rupture“.

¹⁹⁵ Desvallées 2011, S. 63. « l’objet n’est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d’abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte » Dieser Satz ist das Ergebnis eines bestimmten Gedankenprozesses. Damit wird kritisiert, dass die Museologie, besonders in der Archäologie und in der Ethnographie alltägliche Objekte deuten, ausgehend ihrer fachlichen Perspektive. Hainard sieht hier mehrere Probleme. Erstens, ändern Objekte ihre Bedeutung nach Verlassen ihrer ursprünglichen und zeitlich historischen Umgebung. Zweitens, betrachtet der/die Betrachter/in durch den eigenen kulturellen und zeitgenössischen Bias.

¹⁹⁶ Bal 1996, S. 4.

¹⁹⁷ Chaumier 2011, S. 49

3.7 Text versus Kontext

In der Forschung wird das Ausstellungssystem gerne mit dem Akt des Schreibens verglichen. In beiden Fällen werden eine Verteilung und Artikulation eines Inhalts in einer Sequenz vorausgesetzt. Deren Ziel ist die Kohärenz des Ganzen durch die Verschachtelung heterogener Elemente im Hinblick auf die Zusammensetzung einer Geschichte in einer Textform.¹⁹⁸ Auch wenn Gonseth die Tatsache begrüßt, dass eine solche Analogie der Ausstellung mit einem Text einen realen Prozess der expographischen Komposition öffnet, hebt er jedoch hervor, dass sich die Ausstellung weniger einer einzelnen Geschichte ähnelt, als einem Gewirr von Bedeutungen, die von zahlreichen Geschichten komponiert werden. Diese beinhalten so viele Vorschläge, mit denen einzelne Besucher*innen interagieren, um ihre eigene Geschichte zu bilden.¹⁹⁹ Außerdem „liest“ sich eine Ausstellung anders als ein Text. In einer Ausstellung verfügt der/die Besucher*in über einen größeren physischen Freiraum. Es bedingt die Bildung eines individuellen Interpretationsgerüsts entsprechend der Ausstellungselemente, auf die sich der/die Betrachter*in fokussiert.²⁰⁰

In Anbetracht dessen schließt Gonseth daraus, dass die Ausstellung nicht mit einem Text, sondern eher mit einem *Hypertext*, der aus mehreren Links besteht, zu vergleichen ist. Die Ausstellung ähnelt einer *Millefeuille*, die aus Bedeutungsschichten besteht, in denen der Besucher sich in deren unterschiedlichen Ebenen bewegt und eigene Selektionen durchführt.²⁰¹

4 Methode

Die Methode bildet die Grundlage für die Ergebnisse der Arbeit. Die Wahl der passenden Methode muss daher der Fragestellung entsprechend gewählt werden und die Grenze der Methode dabei bewusst gemacht werden. In diesem Teil wird die Vorgehensweise der Methode präsentiert, die in jedem einzelnen Museum des Untersuchungsfeldes durchgeführt worden ist. Die Analyse erfolgt in vier Schritten:

- Eine Dokumentation über den Wissensstand der Reliquienkreuze.
- Die Besuche in den Museen und das Notieren von Observationen und Eindrücke in Stichworten
- Eine analytische Beschreibung der Expographie anhand methodologischer Werkzeuge. Museumsplan, Virtueller Rundgang, fotografisches Material, Beschreibung.

¹⁹⁸ Gonseth 2000, S. 157.

¹⁹⁹ Chaumier 2011, S. 49. Das System erzeugt also Zeichen durch seinen Kontext der Äußerung, aber auch durch seinen Empfang.

²⁰⁰ Gonseth 2000, S. 159.

²⁰¹ Chaumier 2011, S. 49.

- Ein Vergleich zwischen den Expographien der unterschiedlichen Museen.

4.1 Beschreibung der Methode

4.1.1 Wissensstand über die Reliquienkreuze

Die Fachkenntnisse über die byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze sind aus einer einzelnen Publikation von Brigitte Pitarakis „*Les croix reliquaires pectorales byzantines en bronze*,²⁰² veröffentlicht im Jahr 2006, gezogen. Die Publikation von Pitarakis bildet bei weitem die bislang vollständigste und zuverlässigste Veröffentlichung. Die Autorin hat mehr als 650 Reliquienkreuze aus unterschiedlichen Perspektiven ausführlich untersucht. Allgemein können ihre Ergebnisse in drei Hauptkategorien von Wissensinformationen klassifiziert werden. Erstens, in eine objektbezogene Analyse nahe am Material mit dem Studium des Herstellungsprozesses, der Datierung, der Ikonographie und Bestandteile des Objekts und schließlich eine Klassifikation der Reliquienkreuze in zehn unterschiedliche Typen. Zweitens, eine kontextbezogene Forschung mit dem Studium des geografischen Stammortes des Vertriebsnetzes und drittens, in die Untersuchung der Funktion und der Nutzung des Objekts in der Gesellschaft als Andachtsobjekt und Schutzobjekt, sowie durch das Studium der archäologischen Fundorte und der zeitgenössischen Texte.²⁰³

Es ist davon auszugehen, dass diese Publikation bildet eine zuverlässige wissenschaftliche Grundlage auf die sich jedes Museum berufen kann.

Methodologisch gesehen erlaubt dieser Wissensstand folgendes:

- Zum einen eine klare Einrahmung der wissenschaftlichen Bedeutungszuschreibungen, die möglicherweise in den Ausstellungen präsentieren werden.²⁰⁴ Dadurch wird die Zahl der Bedeutungszuschreibungen nicht grenzenlos und beziehen sich konkret auf die Materialität und die Geschichte des Ausstellungsobjekts.
- Die im Buch von Pitarakis gelisteten Fachkenntnisse können von den in den Ausstellungen präsentierten Fachkenntnissen unterschieden werden.
- Die Fachkenntnisse über die Reliquienkreuze wurden in eine Art Beobachtungsgitter eingesetzt Während der Museumsbesuche ermöglicht das Beobachtungsgitter eine systematische Erhebung und Klassifizierung der Daten.

²⁰² Pitarakis 2006.

²⁰³ Für eine ausführliche Zusammenfassung des Wissensstands, Siehe 5. Wissensstand über die byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze, in dieser Arbeit.

²⁰⁴ Es wird angenommen, dass die Materialität und die Geschichte jedes Objekts umrahmen seine Bedeutungszuschreibungen.

4.1.2 Besichtigung der Museen und Datenerhebung

Die Museen wurden mit diesen bereits bestehenden Beobachtungsgitter besichtigt. Das Byzantinische Museum in Athen am 1. Februar 2020, das Benaki Museum in Athen am 2. Februar 2020 und das Archäologische Museum in Korinth am 3. Februar 2020. Die Autorin hat die Museumspläne jeweils an diesen Tagen erhalten.

Im Byzantinischen Museum war der Besuch durch die Schließung der zweiten Hälfte des Museums, eingeschränkt. Die Räume ab II.9 bis Ausstellungsende Raum V. sind deshalb aus der Analyse ausgelassen worden.²⁰⁵

Im Benaki Museum ist ausschließlich das Erdgeschoss analysiert worden. Die Ausstellungen der oberen Geschosse sind thematisch sehr verschieden und die Ausstellungsobjekte stammen aus einer späteren Zeitperiode.

Die Ausstellungsrundgänge wurden eigenständig und ohne Begleitung gemacht, um sich so nah wie möglich der Perspektive eines regulären, aber informierten Besuchers anzunähern. Die für die deskriptive Analyse grundlegenden Daten sind entlang des vorgehenden Ausstellungsablauf gesammelt worden.²⁰⁶

Für die Datensammlung sind vor Ort zwei unterschiedliche methodologische Werkzeuge eingesetzt worden: die Bildaufnahme und das Notieren von Observationen in Stichworten. Die methodologischen Werkzeuge werden in den folgenden Kapiteln ausführlicher vorgestellt.

Die Wahl nach Datenextraktion (Inklusion und Exklusion von Daten) ist auf der Fragestellung dieser Arbeit angelegt:²⁰⁷ „*Welche Kenntnisse über die Reliquienkreuze werden mit welchen expographischen Mitteln transportiert?*“ In den Museen wurden nur die Komponente gesammelt, die entweder über die Fachkenntnisse selbst berichten oder über das Ausstellungssystem informieren. Die Datenerhebung ist bereits durch eine Auswahl begründet und kann deshalb weder als eine komplette noch als eine objektive Beschreibung der Ausstellung gelten.

²⁰⁵ Diese Entscheidung ist getroffen worden, obwohl der virtuelle Rundgang des Museums die geschlossenen Räumlichkeiten gezeigt hätte. Diese Räume sind unbeachtet geblieben, da die Untersuchung auf der Dreidimensionalität der Räume, der Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung und die Analyse von Details wie Licht, Farbe usw. berührt. Diese Elemente sind aber in einem virtuellen Rundgang nur in einem begrenzten Umfang wahrnehmbar.

²⁰⁶ In den drei besuchten Ausstellungen sind die gemeinten Räume hintereinander gereiht, was einen bestimmten Ausstellungsablauf vorgibt und ein Überspringen von Räumen effizient verhindert.

²⁰⁷ Wie Gonseth erklärt: der Besucher*innen rekonstruiert seinen eigenen roten Faden in Abhängigkeit von den Ausstellungssegmenten, auf die er fokussiert und denen, die er unbeachtet lässt (Gonseth 2000, p. 159)

4.1.3 Deskriptive Inhaltsanalyse (content analysis)

Obwohl die Daten entlang des vorgegebenen Ausstellungsweges gesammelt worden sind, ist die deskriptive Untersuchung aber nicht im Sinne des Nachzeichnens eines Besuchsrundgangs zu verstehen. Die erworbenen Daten aus den Museumsplänen, aus den fotografischen Materialien, und aus den Beobachtungsnotizen sind die Primärdaten der deskriptiven Analyse. Die virtuellen Rundgänge der Museen sind als „Zusatzmittel“ eingesetzt worden, und sind deshalb nicht als methodologische Werkzeuge für die Sammlung von Primärdaten zu verstehen. Sie gelten als Mittel zur Verifikation, falls Fotomaterialien und Notizen unpräzise oder nicht genügt waren, um den gesamten Museumseindruck zu rekonstruieren. Sie sind auch gefragt, wenn das Lesen der Daten Aspekte herausgehoben hat, die verifiziert werden sollen.

Die vier methodologischen Werkzeuge, die sich einander ergänzen, sind:

- **Der Museumsplan bzw. Ausstellungsplan:** Er ist zweidimensional, und zeigt wie die Ausstellungsräume organisiert sind, ihre ungefähre Dimension, und ihre Form. Er spiegelt aber nicht die drei Dimensionalität der Ausstellungsräume wider.
- **Die geschriebene Beschreibung vor Ort.** Während der Museumsbesichtigung werden die Einheiten der Exposition schriftlich beschrieben. Die schriftliche Beschreibung erhebt hauptsächlich visuelle Informationen und informiert auch über die Atmosphäre der Räume und die Zusammenhänge zwischen den Objekten. Sie enthält somit Informationen, die der Museumsplan nicht wiedergibt. Die Grenze eines solchen Werkzeuges besteht darin, dass es die Räumlichkeit nur linear beschreibt, und so nicht die Gleichzeitigen der Raumwahrnehmung widerspiegelt.
- **Die Fotografie:** Sie liefert Informationen über den Museumsbau und die Umgebung. Sie erlaubt auch Details der Ausstellungsobjekte zu erheben.
- **Der virtuelle Rundgang:** Das Benaki Museum und das Byzantinische Museum haben online einen virtuellen Rundgang erstellt. Für das Archäologische Museum von Korinth, das keinen virtuellen Rundgang zu Verfügung stellt, ist dieser durch mehrere Videoaufnahmen ersetzt worden. Dieses virtuelle Medium wurde in den Fällen eingesetzt, wo in Museen entstandene Notizen auf etwas hingewiesen haben und es Bedarf einer Verifikation gab. Die Dreidimensionalität der Räumlichkeiten und die Idee der Gleichzeitigkeit der Wahrnehmung kann nach dem virtuellen Rundgang teilweise rekonstruiert werden. Der virtuelle Rundgang zeigt nur die Ausstellungsräume ohne Informationen über das Äußere des Museumsgebäudes und dessen Umgebung zu liefern. Die Details der Ausstellungsobjekte sind ebenfalls nicht sichtbar.

- Die an der Methode von Scholze angelehnte, deskriptive Analyse²⁰⁸ soll die durch die Expographie vermittelten Fachkenntnisse freilegen und lesbar machen, um Aussagen zu möglichen Ausstellungsinhalten zu treffen.²⁰⁹ Die deskriptive Analyse gilt als ein Mittel zur Dekodierung der Zuschreibung, der Wertung und der möglichen Interpretation.²¹⁰

Um so weitgehend wie möglich systematisch vorzugehen, wurde die deskriptive Analyse in der Methode von Soumaya Gharsallah-Hizem eingeführt.²¹¹ Die semiotische Untersuchung von Gharsallah-Hizem lehnt sich an die räumlichen und physischen Einheiten an. Bis zu einem gewissen Punkt ermöglicht die Methode eine Vorgehensweise, in der die semiotische Analyse systematisch und schrittweise durchgeführt werden kann. Die Räumlichkeiten werden physisch in sieben unterschiedliche Einheiten unterteilt, die sowohl als physische Einheiten als auch als semiotische Einheiten betrachtet werden können. Sie werden vom großen ins kleine beziehungsweise von dem übergreifenden Kontext hin zu Einzelementen beschrieben. (Abb.3)²¹²

Die 7 Raumeinheiten sind:

- Umgebung: das Äußere und das physische Umfeld des Museumsbaus
- Hülle: das Gebäude, in dem die Ausstellung gezeigt wird
- Sequenz: gehört zur Hülle und ist so etwas wie eine übergreifende Thematik
- Einheit: eine Untereinteilung der Sequenz. Sie entspricht der unteren Thematik
- Unter-Einheit: ist durch mehrere Elemente gebildet
- Elemente: sind die sogenannten Ausstellungsobjekte
- Tür und Schwelle: ist die Verbindung zwischen den Räumen

Das Ziel der Analyse ist die Dekodierung von Fachkenntnissen und Wertzuschreibung in der Expographie. Wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit erwähnt wurde, ist das Ausstellungssystem durch eine Art Kontextualisierungsspiel konstituiert worden. Darin gelangt man von in der Verschachtelung eines Objekts, zu Serien von Objekten, von einer Vitrine zu mehreren Vitrinen, von mehreren Bedeutungseinheiten zu einer Sequenz bis hin zu einer

²⁰⁸ Scholze 2004.

²⁰⁹ Scholze 2010, S.137.

²¹⁰ Scholze 2010, S. 129.

²¹¹ Gharsallah-Hizem 2009.

²¹² Gharsallah-Hizem 2009, S. 21-22.

Integration aller Elemente in der Ausstellung.²¹³ Diese deskriptive Analyse ermöglicht es daher die Bedeutungseinheiten, die für das Verständnis der Reliquienkreuze relevant sein können, sowie deren Bestandteile, Verschachtelungen und Zwischenspiele deutlicher zu präsentieren. Die Bestandteile, die analysiert werden sind: das Was (*Expôts*), das Wie (Vitrine, Licht, Farbe ect), den Raum.²¹⁴ Ebenfalls wird das dynamisches Zwischenspiel zwischen dieser Bestandteile einstudiert.²¹⁵

Jeder Bestandteil wird als ein Zeichen und die Ausstellungsobjekte nach Pomian Begriff als *Semiophore* (Gegenstand mit einer semiotische und eine materiale Seite) behandelt. Auch die Sinngebenden Prozesse der Denotation und Konnotation werden in der Analyse berücksichtigt.

4.2 Allgemeine Bestandteile der Bedeutungseinheiten

Wie man bereits gesehen hat, hängt die Bedeutung der Ausstellungsobjekte (das Was) eng mit dem Ausstellungskontext zusammen, in dem sie gezeigt werden (das Wie). Der umgebende Kontext (die Bedeutungsinhalte und ihre Bestandteile) wird durch Mitteln wie die Integration der Ausstellungsobjekte in mittelbarer und unmittelbarer Umgebung, deren Arrangement mit anderen Ausstellungsobjekten und den angewendeten gestalterischen Mitteln wie Licht, Farbe und Anordnung geschaffen. Die Annäherung zwischen Ausstellungsobjekten und dieser plastischen Ausstellungsumgebung deutet die Ausstellungsobjekte durch Konnotation²¹⁶ wobei sie selbst Sinnträgersind. Als Zeichen werden die Komponente hinsichtlich ihrer Wirkung in einem semiotischen Bedeutungssystem analysiert. Die Hauptkomponenten sind:

- **Farbe, Farbton und Klarheit:** besonders relevant für Wände, Decke oder Boden des Raumes wie für die Vitrinböden und- hintergründe. Die Hintergrundfarbe kann die Ausstellungsobjekte zum Vorschein bringen, aber sie kann sie auch verwirren. Sie interagiert mit den Farben der Ausstellungsobjekte oder bleibt neutral. Die Farbe trägt zur Schaffung der Atmosphäre bei und ist interdependent mit der Beleuchtung, von der sie nur schwierig zu trennen ist. Klarheit und Dunkelheit wird durch die Kooperation dieser beiden Elemente geschaffen.²¹⁷
- **Beleuchtung:** kann Sonnenlicht oder künstlich sein, zenital oder lateral sein. Tageslicht vereinigt Inhalt und Einrichtungen in der einer Atmosphäre. Sie ist aber nicht für das Erschaffen von visuellen Akzenten und Hervorheben von Objekten geeignet. Dazu

²¹³ Siehe 3.5. Expographie und *Exposème* und 3.6 Bedeutungseinheiten und Kontextualisierung.

²¹⁴ Siehe 3.4 Das Ausstellungsobjekt und das expographische System.

²¹⁵ Schärer 2008, S. 48.

²¹⁶ Desvallées, 2011, S. 580.

²¹⁷ Desvallées 2011, S. 592

dient die Richtungsbeleuchtung. Nach unten gerichtet neigt die Beleuchtung dazu die dreidimensionalen Objekte visuell zusammenzudrücken, während sie, nach oben gerichtet, auf die Ausstellungsobjekte sakralisierend bzw. aufwertet wirkt.²¹⁸ Eine fehlerhafte Beleuchtungsrichtung kann die Betrachtung der Ausstellungsobjekte durch Schatten oder Blendung stark verhindern. Örtlich fixiert isoliert die Beleuchtung das Ausstellungsobjekt von seiner Umgebung und dessen Nachbarobjekten.²¹⁹

- **Schutzmöbel. Vitrine und Sockel.** Der Raum wird teilweise durch ein solches Mobiliar strukturiert. Am bestens ist es damit spärlich umzugehen, um nicht zu sehr die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Eine Vitrine schützt und präsentiert die Ausstellungsobjekte aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Wenn mehrere Objekte in einer Vitrine ausgestellt sind, fördert die Vitrine den Vergleich oder den Gegensatz zwischen den Ausstellungsobjekten. Ebenso sind die Sockel mehr als nur reine Stützelemente. Sie verbinden und erlauben eine Annäherung zwischen den Objekten. Die Positionierung der Objekte in der Vitrine beeinflusst ihre Wahrnehmung. Versetzt, hintereinander oder in isoliert werden die Ausstellungsobjekte unterschiedlich gelesen.

4.3 Untersuchungsfeld Museen

Die drei Institutionen sind wie schon genannt das Benaki Museum, das Byzantinische Museum und das Archäologisches Museum Korinth.

Diese Museen sind als Forschungsfelder ausgewählt worden, da:

- **die Museen eine hohe Anzahl an Reliquienkreuzen besitzen**, die sie auch in ihren Ausstellungen zur Schau stellen;
- **die Museen befinden sich alle im selben Kulturraum** und gehören infolgedessen ein- und demselben Kulturkreis an, was den Fächer an Interpretationen eingrenzt. Der Zeichenprozess ist auf Regeln basiert, welche den Code ermöglicht. Entsprechend setzt die Lösung eines Codes das Einverständnis der Gesellschaft oder Gruppe voraus, in welcher der Code konventionalisiert ist.²²⁰ Es kann daher angenommen werden, dass es eine Art sozialen Konsens von Bedeutungen²²¹ zwischen den

²¹⁸ Pragmatische Konditionen wie (Technologie, visueller Ergonomie, und Konservierung) werden in dieser Analyse nicht berücksichtigt.

²¹⁹ Desvallées 2011, S. 593

²²⁰ Scholze 2010, S. 128; Scholze 2004, S. 21. "Innerhalb der Grenzen eines spezifischen Kommunikationskontextes können Codes relative eindeutig bestimmen werden, wenn sie sich auf Regeln der Kommunikation innerhalb einer Kultur und Gesellschaft beziehen."

²²¹ Pearce 1994, S. 21.

Ausstellungsmacher*innen und den Besucher*innen gibt. So kann angenommen werden, dass eine Ikone von Maria mit Kind oder die Kreuzigung Christi als solche erkannt werden. Das Museum kann sich so auf dieser Art auf das konventionelle Vorwissen stützen, um seine Botschaft zu vermitteln.

- **Die Museen weisen einen unterschiedlichen Typus auf.** Ein Museum für griechische Kunst und Materialkultur ist das Benaki Museum in Athen,²²² ein Kultur Museum mit Schwerpunkt auf religiöse christliche Artefakte ist das Byzantinische und das Christliche Museum in Athen,²²³ und ein archäologisches Museum ist Archäologische Museum in Korinth.²²⁴ Die unterschiedlichen Museumstypen ermöglichen unterschiedliche Zugänge um auch unterschiedlich zu vermittelnde wissenschaftliche Botschaften zu untersuchen.
- **Die Museen haben Permanentausstellungen.** Es ist anzunehmen, dass die Ausstellungskonzepte der Permanentausstellungen eine weniger übergreifende Szenographie²²⁵ benutzen als die einer Sonderausstellung. Sie verfolgen auch weniger experimentelle Ansätze bezüglich der Raumgestaltung und den Fachkenntnissen, mit denen sie Ausstellungsobjekte vermitteln möchten. Eine Dauerausstellung ist für einen längeren Zeitraum konzipiert, und sollte daher ein allgemeineres Wissen vermitteln.

4.4 Wahl für die Fallstudie: byzantinische Reliquienkreuze in Bronze

Die Wahl der byzantinischen Reliquienkreuze als Fallstudie um die Expographie zu analysieren kann kontra-intuitiv erscheinen. Die Reliquienkreuze sind nämlich Objekte von kleinen Dimensionen, die in der Regel eher unauffällig präsentiert werden. Das Objekt ist aber aufgrund der Fragestellung dieser Arbeit gewählt worden und das deshalb, weil die Reliquienkreuze die erforderlichen Eigenschaften für die methodologischen Vorgehensweisen, besitzen.

- **Ausführlich recherchiert.** Die Arbeit demonstriert wie der Wissensstand eines Objektes durch die Expographie visualisiert und vermittelt wird. Das Objekt muss daher wissenschaftlich gut recherchiert sein. Pitarakis hat in ihrer Publikation die Reliquienkreuze gründlich untersucht. Mehr als 650 solcher Kreuz, sind hinsichtlich ihres kunstgeschichtlichen Hintergrundes, Herstellungsprozess und Materialität und

²²² https://www.benaki.org/index.php?option=com_buildings&view=building&id=11&Itemid=523&lang=en

²²³ <https://byzantinemuseum.gr/en/museum/>

²²⁴ <https://www.corinth-museum.gr/en/museum/museum-history/>

²²⁵ Laut der Dictionnaire encyclopedique de Museologie : „Aufgrund der künstlerischen Anspruchs dieser Ausstellungsform werden die Ausstellungsobjekte oft als ein Art Dekoration genutzt. Dadurch tendiert die wissenschaftliche Programmierung der Museen dazu in den Hintergrund zu rücken“ (Desvallées 2011, S. 660.)

ihres Entstehungsortes untersucht worden.²²⁶ Dieses Buch beinhaltet einen ausführlichen Wissensstand,²²⁷ der für unterschiedliche Museumstypen relevant sein könnte. Ausgehend von diesem grundlegenden und ausführlichen Objekt-Wissensstand, ist es zusätzlich möglich sich auf die Analyse der Expographie zu konzentrieren.

- **Bewahrungsort bekannt.** Für die Fallstudie war es nötig die Aufbewahrungsorte der Reliquienkreuze zu kennen. Die Publikation von Pitarakis gibt in einem Verzeichnis die Museen, die die Reliquienkreuze in ihrem Besitz haben, bekannt. Diese erforderlichen Informationen standen daher schon zur Verfügung und mussten nicht extra recherchiert werden.
- **Objektgruppe mit Ähnlichkeiten:** Für einen systematischen Vergleich der Expographie müssen die gewählten Ausstellungsobjekte der Fallstudie eine Konstante in der Analyse bilden. Da die Reliquienkreuze in Massenproduktion angefertigt wurden, sind die Objekte in ihren Formen, in ihrer Erstellungsgeschichte, bzw. ihrer Funktion ähnlich. Ein Reliquienkreuz aus Gold zum Beispiel, hätte aufgrund dieser Partikularität, durch die Expographie hervorgehoben werden können. Methodologisch gesehen bringt diese eine Variable, die den Vergleich mit Reliquienkreuzen in Bronze problematisch macht.
- **Objekte mit einer vielfältigen eigenen „Biografie“.** Sie haben dadurch das Potential mit vielfältigen Bedeutungszuschreibungen verbunden zu werden. Auch wenn ausschließlich der Wissensstand des Objekts betrachtet wird, bietet dieses zahlreiche unterschiedliche möglichen Perspektiven, mit denen das Objekt verknüpft werden kann, was das Erzählpotential des Objektes begünstigt.
- **Ist nicht ein Kunstwerk:** Die Kunstwerke haben für Besonderheit, dass sie zuallererst sinnlich vorgegeben und durch sich selbst präsent sind. Zwar werden die Kunstwerke als kulturellen Zeichen interpretiert, jedoch werden sie als solchen im Rahmen eines ästhetischen Codes verstanden.²²⁸ Ein Kunstwerk als Fallstudie zu nehmen hätte deshalb die Lesung eines Objekts als kulturellen Zeichens verhindert, und würde auch viel von seinem erzählpotential wegnehmen.

²²⁶ Pitarakis 2006.

²²⁷ Unter Wissensstand der byzantinischen Reliquienkreuze sind nur die Fachkenntnisse übernommen worden, die im Buch von Pitarakis angesprochen werden.

²²⁸ Scholze 2010, S. 139.

4.5 Grenze der Methode

Auch wenn es die semiotische Methode ermöglicht bestimmte Aussagen über die Expographie zu treffen, scheint es sinnvoll in diesem Kapitel auf die Grenzen der Methode hinzuweisen.

Die Analyse ist auf die Untersuchung der Expographie begrenzt. Die Definition ist: *Es bezeichnet die Ausstellung und das, was nur die Raumgestaltung betrifft (...)*. Die Inhalte der Ausstellungstexte werden somit ausgeschlossen. Außerdem hätte das Heranziehen von Ausstellungstexten eine zusätzliche semantische Analyse der Textinhalte bedürfn. Dies wirft die Frage der Wahl der zu untersuchenden Sprache auf. Reliquienkreuze werden auf französisch „Croix reliquaires pectorales“ genannt, auf Englisch manchmal „Enkolpion“ oder „Reliquary crosse“. Jeder dieser Begriffe bringt eine unterschiedliche Bedeutung mit sich mit, was die semantische Analyse überschaubar gemacht hätte. Die Museen gehen auch sehr unterschiedlich mit den Texten um, was eine zusätzliche Variable in die Analyse eingeführt hätte. Einige verzichten auf Texte andere beschreiben jedes Ausstellungsobjekt mit einem Schild. manche schreiben in Griechisch und nicht auf Englisch. Welche Sprache musste dann für die Analyse hingezogen werden? Schlussendlich hätte eine schriftliche Analyse nicht nur den Fokus der expographischen Analyse verlagert, sondern auch sicherlich die Wahrnehmung der Autorin in der Analyse der Expographie beeinflusst, und somit die Ergebnisse der Arbeit verfälscht.

Wie Schärer betont, existieren „so viele alternative Ausstellungen einer einzelnen Ausstellung wie es Besucher*innen gibt“.²²⁹ Weil die vorgeschlagene Analyse der Subjektivität des Autors unterliegt, können zwar die Bedingungen der Kodierung und Dekodierung untersucht werden, diese aber nicht formalisiert werden. Es muss aber zugegeben werden, dass die Museen alle von ein und derselben Person besucht wurden und dass letztere über die gleichen wissenschaftlichen Kenntnisse verfügte. Indem dies ein Kontext in die Analyse bringt, werden Verzerrungen der Ergebnisse aufgrund der Subjektivität des Autors möglichst ausgeglichen.

Obwohl die Museen des Untersuchungsfeld als solches aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum selben griechischen Kulturkreis ausgewählt wurden, muss konzediert werden, dass die kulturspezifischen Bestrebungen bzw. länderspezifische Tradition der Produktion von Ausstellungen, welche bestimmt die Expographie beeinflusst haben, bewusst aus der Analyse ausgeklammert wurden.

Ebenfalls unbeobachtet blieb, wie die einzelnen Museen in der Öffentlichkeit ihre Ausstellungspolitik präsentieren. Die Gründe dafür mögen sprachlich (ohne griechische

²²⁹ Schärer 2018, S. 15.

Sprachkenntnisse, eine solche Analyse hätte sich nur auf eine übersetzte Literatur stützen können), als auch aus Zeitgründen in Bezug auf den Aufwand dieser Operation sein. Zusätzlich hätte eine solche Analyse einer unterschiedlichen Methode als der Semiotik bedurft.

Polarisation der Aufmerksamkeit zugunsten der Fragestellung: Diese ist nichts anderes als die Konstruktion eines fiktiven Rahmens, in dem die expographische Analyse gezielt durchgeführt werden kann was zur Folge hat, dass die Ausstellungen nicht als Ganzes betrachtet werden können. Selbstverständnis drehen sich die Ausstellungen weder allein um die Reliquienkreuze, noch um den Wissensstand der Objekte. Es ist der Autorin bewusst, dass die Ausstellungsobjekte viel mehr als ihren Wissensstand repräsentieren und dass sich mehr darüber auch aus interdisziplinärer Sicht im Museum mitteilen lässt.²³⁰ Ebenfalls sind bei der Beschreibung persönliche und emotionale Wertungen zwar erwünscht, sie spielen aber in der Analyse keine übergreifende Rolle, außer wenn sie als für die Vermittlung von Fachinhalten erwägt werden können.²³¹ Solche Positionen mögen daher einigen unbefriedigend, unvollständig oder sogar konservativ erscheinen. Diese Eingrenzung auf den Objektwissensstand war dennoch notwendig, um die Problematik der Arbeit präzise beantworten zu können.

Somit ist auch die letzte Einschränkung der Methode eingeführt. Die Analyse der Ausstellung bleibt bewusst auf die Oberfläche der Präsentation und den sogenannten Zeigegestus²³² fokussiert. In dieser Hinsicht ermöglicht die Analyse nicht zu verifizieren, ob die Botschaft, die durch die Analyse wahrgenommen würde, mit der intendierten Botschaft der Ausstellungsmacher*innen, korrespondiert.

Ebenfalls wurden Faktoren, wie die präventive Konservierung der Ausstellungsobjekte oder der finanzielle Basis der Museen in dieser Arbeit außer Acht gelassen. Auch wenn die Rezeption der Besucher*innen indirekt in der deskriptiven Analyse berücksichtigt worden ist, verfügt die Methode nicht über die erforderlichen Mittel, um zu überprüfen, ob die Perspektive der Besucher*innen mit den Forschungsergebnissen übereinstimmt. Dies ist auch nicht Gegenstand dieser Arbeit. Um dies zu erreichen müssten Besucherinterviews oder die

²³⁰ Herle 1996, S.73. Sie können zum Beispiel auch als Ausgangspunkt einer Reflexion über unsere heutige Gesellschaft, die nicht zwangsweise mit dem Wissensstand der Ausstellungsobjekte zu tun hat, dienen

²³¹ Diese Wahl kann überraschend vorkommen, wenn man annimmt, dass Ausstellungen nicht nur Erfahrungs- und Lernorte sind, sondern auch wahrnehmbare Sinnlichkeitsräume. Dies Räume werden unvermeidlich mit Empfindungen, Faszination, Fantasie und Emotion verbunden. (Scholze 2004, S. 276.)

²³² Der Begriff Zeigegestus und Oberfläche der Präsentation stammen aus dem Buch „Michael Barchet/Koch-Haag/Karl Sierek. Ausstellen. Der Raum der Oberfläche, Weimar 2003“, in dem Muttenthaler und Wonisch ihr Beitrag veröffentlicht haben (Muttenthaler /Wonisch 2003)

technische Unterstützung einer Eyetracking Machine eingesetzt werden, was allerdings den Rahmen dieser Arbeit deutlich sprengen würde.

5 Wissensstand über die byzantinischen Reliquienkreuzen in Bronze

In diesem Teil sind die Forschungsergebnisse von Brigitte Pitarakis über die Byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze zusammengefasst. Der Wissensstand ist ausnahmsweise einer einzelnen Publikation entnommen, da der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht in der Analyse der Reliquienkreuze selbst sondern in deren Präsentation in Ausstellungen liegt. Dieser Teil ist daher als eine reine Wiedergabe von Fachkenntnissen aus dem Buch von Pitarakis zu sehen.

- *Datierung und Typus*

Die byzantinische Reliquienkreuze in Bronze sind hauptsächlich zwischen dem IX. und dem XIII. Jahrhundert hergestellt worden. Auf der Grundlage der Analyse des Dekors und der Herstellungstechnik unterscheidet die Autorin drei aufeinanderfolgende Phasen:

1. Die Dekors und Inschriften sind in Relief gegossen. (IX. Jh.)
2. Die Dekors sind in Relief gegossen aber die Inschriften sind eingraviert. Oder die Dekors sind flach im Material eingraviert. Bestimmt um die Produktivität zu erhöhen (X.-XI. Jh.)
3. Dekors in Relief gegossen. (2 Hälfte des XI.-XII. Jh.)

Das XI. Jh. zeichnen sich aber durch seine vielfältigen Formen und Dekortechniken vor den anderen, aus.²³³

- *Techniken*

Die Figuren im Relief der Reliquienkreuze sind in einer aus Ton oder Stein Form gegossen. Die zweiklappige Form ermöglicht ihre mehrfache Nutzung, was für die Massenproduktion günstig ist.²³⁴ Auf der Oberfläche eines flachen Steines werden zwei Halbnegative eines Objekts erstellt. Die zwei Teile schließen hermetisch. Auch auf der Oberfläche des Steins werden ein konischer Kanal und die Entlüftungsöffnungen, die für die Evakuierung von Gas vorgesehen sind, graviert. Die zwei Klappen werden gegeneinander aufgesetzt und das geschmolzene

²³³ Pitarakis 2006, S. 179.

²³⁴ Pitarakis 2006, S. 42.

Metall durch den Kanal eingegossen. Zum Schluss können mögliche Retuschen mit Gravur- und Instrument gemacht werden.²³⁵

Pitarakis weist darauf hin, dass während der Figuren im Relief in ihrer Morphologie sehr ähnlich sein können, sie oft in ihren stilistischen Details auch Unterschiede aufweisen. Sie schließt daraus, dass die Handwerker Wachsmodele nützten, um sehr feine und präzise Schnitte zu machen. Das Wachsmodele war dann direkt in die Form eingegossen. Diese Technik erlaubt die Individualisierung bestimmter Teile unter Beibehaltung der Serienproduktion.²³⁶

Ende des X. Jh. werden auch die Dekors direkt an der Oberfläche des Metalls eingraviert. Das Bildvokabular besteht aus der Wiederholung von einfachen und geometrischen Formen um eine standardisierte Produktion zu erhalten.²³⁷

- *Ikonografie*

In der Folge der Auseinandersetzung über die doppelte menschliche und göttliche Natur von Christus²³⁸ am Ende VII. Jh. und am Anfang des Ikonoklasmus werden die zwei Seiten der Reliquienkreuze als Vermittlungsmittel einer dogmatischen Botschaft benutzt.

In der ersten Periode im IX. Jh. wird auf einem Verschluss des Gehäuses der Reliquienkreuze Christus am Kreuz im Colobium und auf dem anderen die Jungfrau Kyriotissa (eine sitzende Maria mit dem Jesusknaben auf ihrem Schoß) mit vier Evangelisten im Medaillon abgebildet.

Dieses Repertoire wird am Anfang der zweiten Phase (X. Jh.) von dem sehr verbreiteten Standardtypus überholt, in dem die Kreuzigung mit Christus im Colobium mit der Jungfrau im Orantengestus assoziiert wird.²³⁹

Gegen das Ende des X. Jh. wird das Bildrepertoire durch zahlreiche Darstellungen von Heiligen in Orantengestus erweitert.²⁴⁰

Während des XI. Jh. wird der Typus der Reliquienkreuze in Relief wiedergegriffen, und ein anderes ikonographisches Schema taucht auf: Christus wird nackt mit einem Perizonium auf dem einen Verschluss dargestellt. Auf dem anderen Verschluss wird entweder in XI. Jh. eine Hodegetria, oder im XII. Jh. wird die Jungfrau Orant mit ihren Händen gegen ihren Torso

²³⁵ Pitarakis 2006, S. 45.

²³⁶ Pitarakis 2006, S. 43.

²³⁷ Pitarakis 2006, S. 179.

²³⁸ Pitarakis 2006, S. 57. In dieser Hinsicht spielt die Darstellung von Maria auf einer Seite des Kreuzes ein wesentliches Rollen.

²³⁹ Pitarakis 2006, S. 179.

²⁴⁰ Pitarakis 2006, S. 180.

gelegt, repräsentiert. Der Christus im Perizonium kann auch mit Militärheiligen in ihren Kriegerkostümen verbunden werden.²⁴¹

- *Herstellungsorte und Werkstätten*

Im Anhang der Analyse der Reliquienkreuze und deren archäologischen Funden kann in Konstantinopel eine mittelalterliche Besetzung, um die (nicht mehr in Nutzung befindlichen) Bäder von Zeuxippe und Grand Palais und in den städtischen und in Vororte Klöstern beobachtet werden.

Sei es in Korinth während der mittelalterlichen Periode, in Athen, oder in befestigten Einrichtungen im Balkan und am Euphrat repräsentieren die Reliquienkreuze einen großen Teil der materiellen Kultur dieser Orte. Bezüglich der Datierung der Reliquienkreuze sind archäologische Schichten mit Vorsicht zu genießen, da die Reliquienkreuze sehr oft in der Nähe von byzantinischen frühchristlichen Münzen gefunden sind. Zusätzlich können die Reliquienkreuze vererbt werden und deshalb sich in späteren Kontexten gefunden werden.

Durch die Analyse der Dekors der Reliquienkreuz in Bezug auf die Werkstätten, die die Reliquienkreuze hergestellt haben, unterscheidet Pitarakis zwei Ensembles. Eines stellt die Artefakte in spezialisierten Werkstätten in den großen handwerklichen Zentren wie Konstantinopel, das andere mit einer schlechteren Qualität. Die Reliquienkreuze der spezialisierten Werkstätte sind überall im Reich exportiert und imitiert worden

Die Qualität der Aufführung ist weniger auf die Begabung der Handwerker als auf die Funktion der Reliquienkreuze zurückzuführen. Somit wurden Reliquienkreuze, die für eine Messe in einem Wallfahrtsort bestimmt sind, von geringerer Qualität gefertigt als ein Reliquienkreuz, für einen Mönch, der sich ein individuelles Objekt mit einer Inschrift wünschte. Die Höhe Zahl der repartierter Reliquienkreuze zeugt aber für die Entwicklung einer Serienproduktion und für die Verbreitung dieses Objekts im Ganzen Reich.

- *Geographische Herkunft und Verbreitung*

Besonders in der XI. Jh. sind die Reliquienkreuze überall im Reich zu finden, was vermuten, dass zahlreiche Werkstätten existieren mussten. Auch wenn die Ikonographie konsequent erhalten blieb, wiesen die Reliquienkreuze Unterschiede in ihren stilistischen Details und ihrer Verarbeitung auf. Das zeigt, dass zahlreiche Handwerker einander wieder imitiert haben.

²⁴¹ Pitarakis 2006, S. 180.

In den Städten, die sich in der Nähe eines Wallfahrtsorts befanden, gab es die Möglichkeit Wallfahrtsobjekt wie Ampullen und unter anderem Reliquienkreuze zu bekommen. Die Pilger kauften die Objekte, die sie danach am Wallfahrtsort mit Reliquien oder heilige Öl füllten. Somit sind die Wallfahrtsorte wichtige Plätze für den Betrieb der Reliquienkreuze. Die Erzeugung von Objekten in Bronze bedurfte der Existenz von Gießereien und von Gravurwerkstätten, was darauf hinweist, dass die Erstellung der Objekte dort erfolgte, wo sich mehrere anders spezialisierte Werkstätten und qualifizierte Handwerker an einem Ort befunden haben.²⁴² Die Ikonographie der Reliquienkreuze wird auch auf andere Objekte, wie liturgisches Geschirr oder Haushaltsgegenstände sowie Schlösser übertragen. Die Herstellung der Reliquienkreuze scheint daher eher in Stadtzentren stattgefunden zu haben als in der Nähe von Wallfahrtsorten.

Es ist auch wichtig herauszuheben, dass die Reliquienkreuze lassen sich nicht nur in einem Wallfahrtsort Kontext platzieren lassen,²⁴³ und dass sie den universellen Charakters der Frömmigkeit dieser Zeit reflektieren.²⁴⁴

- *Gesellschaft*

Am Anfang waren die Reliquienkreuze Propaganda Werkzeuge um einen dogmatischen Diskurs über die doppelte Natur von Christus zu demokratisieren. Jahrhunderte hindurch haben sich die Bilder nicht viel geändert, was auf die konservative Haltung in Bezug auf dieses Objekthinweist. Dies ist besonders sichtbar anhand des Christi in Colobium sichtbar, das von IX. bis Ende XI.Jh. die Reliquienkreuze dekoriert, aber auch durch den Orantengestus, der bereits auf frühchristliche Öllampen zu finden ist.

Der Orantengestus zielt auf die sakrale Begutachtung im alltäglichen Leben und im Jenseits ab, und ist auch in liturgischen Büchern und auf kirchlichen Fresken zu finden.

Neben den konservativeren Darstellungen entwickeln sich der in XI. Jh. neuen Bildmotive mit der Jungfrau mit Christus in Levitation vor ihr. Diese Abbildung erscheint Pitarakis zufolge als ein visuelles Echo zum eucharistischen Ritus.

- *Frömmigkeit Funktion*

²⁴² Pitarakis 2006, S. 182.

²⁴³ Pitarakis 2006, S. 63.

²⁴⁴ Pitarakis 2006, S. 182.

Die Liturgie wird als Model für die Fromme Praxis angenommen. Die Präsenz von Spuren von duftigem Weihrauch und Bäume im Gehäuse der Reliquienkreuze, wo die Reliquien erhalten sind, weist auf die Verbindung zwischen Liturgie und privater Frömmigkeit hin.

Im Gegensatz zu dem, woran ihre Kreuzes formen denken lassen kann, haben die Reliquienkreuze nicht zwangsläufig Splitter des wahren Kreuzes beinhaltet. Kleine Steine und /oder kleine Knochen sind im Hohlraum des Objekts gefunden worden.²⁴⁵ Andachtspraktiken veranschaulichen die Notwendigkeit des physischen Kontakts mit dem Relikt, um Vorteile zu erzielen.²⁴⁶ Das Schließ-Öffnungs-System des Reliquienkreuzes kann geöffnet werden um den direkten Zugang zu der Reliquie zu erlangen.²⁴⁷

Bis auf in Serie gemachten Reliquienkreuze fehlen außer bei zwei Gegenbeispielen, die persönlichen Inschriften. Die Menge anonymen Menschen, die ein Reliquienkreuz getragen haben, widerspiegelt sich in den archäologischen Funden. Reliquienkreuze sind in den militärischen Kontexten,²⁴⁸ im Haushalt,²⁴⁹ im klösterlichen Kontext²⁵⁰ und im Bestattungskontext²⁵¹ gefunden worden. In diesem letzten Kontext lagen die Reliquienkreuze entweder auf der Brust des Verstorbenen oder in ihren Händen, sowohl in Kinder-als auch in Frauen- als auch in Männergräber.²⁵² Die Reliquienkreuze wurde also von Frauen, von Männern und von Kindern getragen. Sie waren ebenfalls bei Mönchen und Soldaten sehr beliebt. Insgesamt waren die Reliquienkreuze für die Byzantiner als Schutzobjekte gegen Angriffe des Bösen, als heilend für Krankheiten²⁵³ und als Andacht Objekt gedacht. Die unterschiedliche künstlerische Qualität übt aber keinen Einfluss auf die Wirkung des Objekts.²⁵⁴

²⁴⁵ Pitarakis 2006, S. 120.

²⁴⁶ Pitarakis 2006, S. 119.

²⁴⁷ Pitarakis 2006, S. 119.

²⁴⁸ Pitarakis 2006, S. 139. Der Fund von Reliquienkreuze in mittelalterlichen Festungen auf dem Balkan und im Euphrat gefunden, deutet auf die Bewegung der byzantinischen Armeen als einen Faktor für die geografische Verbreitung der Objekte hin.

²⁴⁹ Pitarakis 2006, S. 141.

²⁵⁰ Pitarakis 2006, S.142.

²⁵¹ Pitarakis 2006, S. 150.

²⁵² Pitarakis 2006, S. 150.

²⁵³ Pitarakis 2006, S. 71.

²⁵⁴ Pitarakis 2006, S. 183.

6 Analyse der Expographie, Bedeutungseinheiten und deren Bestandteile

In diesem Hauptteil werden für jedes Museum ausschließlich die Bedeutungseinheiten erwähnt, die Informationen über das expographische System liefern und Aspekte des Wissensstands der Reliquienkreuze vermitteln.

6.1 Byzantinisches Museum Athen

6.1.1 Deskriptive Analyse

Museumsplan. *Raumorganisation der Museumsfläche, vorgegebener Ausstellungsablauf und Unterschiede zwischen den Ausstellungsobjekten und Mobiliar (Abb. 4)*

- In dem U-förmigen Grundriss des Museumsgebäudes sind die **Räume hintereinander angelegt. Die vier gelben Pfeile** weisen auf einen vorgegebenen Ausstellungsablauf hin.
- Die **Platzierung einiger Expôts in den Räumen, die schematische Wiedergabe ihrer Form²⁵⁵ und das Ausstellungsmobiliar** (Sockel und Vitrine) sind auf dem Museumsplan präsent.
- Die **Abgrenzung zwischen den verschiedenen Räumen** wird durch eine **Farbabstufung** von hellem Braun bis zu dunklen Rot gekennzeichnet.
- Die **Farbgebung der Ausstellungsobjekte und des Ausstellungsmobiliars unterliegt einem Farbcode**. Die Besucher*innen sollten sich trotzdem physisch im Raum befinden und den Farbcode des Plans mit ihrer Raumerfahrung abgleichen, um den Farbcode eindeutig wie folgt zu dekodieren: Die Vitrinen in Weiß; die expographische Plattformen auf denen die Vitrinen und die Ausstellungsobjekte ruhen in Beige; die fiktiven Elemente der Ausstellungsarchitektur wie Trennwände, die den Raum modulieren, in Grau; die authentischen Ausstellungsobjekte wie den runden Tisch in Raum I.2 und die originalen Architekturelementen wie die Kuppel im Raum II.5 in Dunkelbraun (Abb. 4)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Dank der Darstellung der Platzierung und der Form einiger Ausstellungsobjekte wird die Orientierung im Museum vereinfacht. Durch die Farbgebung sind bereits im Museumsplan die Unterschiede zwischen authentischen Ausstellungsobjekten und Ausstellungsmobiliaren herausgehoben.

²⁵⁵ Zum Beispiel: Der runde Tisch im Raum I.2, die Kuppel im Raum I.5 oder die Gräber im Raum I.6.

Die Repräsentative Funktion des Museumsbaus und die Anspielungen mit Architekturelementen einer frühchristlichen Kirche:

Umgebung: *Die Repräsentative Funktion des Museumsbaus (Abb.5)*

- Das Byzantinische Museum ist inmitten des **repräsentativen Dreiecks der Hauptstadt Athen** **situert**. Eine hohe Anzahl an **politischen Gebäuden** wie Botschaften und das griechische Parlament aber auch **zahlreiche staatliche Museen** befinden sich in diesem Dreieck.
- Die Menge an Platz und die Ausdehnung der **Grünfläche** in diesem Dreieck fällt direkt auf und unterscheidet sich stark von anderen Teilen Athens.
- Das Museum liegt **bei einer großen Straße mit viel Autoverkehr** und hat als Nachbargebäude im Westen das Kriegsmuseum für Kriege. Kriegsflugzeuge sind davor hingestellt.

Gebäude. *Der Hof. Eine byzantinische Kirche*

- Das gesamte Museum besteht aus vier rechteckigen Bauten: im Norden, im Süden, im Westen und im Osten (Abb. 6). In deren Mitte bildet sich ein **Innenhof mit Garten**. Im Zentrum dieses Gartens steht **ein Brunnen**. (Abb. 7; Abb. 9)
- Im Hofgarten weisen die zwei westlichen und östlichen Nebenbauten eine **Pfeilerkolonnade** auf, die einen einem **Peristyl** ähnlichen Bau erkennen lässt. (Abb.8)
- Die Tiefe des Gartens legt im Süden den Blick auf die Fassade des Hauptgebäudes frei. Das zweite rechteckige Hauptgebäude im Süden gliedert sich in drei Teile. Die Fassade des mittleren Teils ist durch **zwei Geschosse mit Arkaden eingeteilt**, was an einen **Narthex** oder einen Portikus denken lässt. Rechts und links springen die fast fensterlosen seitlichen Bauteile nach vorn und rahmen so den zentralen Teil des Gebäudes ein. (Abb.8)
- Nach Norden orientiert befindet sich der **Eingangsbau, der durch einen Durchgang zum inneren Hof führt**. (Abb.10)

Gebäude. *Der nördliche Eingangsbau (Abb.11)*

- Am äußeren Eingangsbereich ist die Fassade des mittleren Bauteils des nördlichen Eingangsgebäudes leicht nach innen versetzt. Zentralpositioniert direkt unter dem Kegeldach sind **drei Bogenfenster-Motiv, die durch zwei Säulen mit Kapiteln**

getrennt sind. Dieses drei Bogenfenstermotiv ist auch in Athen auf **kirchlichen Bauten zusehen** (Abb. 11)

- Die Umrisse der Durchgangs- und Fensteröffnungen in weißem Stein heben sich von den hellgelben Wänden des Gebäudes ab. Über den Fenstern auf einem rechteckigen weißen Stein befindet sich **eine Inschrift in Mosaik**. (Abb. 11)
- Unterhalb der drei Bogenfenster ist ein tieferer **Tonnengewölbedurchgang**, der den Blick zu dem dahinter gelegenen inneren Garten mit dem Brunnen frei lässt. (Abb. 10)

Gebäude. Hektische versus ruhige Atmosphäre

- **Der Tonnengewölbe Durchgang** wirkt als Übergang, der abseits des lauten Straßenverkehrs zu einem **geschlossenen ruhigen Atrium mit Bäumen** führt (Abb. 10).
- **Der Hof mit Bäumen und dem Brunnen kreiert eine geschützte und friedvolle Atmosphäre**, die durch die **Geräusche des fließenden Wassers des Brunnens** verstärkt wird.
- Die **symmetrische Harmonie der Hauptfassade** schafft ein **Ruhe**, die mit der hektischen Seite der Stadt kontrastiert. Auch die Größe der Raumfläche steht im Kontrast mit der geringen Breite der Straße von Athen, die oft die Sicht auf die Fassade verhindert (Abb. 8).
- Der Garten wirkt somit als ein Akklimatisierungsraum, der die Besucher*innen in einen entspannten und rezeptiven Zustand bringt.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Das Museum hat eine repräsentative Funktion. Die Übernahme, Redundanz und Anspielung auf die Architekturelemente einer frühchristlichen Kirche aber auch die herrschende friedvolle Atmosphäre verliehen dem Ganzen Konnotationen frühchristlicher Kirchen. Dies bildet die erste Bedeutungseinheit in der die Reliquienkreuze aber auch andere Objekte der Sammlung kontextualisiert werden.

Innenraum des Museums

Der Eingang der Dauerausstellung befindet sich im westlichen Nebenbau. Der Ausstellungseingang wird durch eine Erhöhung des mittleren Bauteils und durch die Tür, die drei Viertel der gesamten Höhe der Fassade einnimmt, betont. (Abb. 12)

*Einführungsraum: **Einheit**. Eingrenzung des geographischen Raums, christliche Verbindung mit Byzanz. Byzanz als Reich*

***Element.** Das Mosaik (Abb.13)*

- Im hinteren Teil des Einführungsraumes steht ein 2m **hohes Mosaik** auf einem Podest: Vor einem goldenen Hintergrund sind sechs Männer abgebildet. Drei davon tragen in ihren Händen jeweils ein Buch, ein Kreuz, und ein Gefäß. Der **goldfarbene Hintergrund des Mosaiks weist auf die Kostbarkeit des Materials hin**, die den Reichtum **dieser Männer konnotiert**. Ein Mann hebt sich durch seine **Purpura Kleidung**, seinen **Heiligenschein**, und die **Krone** auf seinem Kopf, besonders heraus. Er identifiziert daher als **König, Kaiser oder Heiliger und die anderen, die ihn umgeben, als eine wichtige Versammlung**.
- Das Ansehen und die **Autorität der Männer** werden durch **die Tiefe des Raums verstärkt, die eine Distanz** zwischen den Besucher*innen und das Mosaik herstellt. (Abb. 13) Auch die große Dimension und die leicht erhobene Position des Mosaiks verleihen den Männern ihre Stattlichkeit. Die Frontalität der **Versammlung erzeugt das Gefühl erwartet zu werden**.
- Die goldenen Mosaiksteine werden allgemein im europäischen Raum mit Byzanz konnotiert. Ebenfalls kann angenommen werden, dass die christlichen Symbole des Kreuzes, der Bibel und des Heiligenscheins als solche erkannt werden können.²⁵⁶ Die **Männer des Mosaiks werden als mächtige politische Figuren von Byzanz konnotiert** und interpretiert. Ebenfalls wird die Verbindung von **Byzanz mit dem Christentum verdeutlicht**.

***Element.** Die Landkarten (Abb. 14)*

- **Auf der linken Wand hängen drei Landkarten**. Im Kontext eines Byzantinischen Museums sollte es klar sein, dass die **drei Karten die geographische Entwicklung des byzantinischen Reichs (hier in roten Farbe) visualisieren**. Gelesen von links nach rechts ist verständlich, dass nicht die Expansion des Reichs, sondern der Verlust an Territorium abgebildet ist.

²⁵⁶ Weil das Symbol durch einen Konsensus innerhalb eines Kulturkreises kodiert wird, war es wichtig, dass die Museen des Untersuchungsfeld sich im selben Kulturkreis befinden. Dadurch kann eine Variabilität verhindert werden.

- Ohne chronologische Informationen bleibt es trotzdem möglich zu vermuten, dass die **räumliche Entwicklung des Territoriums einem chronologischen Fortschritt entspricht**, der sich als früh, mittel und spät einordnen lässt.
- **Die ausgestellten Objekte stehen mit diesem Territorium in Verbindung.** Eine genaue chronologische Einordnung kann aber nur vermutet werden.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Ausstellungsobjekte werden mit dem Christentum und mit einem mächtigen Byzanz verknüpft. Die Landkarten kontextualisieren die Objekte geographisch mit einem bestimmten Territorium, das in Rot auf den Landkarten abgebildet ist. Dieser Raum begrenzt ebenfalls die Bedeutung der Reliquienkreuze innerhalb einer bestimmten Geografie und in einem christlich konnotierten Rahmen.

*Raum I.1 **Sequenz** Präsentation eines Systems für die Kontextualisierung von Ausstellungsobjekten mit Orantengestus und Kreuzen als christliche Symbole.* (Abb. 16)

- Direkt neben der Türschwelle links stehen mehrere 50 cm hohe figurative Skulpturen. Die Verarbeitung der Stoffen und die Nacktheit ihrer Oberkörper entsprechen denen der römischen antiken Skulpturen
- Hochgestellt über **die Skulpturen ist ein Plakat auf dem dieselben Skulpturen nachgebildet und als Teil eines Sarkophags integriert werden.** Es lässt sich ohne Worte dadurch verstehen, dass **die ausgestellten Skulpturen, die aus dem Hochrelief eines größeren Sarkophags sind.**

***Einheit.** Orant als Christliche Symbol, das auf Öllampen verbreitet ist* (Abb. 15)

- In der rechten Vitrine hängen zwei Bronzefische. Unterhalb sind sieben Öllampen auf einer Platte aufgestellt. Alle in derselbe Position, Öffnungen nach vorn und gut beleuchtet, so dass die auf den Öllampen abgebildeten Motive gut sichtbar sind. Sie können als Kreuz, **Fisch, Phönix und menschliche Gestalt im Orantengestus identifiziert werden.** In Verbindung mit dem Mosaik von San Vitale des Einführungsraums, in dem **Byzanz mit dem Christentum** verbunden ist, werden diese Motive **christlich** konnotiert.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Dieser Raum zeigt, dass die Ausstellungsobjekte oft durch didaktische Illustrationen, platziert in unmittelbare Nähe an den Wänden, begleitet werden. Die Illustrationen sind Abbildungen originaler Objekte, Fresken oder von Buchmalerei. Die Ausstellungsobjekte sind in den Illustrationen nachgebildet und geben zusätzliche

Informationen bezüglich des ursprünglichen Kontexts oder der damaligen Funktion der Ausstellungsobjekte. Der Orantengestus, der auf den Reliquienkreuzen zu finden ist, wird als ein etabliertes christliches Symbol präsentiert.

*Raum I.2. **Sequenz.** Einfache Haushaltsobjekte. Auch in unteren Sozialschichten.* (Abb. 17; Abb. 18)

- Auf der hinteren Wand des **Raumes I.2. recht ist ein Tisch zu sehen** (am Plan angezeichnet in Braun als authentisches Ausstellungsobjekt) (Abb. 18)
- In der Vitrine rechts sind die Ausstellungsobjekte nach Materialien geordnet. Zwei Öllampen in Bronze oben links, und direkt nebenan vier kleinere Glasflaschen. Unterhalb sind **zahlreiche Gefäße, Krüge und Schallen aus Ton eng an einander aufgestellt**. Dieses Arrangement, das Material aus Ton und die Menge an Gefäße und der runde Tisch links neben der Vitrine konnotieren die Ausstellungsobjekte dieser Vitrine als **einfache Haushaltsobjekte** (Abb. 18).

***Einheit.** Christliche Symbole auf Haushaltsobjekten auch in unteren sozialen Schichte.*

- In den Vitrinen der hinteren Wand hängen elf Kreuzanhänger in Bronze auf einer durchsichtigen vertikalen Plexiglasplatte. Daneben auch auf einer Plexiglasplatte sind **sieben Flaschen aus Ton. Deren Motive sind Orantengestus und Kreuze**, die ebenfalls in der Vitrine auf den Öllampen und auf den Siegeln erkennbar sind. (Abb. 19; Abb. 20)
- Im Vergleich mit dem Raum I.1 liegt der **Schwerpunkt nicht in der Ikonographie der Öllampen**. Die Öllampen in diesem Raum I.2 sind in einem **Haushalt und eher in privaten Kontext gesetzt**. Die Ausstellungsobjekte dieser Vitrine, wie dies der zweiten Raumbereichshälfte werden täglich auch in ärmeren Familien benützt.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Kreuze, Orantengestus sind auf unterschiedlichen Medien und unterschiedlichen Ausgangsmaterialien wiederzufinden. Viele Objekte „dekoriert“ mit christlichen Motiven wurden in Massenproduktion hergestellt und waren als Haushaltobjekte auch in den unteren sozialen Schichten benützt.

Raum I.5. Orantengestus, Kreuze als christliches Motiv auf einer breitegeographischen Fläche verbreitet. (Abb. 21)

Raum I.5. Sequenz. Eine Stadt in der Wüste

- Die Abbildung einer Stadt in der Wüste vermittelt den Eindruck in einem **anderen geographischen Teil des byzantinischen Reichs** als die vorliegenden Räume zu sein. Der sandfarbige Ton der Raumwände verbindet sich farbig mit der Abbildung der Stadt in der Wüste.

***Einheit:** Christentum und christliche Ikonographie wie Orant und Kreuzmotiv auch in weitentfernten Ländern verbreitet.*

- Die sandfarbige Wand sticht an zwei Stellen hervor und formiert damit zwei Pilaster, auf den zwei Kapitele ruhen. Somit sind die Ausstellungsobjekte auf der richtigen Höhe und stehen räumlich in Beziehung zueinander. Zwischen den Pilastern sind **drei Tonflächen** übereinander platziert. **Die übliche Ikonografie Orant und Kreuze ist hier deutlich zu erkennen. Thematisch lässt sich diese Tonfläche durch die Sandfarbe des Raums mit der Stadt in der Wüste verbinden.**
- Im Raum weisen die fünf Grabstellen direkt recht der Sandwand auch dieselbe Ikonografie auf, nämlich Orantengestus und Kreuze.

Möglicher Kenntnisse: Ikonographie des Orantengestus und Kreuze tauchen auf einer breiten geographischen Fläche.

Raum II.7. Die Reliquienkreuze Funktionen und Kontext.

Der Ablauf der Räume scheint in gewissen Maßen sowohl einem chronologischen Ablauf als ein thematisches System nachzufolgen. Die Reliquienkreuze sind in diesem Raum versammeln.

Raum II. 7. Sequenz. Töpferware linker Wand

Links im Raum sind zahlreiche Töpferwaren ausgestellt. Die didaktischen Schilde im oberen Bereich grenzen die Ausstellungsobjekte in drei Abschnitten ab, die mit drei Bedeutungseinheiten korrespondieren. Dem bereits gesehenen Museumssystem entsprechend werden die Ausstellungsobjekte durch Illustrationen kontextualisiert. Diesem Prinzip folgend werden ähnliche **Töpferwaren je nach Abschnitt anders gedeutet.** (Abb. 22)

- **Drei Einheiten.** *Herstellungsprozess, Einheit Fundorte und Einheit repräsentative Funktion.*

- **Einheit 1: Herstellungsprozess.** Auf der Abbildung sind drei Männer bei der Arbeit zu sehen. In der Mitte des Bildes **ist ein brennender Ofen zu erkennen**. Die Töpferwaren sind darunter auf einem Regalbrett aufgestellt. Krüge, Teller, Gefäße, Schalen und Schüsseln unterschiedlicher Formen stellen **ein breites Spektrum an unterschiedlichen Objekten dar**, die mit dieser Herstellungstechnik gefertigt werden. Aspekte des Herstellungsprozesses der Töpferware und das Spektrum an möglichen Töpferwarenformen werden in dieser ersten Sektion thematisiert (Abb. 23).
- **Einheit 2 Fundorte:** Vor der Abbildung eines Meeresbodens, die bis zur Decke reicht, sind die zerbrochene Töpferware der Abschnitte auf dem Boden aufgestapelt. Die Schale ist ohne Dekor. Die Abbildung des **Meeresbodens, der beschädigte Zustand der Töpferware und das Aufstapeln** weist darauf hin, dass die Töpferwaren dieser **Sektion im Meer gefunden worden sind** (Abb. 24).
- **Einheit 3. Repräsentative Funktion der Töpferware:** Die räumliche Aufteilung der dritten Sektion gleicht der der ersten Sektion. Über einem Tischartigen Sockel hängt ein Regalbrett, über dem das didaktische Plakat mit Text und Abbildung platziert ist. Die Töpferwaren liegen darauf und unterscheiden sich in **ihrer künstlerischen Aufführung**. Auf der didaktischen Abbildung sitzen Menschen um einem runden Tisch, auf dem eine Schale steht. Vor dem Tisch scheinen Menschen zu tanzen. (Abb. 25) Die **künstlerische Anfertigung der Ausstellungsobjekte und die Verbindung mit der Szene von obigen sprechen für eine repräsentative Nutzung solcher Töpferwaren**.
- Raum II.7. Sequenz. *Sequenz Öffentliche Sphäre versus Sequenz private Sphäre* (Abb.25; Abb. 26)
- Gegenüber der rechten Wand steht eine **Marmorplatte auf der musizierender Zentaur** in Begleitung eines/einer Tänzers*in abgebildet ist. Die Thematik der **öffentlichen und repräsentativen Sphäre** wird dadurch wieder eingeführt. (Abb. 26; Abb.27)
- Daneben hängen im unteren Bereich von vertikalen dünnen Stangen Gewichte zum **Handweben**. Die **Abbildung einer webenden Frau denotiert die Funktion der Gewichte und ermöglicht diese als Gewichte zum Weben zu bezeichnen**. Sowohl **der Teppich** unter ihren Füßen als auch **die Hausarchitektur** neben der anderen Frau **deutet auf einen Innenraum hin** (Abb. 29; Abb. 28). Dieses Bild führt die Sequenz der privaten Sphäre ein.

- Diese Vitrine lässt sich mit der danebengestellten Vitrine durch deren Abbildungen verbinden. Die zwei Abbildungen stellen tatsächlich zwei Frauen im Innenraum dar.
- ***Einheit 1. Reliquienkreuze als Schmuckobjekte für Frauen.*** (Abb. 30)
 - Linker Teil: Gefäße und Flakon unterschiedlicher Größe und Form.
 - o Rechter Teil: Öhringe, Kämmen, mehrere Gürtelschnallen, Armbänder und zwei Reliquienkreuze. In der Vitrine rechts, oben auf **zwei vertikalen Plexiglasplatten** hängen jeweils **zwei Öhringen**, direkt unterhalb **ein Reliquienkreuz** und eine **Gürtelschnalle**.
 - Die **Platzierung der Ausstellungsobjekte** auf dem vertikalen Plexiglasplatte entspricht „der auf dem Körper“. Auch **die Anzahl erlaubt die Wiedererkennung der Ausstellungsobjekte**: zwei Öhringe, ein Reliquienkreuz und eine Gürtelschnalle. Die Reliquienkreuze sind **vertikal aufgehängt**, was visuell die Identifikation der **Reliquienkreuze als Pendentif unterstützt**. (Abb. 31)
 - Hinter der durchsichtigen Vitrine gibt es eine Abbildung von **zwei Frauen, die sich pflegen und vorbereiten**. Beide Frauen unterhalten sich sitzend. Eine davon ist **nackt** (Abb. 32). Die Illustration aber die aufgestellten **Kämme, Öhringe und Ringe konnotieren die Objekte der Vitrine als Instrumente für Pflege und Schönheit. In diesem Sinn** werden die Gefäße und der Flakon unterschiedlicher Größe und Formen als **Objekt für die Pflege denotiert**. Der Flakon wird zum Parfumflakon, die Gefäße als Gefäße für die Vorbereitung von Gesichtspulver. Dieser Kontext der Pflege und Schönheit beeinflusst auch die Sinngebung der Reliquienkreuze. Neben Objekte wie Öhringen, Ringe, Kämmen werden die **Reliquienkreuze eher als Schmuckstücke konnotiert**. Der **Aspekt der Frömmigkeit** rückt in diesem Zusammenhang in den Hintergrund und dies **trotz der christlichen Ikonographie** wie Orantengestus, Kreuz und Kreuzigung, die auf den Ringen und Reliquienkreuzen, sichtbar sind. Die christlichen Motive wirken als dekorative Motive auf dieselbe Art und Weise, dass der Löwe den Kamm dekoriert (Abb. 30).
 - *Potentieller Erkenntnisgewinn:* Die ikonographischen Motive der Reliquienkreuze wie der Orantengestus sind auch auf Ringen und Kämmen zusehen. Die Reliquienkreuze werden von Frauen getragen. Die Reliquienkreuze dienen als Schmuckstücke und werden auch in der intimen Sphäre getragen.
- ***Einheit 2. Private Frömmigkeit***

- Neben dieser Vitrine sind auf Augenhöhe **drei mittelgroße Ikonen** in einer vertikalen Glasplatte eingelassen. Die Dimensionen dieser drei Ikonen sind viel geringer als die des Raums II.8 (Abb. 33). In einer Vitrine unterhalb befindet sich ein **offenes Buch, in dem ein Mann beim Lesen** abgebildet ist. Das Buch liegt auf einem ungefähr ein Meter hohen metallenen Pult (Abb. 34)
- Die Installation wirkt als **heimliches Hotel für eine private Nutzung vielleicht aufgrund der Buchabbildung des lesenden Mannes**. Die Thematik der **privaten Sphäre** wird weiterhin ausgeführt, aber sie wird auch durch eine **frömmliche und Konnotationen der Andacht erweitert**.

Untereinheit. Reliquienkreuze als devotionale Objekte und Schutzobjekte (Abb. 35)

- Die Ausstellungsobjekte in der Vitrine sind: **Maria- und Christus Ikone, Elfenbein Triptychon, Reliquienkreuze, Silberikone mit Heiligen, Ringen, Elfenbein mit der Darstellung der Kreuzigung**.
- Über dem oberen durchsichtigen Regalbrett ist eine Maria- und Christus Ikone. Maria und Kind sind ebenfalls auf dem kleinen Elfenbeintriptychon links unten abgebildet. Daneben rechts sind auf einer vertikalen Glasplatte sind ein Pendentif mit dem Bild eines Mannes oberhalb **eines Kreuzanhängers** (Abb. 36).
- Die Reliquienkreuze liegen in unmittelbare Nähe einer leicht gekippten Silberplatte auf dem ein Heiliger dargestellt ist, der durch **seinen Heiligenschein erkennbar ist. In seiner rechten Hand** trägt er eine Lanze und in der anderen einen Schild. Die Kreuze können als **Schützobjekt während des Kampfes konnotiert werden** (Abb. 37).
- Im unteren Bereich der Vitrine -abgesetzt auf der Sandplatte - sind etwa **zwanzig Reliquienkreuze alle im guten Zustand in unterschiedlichen Positionen eng aneinander** ausgestellt (Abb. 38). Neben diese **Reliquienkreuze, wird durch eine durchsichtige Platte eine Reliquienkreuze neben einer Form in Stein verbunden, die den Gestalt der Reliquienkreuze nacharmt** (Abb. 37)
- Die Aufstellung alle Reliquienkreuze eng an einander, der hohen Anzahl der Reliquienkreuze und die Steinform weist auf einer **Massenproduktion hin** (Abb. 38).

Potentieller Erkenntnisgewinn: Für die Herstellung der Reliquienkreuze war eine Form aus Stein nötig. Das Motiv des Kreuzes war direkt in die Form integriert. Die hohe Anzahl an Reliquienkreuze in Bronze deutet auf eine Massenproduktion hin. In unmittelbaren Nähe der Ikone, des Elfenbein Triptychon mit Marien- Abbildung, und neben den drei Ikonen und das

Buch mit Buchmalerei des danebenliegenden Bereichs lassen sich die Reliquienkreuze als devotionale Objekte, die für die persönliche Frömmigkeit benutzt worden sind, interpretieren.

Elemente. Ikonographie, Typus und Funktion

- Die etwa zwanzig Reliquienkreuze **sind in unterschiedlichen Positionen** gezeigt. Je nach Positionierung wird der inhaltliche Schwerpunkt anders gelegt. (Abb. 38; Abb. 39; Abb. 40)
- **Geöffnet mit den zwei Teilen nebeneinander** auf die sandfarbige Platte gelegt: Schwerpunkt Ikonographie, Form und Ähnlichkeiten zwischen den Objekten ein und derselben Gruppe.
- **Gelegt und zugehalten.** Die aussehen, als wären die zwei Teile zugehalten.
- **Gelegt und leicht versetzt geöffnet.** Die Kreuze sind nach innen gewölbt. Es ist bestimmt etwas drinnen?
- **Stehend und geöffnet im oberen Scharnier.** Schwerpunkt wie die Reliquienkreuze geöffnet werden.
- *Element. Techniken:* (Abb. 38, Abb. 39)
- Für drei Reliquienkreuze Exemplare sind die Motive direkt in der Form aus Stein gegossen worden
- Für die anderen sind die Motive im Nachhinein in der Bronze eingraviert.
- *Element. Ikonographie:* (Abb. 39)
- Die Ikonographie ist für einige Reliquienkreuze aufgrund der abgeschliffenen Fläche und der Lichtspiegelungen auf dem Glas nicht deutlich sichtbar.
- Trotzdem lässt sich **der Orantengestus auf mehreren Reliquienkreuzen** als wiederkehrendes **Reliquienkreuze Motiv** erkennen. Ebenfalls **taucht die Kreuzigung auf mehreren Reliquienkreuzen auf.** Die Kreuzigung erinnert sowohl an das Elfenbein der Vitrine als auch an die Öllampe der davorliegenden Räume.
- **Maria im Orantengestus mit Kind** ist auch erkennbar.
- Ein Reliquienkreuz hebt sich von den anderen auf, aufgrund **ihrer komplizierten Ikonographie** ab. An der Kreuzigung der Arme ist eine Person liegend und umgeben von Szenen abgebildet. Mit ein paar Kenntnissen über die christliche Ikonographie lässt sich vermuten, dass die liegende Frau Maria und die Szene aus dem **Leben Christi ist.**
- *Potentieller Erkenntnisgewinn:* Die Reliquienkreuze wurden als Pendentif getragen, Sie konnten durch das obere Scharnier geöffnet werden und sind im Inneren hohl. Für die

Herstellung der Reliquienkreuze war eine Form nötig. Die Motive werden entweder graviert oder gegossen. Öfter wird auf einer Seite eine Orantenfigur, auf den anderen die Kreuzigung Christi abgebildet. Maria als Orante mit Kind, oder eine Szene des Lebens Christi sind andere weniger verbreitete Ikonographie Möglichkeit.

6.1.2 Zusammenfassung der Erkenntnis

Die Reliquienkreuze stammen aus **Byzanz**, ein damals mächtiges Reich, das mit dem **Christentum** verbunden war. Das auf den Reliquienkreuzen verbreitete Motiv des **Orantengestus** ist seit den frühesten Zeiten des Christentums in der christlichen Tradition verankert. Die **Kreuze und der Orantengestus** sind auf **unterschiedlichen Medien und unterschiedlichen Materialien** wiederzufinden. Ringe in Bronze, Öllampe oder Gefäße in Ton, Kämmen in Elfenbein oder Knochen... Die Objekte mit christlichen Motiven **wurden in Massenproduktion** hergestellt und waren auch in der Privatsphäre der unteren sozialen Schichte vorhanden. Die Ikonographie der Orantengestus und der Kreuze sind bescheinigt auf einer weiten geographischen Fläche und sogar in der Wüste Lander bescheinigt. Für die **Herstellung der Reliquienkreuze wurde ein Form aus Stein** verwendet. Das Motiv war direkt im Negativ in dieser Form abgebildet. Die hohe Anzahl an Reliquienkreuzen in Bronze deutet auf **eine Massenproduktion** hin, die indirekt die **Verbreitung des Objekts im ganzen Byzantinischen Reich** vermuten lässt. **Frauen trugen die Reliquienkreuze als Schmuckobjekte in privater Sphäre**. Die Kreuze dienten ebenfalls als **devotional Objekte im privaten Bereich für die Anbetung**. Sie gelten als **Schütztobjekte** und wurden auch möglicherweise von **Soldaten** getragen. Die Reliquienkreuze sind **Pendentifs**. Sie werden durch das **obere Scharnier geöffnet und sind im inneren hohl**. Die Motive wurden entweder eingraviert **in Bronze oder in Relief aufgetragen**. Die Darstellung von einer Seite **eine Orantfigure** und auf der anderen die **Kreuzigung Christi gilt als Standard**. Maria im Orantengestus mit Kind oder Szenen des Lebens Christi sind andere, aber seltenere Ikonographie Möglichkeiten.

6.2 Benaki Museum

6.2.1 Deskriptive Analyse

Museumsplan. Raumaufteilung für einen vorgegebenen Ausstellungsparkur (Abb. 41; Abb. 42)

- Die gesamte Museumsausstellung ist in vier unterschiedliche Sektionen verteilt, die durch das folgende Farbsystem verdeutlicht werden: Blau: Erdgeschoss; Gelb: erster Stock; Grün: zweiter Stock; Rot: dritter Stock. Außer der Verdeutlichung einer physischen Trennung zwischen den Geschossen verlieh diese Farbcodierung wenige

Hinweise zum Ausstellungssystem. Eine thematische Änderung nach Geschoss lässt sich aber vermuten. (Abb. 41)

- Die Raumaufteilung ist so konzipiert, dass die Besucher*innen kaum Ausstellungsräume überspringen. Die Räume 10, 11, 12 sind ausschließlich hintereinander zu sehen. Die Übergänge zwischen einerseits den Räumen 4,5,6 einerseits und andererseits 7.8.9 sind visuell durch Pilaster markiert. (Abb. 42)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Raumaufteilung weist auf einen vorgegebenen Ausstellungsablauf hin.

Umgebung des Museumsbaus: (Abb.4) *Eine repräsentative Museumsanlage*

- Das Benaki Museum ist wie das Byzantinische Museum inmitten **des repräsentativen Dreiecks der Stadt** situiert. Eine hohe Anzahl an politischen Gebäuden wie Botschaften und das griechische Parlament aber auch zahlreichen staatliche Museen sind in diesem Dreieck konzentriert.
- Das Museum liegt bei einer prominenten Straße und ist zwischen der **italienischen Botschaft und der brasilianischen Botschaft** gebaut. Um das Museum befinden sich andere Museen und zahlreiche Staatsgebäude. Gegenüber dem Museum liegt den Stadtpark. Die Lage weist auf die repräsentative und politische Funktion des Museums hin.

Museumsbau: *Anspielung mit Architekturelementen eines antiken Tempels. Bildsprache* (Abb. 43; Abb. 44)

- Die weiße Fassade des Museumsbaus ist in drei Teile gegliedert. Zwei Bauteile stichen vor einem mittleren hervor. Der Bauteil im Westen hebt sich deutlich durch einen **Portikus**, eine Treppe und mehrere dekorierte Fensterrahmen von den zwei anderen schlichteren Bauteilen ab. Die in zwei horizontale Teile gegliederte Hauptfassade lässt sich dadurch deutlich erkennen.
- Im unteren Teil führen Stufen zu einem **Portikus**. Vier **dorische Säulen** tragen ein Gebälk, das mit **Triglyphen** mit darunter **hängenden Tropfen** dekoriert ist. Der Architrav stützt den Balkon des oberen Bauteils. Die drei mittleren Fenster stechen durch ihre ausführliche Dekoration hervor. Das mittlere Fenster formiert eine **Ädikula** und rechts und links tragen **zwei anthropomorphe Hermen** einen **Dreiecksgiebel mit Akroterien**.
- Das gesamte Gebäude wird von einer Balustrade gekrönt.

Mögliche Erkennt: Die Übernahme der Bildsprache eines antiken Tempels, die in Athen omnipräsent ist, ist gut erkennbar. Es lässt sich vermuten, dass das Museum mit einer antiken und griechischen Kultur zusammenhängt.

Raum 3. Ein Ausstellungssystem ist um die visuellen Eigenschaften der Objekte organisiert. (Abb. 45; Abb. 46)

- Die Ausstellungsvitrinen sind **in die Wände eingelassen**. Sie sind rechteckig und haben Dimensionen von ungefähr 4m Länge, 1m Höhe und 1m Tiefe. Der Hintergrund der Vitrinen und die Sockel unterschiedlicher Größe sind dunkelblau (Abb. 45).
- Die Ausstellungsobjekte sind nach Farben und Formen zusammengestellt: Die Farben der Ausstellungsobjekte Schwarz, Cremeweiß und Rot bilden jeweils eine **farblische Einheit. Die Objekte ähnlicher Gestalt, Farbe und Größe werden bildlich verbunden** (Abb. 46).
- Die **strenge axiale Symmetrie** sorgt für die Verbindung von Objekten mit physischen und materialen Ähnlichkeiten. Diese **werden nämlich auch durch Sockel gleicher Größe bildlich in Verbindung gesetzt** (Abb. 46).
- *Potentieller Erkenntnisgewinn Ausstellungssystem:* Die Vitrinen werden in die Wände eingebaut. Die Ausstellungsobjekte sind anhand ihrer materialen und physischen Eigenschaften in der Vitrine positioniert. Durch ihre Form, Farbe und Größe wird visuell eine Verbindung zwischen den Ausstellungsobjekten erzeugt. Diese wird durch die strenge axiale symmetrische Anordnung, die durch die Sockel unterschiedlicher Höhen und Breite betont wird, stärker sichtbar. Die Expographie hebt die visuellen Merkmalen der Ausstellungsobjekte hervor. Dadurch sind bestimmte historische oder kontextuale Zusammenhänge schwieriger zu entschlüsseln.
- *Räume 4 bis 7: Bestätigung des Organisationssystems um die visuellen Eigenschaften der Ausstellungsobjekte. Bewährung der Symmetrie auch in dreidimensionalen Räumen.*
- *Raum 8.* Im Raum 8 werden hauptsächlich Skulpturen auf Sockeln präsentiert. **Die Platzierungen der Sockel führen** jeweils zu den Nebenräumen im Süden (7) und im Norden (9). Damit wird eine Verbindung zwischen den drei horizontal angrenzenden Räumen 7,8 und 9 hergestellt (Abb. 47; Abb. 48).

*Raum 9. **Einheit.** Darstellung von menschlichen Gesichtern auf neuen Medien* (Abb. 49)

- Vitrine der linken Wand: Menschliche Gesichtsdarstellungen auf unterschiedlichen Materialien: Mosaik, Fresken und Skulpturen. Die Aufmerksamkeit wird erstens auf die Gesichtsdarstellungen gelenkt und dann auf die unterschiedlichen Materialien dieser Darstellungen (Abb. 49)
- Die Organisation wird nicht **nur nach Formen, Farben und Symmetrie, sondern der allgemeinen Thematik der Gesichtsdarstellungen folgend definiert.**
- Vitrine rechte Wand: Das Stoffmaterial gilt als Verbindung zwischen allen Ausstellungsobjekten der Vitrine. Zusätzlich wird auch die christliche Ikonographie präsentiert. (Abb. 52)

*Raum 9. **Einheit.** Erscheinung von christlich assoziierten Symbolen innerhalb einer noch heidnischen Kultur*

Motiv des Kreuzes

- In diesem Raum taucht das Motiv des Kreuzes zum ersten Mal auf.
- In der Vitrine der rechten Wand zum Beispiel ist das **Kreuzmotiv auf einem Polycandelon, auf Gefäßen und auf Öllampen zusehen** (Abb. 50). Zwischen den Vitrinen an der linken Wand sind die Kreuze auf dem **Mosaik auf dem Dach eines Gebäudes**, das sich deshalb als ein christlicher Bau denotieren lässt. Besonders auffallend ist das **Kreuzmotiv des Steinkapitels** rechts von der Schwelle zwischen den Räumen 9 und 10 (Abb. 52).

Heiligenschein

- Ein anderes christliches Symbol taucht zum ersten Mal in diesem Raum auf: **Der Heiligenschein** ist auf zwei **Fresken der Vitrine der rechten Wand zu sehen** (Abb. 49) und auf den **Textilien der Vitrine der rechten Wand** (Abb. 52).

Orantengestus (Abb. 56)

- Darstellungen von **Orantengestus** sind auch in diesem Raum wiederzufinden. Besonders hervorgehoben ist diese Haltung auf dem eingerahmten Stoff, der links neben der Schwelle zwischen Raum 8 und 9 hängt. Dargestellt ist darunter ein **Ziborium eine Frau und ein Mann im Orantengestus** (Abb. 55). Das Ziborium lässt sich in seiner Form mit dem architektonischen Bogen des Mosaiks im Raum 10 vergleichen, **wo eine Maria mit Kind** dargestellt ist.

*Raum 9. **Sequenz.** Übergangsraum zwischen den heidnischen und christlichen Kulturen*

- Neben dieser **neu eingeführten christlichen Symbolik** bleiben einige **Motive der mythologischen Ikonografie** noch vorhanden. Dieser Raum kann als ein **Übergangsraum vom einer heidnischen zu einer christlichen Kultur** angesehen werden. In diesem Raum blicken die Besucher*innen sowohl hinter sich in den Raum 8, der eher pagan konnotiert ist (Abb. 47), als auch nach vorn in die Richtung von Raum 10, wo ein Mosaik von Maria mit Kind (beide mit Heiligenschein) den christlichen Übergang ankündigt (Abb. 48)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Kreuze, Orantengestus und Heiligenschein, die auch in der Ikonografie der Reliquienkreuze zu finden sind, haben sich in einer heidnischen Kultur entwickelt. Die Ausstellung scheint einem chronologischen Leitfaden zu folgen.

***Sequenz.** Raum 9 zu Raum 10. Ein Thema- oder Kontextwechsel.*

- Der lang, eckige Raum 10 **wird durch eine Tür betreten und liegt perpendikulär** an den Raum 9, was vom Besucher ein 90 Grad-Bewegung verlangt (Abb. 42).
- Im **Vergleich zu den hellen vorher liegenden Räumen** mit weiß gestrichenen Wänden und klarer Beleuchtung (Abb. 48) fällt die **dunklere Atmosphäre des Raums 10** besonders auf (Abb. 56; Abb. 57)
- Die Vitrinen sind weiterhin entlang der Wände angelegt. Der Hintergrund der Vitrinen ist aber nicht mehr Blau, sondern **Dunkelgrün**. Diese Farbänderung der Vitrinen zusammen mit der neuen Komponente der Architektur und der dunkleren Atmosphäre des Raumes deuten auf einen Thema- oder Kontextwechsel hin (Abb. 58).

*Raum 10. **Sequenz.** Eine christlichen Kirche*

***Einheit:** Architektur- und Dekorations Elemente einer christlichen Kirche. (Abb. 56)*

- **Pilaster im roten Marmor rhythmisieren die weißen Wände und tragen die Gurtbögen der Kreuzgratgewölbe.** Gegen die Wände wird ein **Halbkreisbogen geformt**. Das **Marmor Boden** ist mit symmetrischen Motiven dekoriert. Geradeaus gibt es **eine Apsis**. Das Zusammenspiel zwischen der Architekturkomponente verleiht dem Raum 10 **die Konnotation eines kirchlichen Baus**.
- Der Eindruck wird ebenfalls durch die Dekoration verstärkt. Im Zentrum der Apsis hängt eine **Holzikone von der Theotokos** mit Kind. Jeweils drei 1,5 m **hohe Leuchter in Bronze** flankieren rechts und links das Bild. Die Leuchter sind von einer **langen**

gelben Kerze gekrönt, die an die Farbe des Heiligenschein der Theotokos erinnert (Abb. 57). Auf der gegenüberliegenden Seite des Raums hängen erkennbar durch ihren Heiligenschein die **Fresken von zwei Heiligen**,

***Einheit:** Dunklere Atmosphäre*

- Die religiösen Konnotationen werden auch durch **atmosphärische Mittel** verdeutlicht.
- **Die bordeauxrote Farbe der Marmorpilaster, die schwache Beleuchtung**, die geringeren Spotlichtbeleuchtung (Abb. 57) und die dunklegrüne Farbe der Vitrine (Abb. 58) tragen zusammen zur Schaffung einer dunkleren Atmosphäre im Raum bei.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die ausgestellten Reliquienkreuze in diesem Raum gehören einem religiösen und christlichen Kontext.

***Untereinheit 1.** Kostbare- und Andachtsobjekte (Abb. 58).*

- In dieser Vitrine sind **Reliquienkreuze in Silber** aufgestellt. Auf der linken Seite der Vitrine hängt ein Mosaik mit einer **Darstellung des Antlitzes der Maria**. Direkt darunter sind aufwärts gerichtet zwei Ausstellungsobjekte mit **der Verkündigung Marias** ist. Die Ausstellungsobjekte von ungefähr 5 cm sind aus **kostbaren Materialien** wie Elfenbein oder Knochen und Silber **angefertigt**.

***Element.** Reliquienkreuze in Silber, die sich öffnen lassen (Abb. 59; Abb. 60)*

- Unterhalb auf einer **leicht geschrägten Platte** um die **Betrachtung der Ausstellungsobjekte zu begünstigen**, liegen links zahlreiche **Gold und Silber Münzen** und rechts **zwei Reliquienkreuze in Silber**.
- Das Reliquienkreuz nr: 14 ist **offen präsentiert**. Daher sind sowohl die Seite auf der eine **Maria im Orantengestus** dargestellt ist als auch die Seite der **Kreuzigung Christi** zu sehen. Im Gegensatz dazu bleibt das mittlere Reliquienkreuz geschlossen mit der Seite der Kreuzigung Christi nach oben gerichtet (Abb. 60).

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Objekte von geringerer Dimension wirken als Objekte für die private Andacht. Dies gilt für die Reliquienkreuze, die auch als Frömmigkeitsobjekte gedeutet werden. Die kostbaren Materialien dieser Vitrine lassen vermuten, dass die Reliquienkreuze in Silber in den oberen Gesellschaftsschichten benützt wurden. Die Reliquienkreuze können geöffnet werden.

Untereinheit 2. Reliquienkreuze als liturgisches Objekt (Abb. 61)

- In der Mitte und durch eine zusätzliche grüne vertikale Platte herausgehoben hängt eine Darstellung einer **Hodegetria auf einem Stück Gold**. Direkt darunter liegt ein **Rauchgefäß**. Die Hodegetria bildet die **axiale Symmetrie der Vitrine**, die sich aufgrund der Dimensionen der Sockel und durch die Form der Ausstellungsobjekte. An jede Seite dieser axialen Symmetrie befindet sich ein niedriger und lang Sockel hinter einer leicht schrägen Platte. Daneben steht ein schmalerer und höherer Sockel.
- Zwei **Polycandelion in Bronze** hängen links in der Vitrine herunter. Auf dem niedrigen und langen Sockel rechts sind fünf unterschiedlichen Prozessionskreuze und drei Reliquienkreuze unterschiedlicher Größen in Bronze präsentiert. Das größere goldene **Prozessionskreuz** steht in der Mitte. In dessen unmittelbarer Nähe liegen rechts und links jeweils **ein Reliquienkreuz** (Abb. 62). Auf jeder Seite des Prozessionskreuzes sind auf je einem individualen durchsichtigen Sockel drei Reliquienkreuze aufrecht präsentiert.

Element. Ikonographie der Maria im Orantengestus als wiederkehrende Ikonografie auf anderen Medien

- Die **Prozessionskreuze in Bronze in der Mitte des rechten Sockels** weisen eine **Darstellung von Maria im Orantengestus auf**. Eine Körperhaltung, die sich wiederum auch auf **den Reliquienkreuzen** daneben findet. (Abb. 62)
- Vor dem langen Sockel sind auf einer nach vorn **gekippten Fläche** fünf Reliquienkreuze gezeigt, deren **Ikonographie** gut sichtbar ist. Auf allen gezeigten Oberflächen wiederholt sich **der Orantengestus** (Abb. 63)
- Auf der anderen Seite der axialen Symmetrie sind sieben weitere Reliquienkreuze auf einer leicht gekippten Fläche präsentiert. Die Ikonographie lässt sich hier auch gut erkennen und zeigt Menschen in Orantengestus oder die Kreuzigung Christi (Abb. 64)

Element. Motiv der Reliquienkreuze graviert und im Relief. (Abb. 63; Abb. 64)

- Sowohl **eingravierte Kreuze als auch Reliefkreuze werden gezeigt**.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Reliquienkreuze wurden ebenso sowie Räucherfässer und Prozessionskreuze von den Klerikern innerhalb der christlichen Liturgie benutzt. Die Figuren des Orantengestus ist ein standardisiertes und verbreitendes Motiv für die Reliquienkreuze. Heilige oder Maria werden in dieser Haltung präsentiert. Die Motive sind entweder in Bronze

graviert oder als Relief dargestellt. Die Reliquienkreuze als Relief sind aber seltener als die gravierten. Sowohl die Gravierungstechnik als auch die Ikonographie sind auch auf anderen Bronzeobjekte als den Prozessionskreuze sichtbar.

*Raum 11. **Sequenz.** Ein christlicher, aber späterer Kontext (Abb. 65: Abb. 66)*

- Die Wände des Raums 11 sind hellgrau und der Boden ist weiß. Im Norden (auch im Museumsplan) lassen **drei schmale und hohe Durchgänge** lassen **die Raum 12 flüchtig wahrnehmen** (Abb. 65). Vier dieser Öffnungen sind auch an der rechten Wand an Bild zusehen. Dies lenken den Blick auf **die einzelnen Ikonen, die auf einer Dunkelgrünen Wand** hängen. Eine horizontale metallische Stange in Hüftenhöhe hält die Besucher*innen in einer gewissen Distanz (Abb. 66).
- Die Änderung der Wänd- und Bodenfarbe verleiht den Eindruck einer thematischen Änderung. Trotzdem wird durch **das Weiterverfolgen der Dunkelgrünen Farbe in der Vitrine** und das Wiederholen von **christlichen Motiven auf den Ikonen eine Art Kontinuität mit dem vorliegenden Raum 10 erzeugt**. Der christliche Kontext bleibt somit erhalten.
- Die sichtbare stilistische Entwicklung auf der Ikonen stellt auch eine zeitliche dar.

***Einheit.** Andachtsobjekt für die Anbetung der Mutter Gottes (Abb. 67)*

- Auf einem langen und niedrigeren Sockel gibt es **eine Ikone der Hodegetria**. Daneben auf einer Holzplatte fixiert, ist ein Rahmen aus Holz, auf dem eine Metallplatte der Umrisse der Hodegetria nachzeichnet.
- Auf der Oberseite des linken Sockels liegt **ein kleines Triptichon aus Elfenbein mit der Darstellung einer Hodegetria**. Darunter ist auf Knochenmaterial, **Maria unter einem Bogen abgebildet**. Auf dem hohen Sockel recht ist eine sehr ähnliche Mariendarstellung aus Bronze angelegt.
- Das **Reliquienkreuz** befindet sich direkt darunter und bildet eine **gold- und silberfarbige Einheit zwischen den Ausstellungsobjekten**.

***Element.** Reliquienkreuze in Bronze mit dem Leben Christi (Abb. 68; Abb.67)*

Obwohl das folgende Reliquienkreuz in seiner Komposition und Ikonographie deutlich von den anderen abweicht, steht es in der Inventur von Pitarakis, und ist deshalb auch hier erwähnt.

- Die Ikonographie des Reliquienkreuzes ist gut sichtbar. Die unmittelbare Nähe des reliquienkreuzes zu der Hodegetria der Ikone unterstützt die **Denotation der**

abgebildeten Ikonographie. Die liegende Frau wird als Episode der Nativität interpretiert, insbesondere durch den abbildenden Esel und Ochsen (Abb. 71)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Es gab Reliquienkreuze in Bronze mit Abbildungen der Szenen des Lebens Christi. Diese Reliquienkreuze wurden für die Anbetung der Muttergottes benutzt. Sie waren aber weniger verbreitet als andere mit Kreuzigung und Orantengestus und sind in eine spätere Zeit zu datieren.

6.2.2 Zusammenfassung der Erkenntnis

Die Ikonographie der Reliquienkreuze, Figuren im Orantengestus, der Heiligenschein und Kreuze tauchen bereits in einer späteren heidnischen Kultur auf. Die Reliquienkreuze wurden **im sakralen und christlichen Kontext** benützt. Einige Kreuze wurden **in Silber angefertigt und wurden von Klerikern oder Menschen aus oberen Gesellschaftsschichten** für die private Andacht verwenden. Sie können **geöffnet werden**. Die Reliquienkreuze in Bronze wurden wie Räucherfässer und Prozessionskreuze innerhalb **der christlichen Liturgie genutzt**. Obwohl die hohe Anzahl an präsentierten Reliquienkreuze (17 Stücke) auf eine Massenproduktion hinweist, stellt man fest, dass die bronzen Reliquienkreuze eher für die oberen Gesellschaftsschichten reserviert waren. Der **Orantengestus stellt ein Standardmotiv** dar. Die **Heiligen oder Maria werden sehr oft in dieser Haltung präsentiert**. Die Motive sind entweder **graviert in Bronze oder in Relief gearbeitet. Die Version in Relief ist aber seltener als die gravierte**. Die Gravierungstechniken und die Ikonographie sind auch auf anderen Bronzeobjekten wie Prozessionskreuzen zu sehen. In einer späteren Zeit gab es auch Reliquienkreuze mit **Abbildungen der Szenen aus dem Leben Christi. Die Figur der Muttergottes scheint hier eine wichtige Rolle gespielt zu haben.**

6.3 Archäologisches Museum Korinth

6.3.1 Deskriptive Analyse

Museumsplan (Abb. 69)

- Der Museumsplan ist quadratisch. Der Eingangsbereich wird durch einen braunen Pfeil unten und den Ausgangsbereich durch einen Pfeil im oberen Plansbereich gekennzeichnet. Das Museum ist in neu Teilen mit Nummern gegliedert, die wiederum in Farben untergliedert sind. 1 ,2 ,3 in Grau, 4 und 7 in Beige, 5 in Cremeweiß, 6 in Dunkelbraun und 8 in Hellbraun.
- Die Nummern stellen nicht einen bestimmten Besichtungsablauf dar, sondern sie dienen **der Identifikation des daruntergeschriebenen Verzeichnisses.**

- Die **Farbbedeutung ist schwer zu entziffern**. Man nimmt aber an, dass Räume zusammengehören, die dieselbe Farbe aufweisen. -vermutlich in ihrer Funktion, ihrer Thematik oder ihrer Chronologie.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Räume mit derselben Farbe gehören zusammen?

Umgebung: *Korinth als Ausgrabungsort der Ausstellungsobjekte* (Abb. 70)

- Das Museum ist auf einem Hügel entfernt **vom Stadtzentrum Korinths gebaut**. Vor den **Museumsgittern** ist der **Ausgrabungsort** zu sehen.
- Die Ruine besteht aus unterschiedliche hohen Mauern. Ihre Anordnung lässt die Dimensionen der damaligen **Bauten** einschätzen. Einige Säulen und Gebälke stehen noch aufrecht, die meisten liegen aber **gebrochen auf dem Boden**. (Abb. 72; Abb. 73)
- Besonders auffallend sind die **dorischen Säulen, das Gebälk und das Krepis eines damaligen Tempels**. Der Tempel ist isoliert auf einem kleinen Hügel, und seine klassische Bildsprache dominiert den Ausgrabungsort und verleiht diesen als eine **griechische antike Stadt Konnotation** (Abb. 71).

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die **unmittelbare Nähe des archäologischen Parks zum Museum** lässt vermuten, dass der **Museumsbestand hauptsächlich vor Ort gefunden worden ist**. Die Stadt Korinth erscheint als ein wichtigeres Zentrum der Antike.

Museumsbau: *Schlichter Bewahrungsort der ausgegrabenen Ausstellungsobjekte* (Abb. 74)

- Das Gebäude ist niedrig mit beigen Wänden und flachem roten Ziegeldach. Im Osten steht darangereiht ein zwei Mal höherer Bauteil mit Kegeldach und einer Glastür.
- Der Eingangsbereich des Museums wird durch die Treppen, die zu den drei bogigen Glastüren führt und durch das darüber liegende Glasvordach gekennzeichnet. Rechts und links dieser drei Glastüren sind die eckigen Fenster sehr schlicht gehalten (Abb. 74).

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Schlichtheit des Museumsbaus und dessen unmittelbare Nähe zum Ausgrabungsort verleihen den Eindruck, dass der Bau eine reine Bewahrungsfunktion hat.

Sequenz 2. Das Atrium eines offiziellen antiken Hauses (Abb. 77; Abb. 78)

Einheit 1: Atrium

- Die Flugaufnahme zeigt, dass die Bauteile des Museums herum einem Hof organisiert sind. Bereits durch die Eingangstüröffnung ist diese **Hof sichtbar**. Gegenüber gibt es eine **Galerie mit Arkadenbögen** (Nummer 4 auf dem Plan). Zwischen jedem Bogen sitzt **ein Kapitel auf einem Pfeiler** oder eine **Stelle mit figurativen Darstellungen**. Erhöht und auf das Dach gelegt sind andere Kapitele der **kompositorischen Ordnung**. Auf dem Boden liegen Steinblöcke, die sich als Teil einer Architektur deuten lassen.
- In der Mitte **des Hofes gibt es ein Steingefäß**, das sich als ein **kleiner Wasserbehälter/Brunnen** erkennen lässt.

Einheit 2: Offizieller Charakter

- Der Blick wird durch die Öffnung der dahinterliegenden Tür auf die **antiken Statuen des Atriums** freigelegt (Abb. 76). Im mittleren Bereich des Atriums sind vier **Statuen in Toga** auf jeweils einem Sockel aufgestellt. Auf der hinteren Südwand sind neun weiteren Statue in Toga nebeneinander gereiht. Bei allen fehlt der **Kopf** (Abb. 78).
- Die Platzierung dieser Statuen erzeugt das Gefühl von einer **Versammlung von römischen Beamten** begrüßt zu werden. Die Platzierung der Statuen gibt **einen offiziellen und fast zeremoniellen Charakter** wieder. Dieser zeremonielle Eindruck wird durch die **Ähnlichkeiten** zwischen den Statuen verstärkt: Der **leichte Kontrapost**, der durch die **Falten der Toga** betont wird, der rechte Unterarm im Togastoff eingeklemmt und der linke Arm nach vorn zusammengefaltet. Bei jedem ist dieser linke Hand gebrochen.
- Der Sichtfeld der Besucher*innen über das Atrium wird erstens durch die smalle die Türöffnung eingeschränkt (Abb. 76). **Wenn die Besucher*innen im Atrium ankommen, erweitert sich ebenfalls ihr Sichtfeld** (Abb. 78). Die Position im Atrium, die Ähnlichkeit zwischen den Statuen aber auch die starre Frontalität der Statuen verliehen der gesamten Komposition einen offiziellen und zeremoniellen Charakter.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Das hof des Museums erinnert an einem Atrium, das mit dem Tempel des Ausgrabungsortes die Verbindung der Ausstellungsobjekte mit einer antiken Kultur (römische oder griechische) verstärkt.

Raum 6. Sequenz 1. Ausstellungsobjekte und geographische Eingrenzung deren Ausgrabungsorte.

- Auf dem Boden ist mit einem blauen Fleck die Meeresküste von Korinth gezeichnet. Korinth wird deshalb mit den Ausstellungsobjekten in Verbindung mit Korinth gesetzt (Abb. 79)
- Recht und Links sind mehrere Vitrinen. Hinter diesen vermitteln Stellwände vermitteln Informationen - entweder schriftlich, oder bildlich oder durch ihre Grundrisse (Abb. 80).

Einheit 1: Ausgrabungsobjekt und Ausgrabungsort

- Die Flugaufnahme von Grabungen bildet auf einem didaktischen Schild kontextualisiert den Herkunftsort der Ausstellungsobjekte aus (Abb. 82).
- In der Vitrine sind die Ausstellungsobjekte nach Farbe und Formen geordnet. Ähnliche Objekte werden nebeneinander gestellt und ihre Verbindung noch einmal durch einen gemeinsamen Aufsteller hervorgehoben (Abb. 82; Abb. 81).
- Die dahintergelegenen Schilde zeigen aber die Grundrisse eines bestimmten Gebäudeensembles. Diese Schilde liefern Informationen über den Ausgrabungsort und sind weniger auf eine Erklärung der Funktion des Objekts fokussiert (Abb. 81).

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Ausstellung kontextualisiert die Ausstellungsobjekte durch didaktische Abbildungen. Die Präsentation hebt die Verbindung zwischen den Fundorten der Ausstellungsobjekte und den Ausstellungsobjekten selbst heraus. Die Ausstellungsobjekte sind in der Vitrine nach Form und Farbe eingeordnet.

Einheit 2: Fundort Gräber (Abb. 83)

- Die nächste Vitrine zeigt unterschiedliche Gefäße. Diese Gefäße werden durch die Luftaufnahmen von mehreren Sarkophagen kontextualisiert. Wenn sich nicht auf dem ersten Blick die Sarkophage als solche erkennen lassen, hilft die Darstellung eines Sarkophags daneben deutlich, in dem ein menschliches Skelett zu sehen ist, deutlich. In dieser Grablege sieht man auch an den Füßen des Verstorbenen Objekte, die denen in der Vitrine ähneln.

- In diesem Fall werden Informationen über den Fundort auch durch Informationen über die Nutzung des Objekts geliefert. Ein Grab ist im Bogen des Museums eingefügt und zeigt den Inhalt mit einem Skelett und mit Gefäßen (Abb. 87).

Untereinheit: Totenrituale (Abb. 85)

- Im hinteren Teil des Raums ist ein **Bett aus Stein** ausgestellt. Die Illustration zeigt eine Frau, die gerade eine Verstorbene hinlegt und mit ihren Händen deren Kopf stützt. In der Sequenz der Grablegen lässt sich diese Abbildung als **Totenritual erkennen**.

Potentieller Erkenntnisgewinn Ausstellungssystem: Alle Ausstellungsobjekte des Raums werden durch die Gefäße mit roten und schwarzen Figuren und durch die zwei großen Statuen in der Mitte des Raumes allgemein mit der frühen griechischen Kultur der Magna Graeca assoziiert. Die Ausstellungsobjekte werden vor Schilden präsentiert, die Informationen zum Ausgrabungsort, zum Kontext oder zur Nutzung liefern.

Unterbrechungsraum zwischen zwei Sequenzen. (Abb. 86; Abb. 87)

- Direkt nach dem Raum 6 gibt es einen **neutralen Zwischenraum**. Dieser verbindet den Raum 6 mit den Räume 7 und 8 und die äußere Galerie des Atriums.
- Dieser Raum ist **schlicht mit beigen Wänden** und wird hauptsächlich von natürlichem Licht beleuchtet, das ausschließlich aus der Tür kommt, die zum Ausgang führt
- Der Boden ist nicht mehr auf Holz, sondern aus **Steinpflaster**.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Der Raum sieht sich wie ein Trennraum aus, in dem sich eine Änderung der Thematik sich erwarten lässt.

Raum 8. Die Ausstellungsobjekte gehören alle eine übergreifende Sequenz: römische antike Welt (Abb. 88)

- Der Raum 8 ist zwei Mal höher und größer als der Raum 6 und wird **fast ausschließlich durch natürliches Licht** beleuchten. Das Licht kommt aus dem Lichtgaden im oberen Bereich der Seitenwänden und aus der Glastür im hinteren Bereich des Raums. Die künstlichen Beleuchtungen der Decken sind nicht auf die Ausstellungsobjekte gerichtet.
- Der **Raum ist offen** und wird kaum durch Ausstellungsmobiliar oder Trennwände strukturiert.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die vereinheitlichte Atmosphäre des Raumes verleiht den Eindruck, dass die Ausstellungsobjekte ein und demselben Kontext angehören.

Untersequenz 1. Hinterer Raumbereich. Ein antikes heidnisches Sakralgebäude.

- Die Glastür **lenkt** den Blick **auf das Meer**. An jener Seite der Glastür stehen zwei **überdimensionale Statuen**. Über der Glastür hängt eine **Steinplatte** auf der ein männliches Gesicht in *Sole invictus* und ein weibliches Gesicht zu sehen sind (Abb. 89).
- Ein Meter vor der Glastür sind zwei Skulpturen aus Stein: ein **weiblicher und männlicher Kopf** auf zwei orangen Pfeilern. Diese **Köpfe bilden die obersten Winkel eines gleichschenkligen Dreiecks**. An den zwei Winkeln jeweils mit dem Rücken zu den Wänden zwei Statuen. Auf dem Segment des Dreiecks, das zu den Köpfen führt sind zwei Statuen leicht schräg platziert.
- In dieser **dreieckige Aufstellung hebt die zwei hinteren überdimensionalen Statuen deutlich auf**, was sie als **Bewahrer einer „wichtigeren Tür“ konnotiert** (Abb. 89)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Glastür mit Blick aufs Meer, die symmetrische Platzierung der Statuen in einem Dreieck, die zwei überdimensionalen hinteren Statuen und die **zwei Steinköpfe, hoch und symmetrisch rechts und links an der Wand** gestellten verleihen zusammen ein Gefühl von Heiligtum. Die Statuen (alle kopflos) lassen sich in diesem Kontext als Gottheiten interpretieren.

Untersequenz 2: Vorderer Raumbereich : Reiches römisches Haus mit Haushaltsobjekten

- Der Raum ist systematisch aufgestellt. Die drei sehr gut erhaltenen **Mosaik**e der linken Wand zeigen jeweils geometrische Motive, eine **pastorale Szene** mit einem Flötespieler im Freien und in Begleitung von drei Kühen sowie eine Rosette mit der Darstellung eines **Gorgonenkopfs** (Abb. 92). Zwischen jedem Mosaik sind **Kopfskulpturen** auf einem Podest ausgestellt.
- Im vorderen linken Wandbereich steht ein Glaskasten aus Holz. Hinter dem Glas, auf Regalbrettern sind die Ausstellungsobjekte ausgestellt. Die **Objekte aus unterschiedlichen Formen sind aus blauem Glas gefertigt** (Abb. 90).
- Derselben Glaskasten steht vor der gegenüberliegenden Wand. Auf dem Regalbrett liegen ausführlich dekorierte **Schüsseln und Schalen**. Die Ausstellungsobjekte sind **nach Farbe geordnet**: Objekte mit blauen Tönen ganz links, grünen im unteren mittleren Bereich und die Braunen im rechten Bereich gesammelt. Das Geschirr ist nach oben **gekippt**, was die Aufmerksamkeit auf die Betrachtung von deren **Motive** lenkt (Abb. 91).

- In der mittleren Achse des Raumes sind in einer Vitrine sind zusätzliche Schüssel und Gefäße aufgestellt. Auch hier sind sie nach den Farben Rot und Schwarz und nach dem Material geordnet (Abb. 88).

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Darstellungen des Mosaiks, die Raumkomposition mit den Skulpturen auf dem Podest konnotieren den Innenraum als den einer reichen römischen Villa. Die ausführlich dekorierten Schüsseln, Gefäße und Platten, die alle in sehr gutem Zustand sind, verstärken diesen Eindruck.

*Tischvitrine. **Einheit.**?*

- In der axialen Mitte des Raumes, auf der oberen Fläche eines Holztischs liegt eine Vitrine aus Glas und schwarzem Metall. Die Tischvitrine lässt sich in zwei Teilen gliedern, die eine Ostseite und eine Westseite. Die Vitrine ermöglicht es die **Ausstellungsobjekte von oben zu betrachten** (Abb. 88; Abb. 93)

*In der Osteite der Tischvitrine. **Untereinheit.**: Typische Haushaltsobjekte mit figurativen Darstellungen.*

- Die Objekte sind alle beige oder weiß. (Abb. 94)
- Die Motive der Objekte sind hauptsächlich **figurative**. Auf einer **Schüssel** ist eine Person zusehen, die ein **Pferd** reitet. Daneben liegt eine **Schale**, auf der ein **tierisches Wesen** abgebildet ist. Unter dieser sind zwei Stücke vermutlich ein Gefäß, auf dem **zwei Köpfe mit kurzen Haaren** repräsentiert sind.
- Weiter rechts sieht man zwei **Kämme aus Knochen mit symmetrischen Vögeln** (Abb. 95)
- Die Schüssel daneben stellt ein Liebespaar dar, das sich **umarmt** (Abb. 96)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Außer ihrer Farbe und ihrer figurativen Darstellungen scheinen die Objekte der Ostseite der Tischvitrine keine bestimmten thematischen Gemeinsamkeiten zu haben. Vielleicht ist es die intime Sphäre mit den Kämmen und dem Paar? Vielleicht sind die Objekte am gleichen Ort gefunden worden? Auf jeden Fall ist die Dekodierung der Tischvitrine mühsam. Der Betrachter stellt Fragen oder Vermutungen an, ohne dass diese durch die Expographie bestätigt werden können.

Untereinheit. Westseite der Tischvitrine. Die Reliquienkreuze als Haushaltsobjekt für ein römisches Haus. (Abb. 97)

- Die Objekte sind dominant schwarz oder rot.
- In der Vitrine Es liegt ein **Schwert**. Direkt darunter sind neun **Gürtelschnallen und ein Ohrring**. Weiter rechts sind **drei Öllampen**, eine Lampe in Bronze mit einem **Kreuz im oberen Bereich**. Rechts und links sind zwei **Öllampe aus Terrakotta**.

Element. Die vier Reliquienkreuze liegen unterhalb dieser Öllampe. (Abb. 101)

- Das Reliquienkreuz unten links ist zwar ohne Motiv aber in einem **guten Zustand**, was für die Rekonstruktion der nächstliegenden drei Reliquienkreuze hilfreich ist.
- Die Ikonographie des oberen Reliquienkreuzs ist abgewischt und bleibt trotz der guten Beleuchtung schwer zu lesen. Mit viel Mühe lässt sich aber eine stehende Figur im **Orantengestus** erraten (Abb. 99)
- Auf dem rechten Reliquienkreuz ist die Ikonographie besser lesbar. In die **Bronze** ist **eine Figur mit offenen Armen vor einem Kreuz mit Heiligenschein eingraviert** (Abb. 100)
- Im unteren Bereich erkennt man eine Figure mit **Heiligenschein im Orantengestus** (Abb. 101)

Potentieller Erkenntnisgewinn: Die Reliquienkreuze in Bronze sind typische Objekte eines römischen Haushaltes. Ihre Ikonographie, die Figur eines Mannes vor einem Kreuz und die Orantengestus, waren eingraviert.

Ausgrabungspark. Einheit. Christliche Siedlung? (Abb. 102)

- Motive von Kreuzen im Ausgrabungspark lassen auf den gebrochenen Bauteilen lassen den Präsenz einer christlichen Kultur vermuten.

Potentieller Erkenntnisgewinn: Korinth war sehr lange ein wichtiges Zentrum für zahlreichen Kulturen. Die griechischen (magna Graeca), römischen und christlichen Einflüsse haben ihre Spuren in dieser Stadt hinterlassen.

6.3.2 Zusammenfassung der Erkenntnis

Korinth war lange ein **wichtiges Zentrum während der antiken Zeit**. Die im Museum ausgestellten Reliquienkreuze stammen wie die anderen Ausstellungsobjekte aus **den Ausgrabungen, die in Korinth** und Umgebung gemacht worden sind. Die Reliquienkreuze aus **Bronze** waren **Objekte aus einem römischen Haushalt**, die auch Ohrringen und

Gürtelschnallen beinhalteten. Die Ikonographie des **Kreuzes und der Orantengestus** waren eingraviert.

6.4 Erkenntnisvergleich zwischen den Museen und dem Wissensstand von Pitarakis

Die Arbeit hat vor zu zeigen welche Fachkenntnisse durch die Expographie transportiert werden. Durch diese Forschungsfrage soll beantwortet werden, welche Fachkenntnisse sich in Unabhängigkeit von Ausstellungstexten durch die Expographie vermitteln lassen. In diesem Kapitel werden die Fachkenntnisse über die Reliquienkreuze des Buchs von Pitarakis mit den Fachkenntnissen, die in den drei Untersuchungsmuseen präsentiert wurden, verglichen. Dadurch sollte ein Vorschlag über die Grenze der Expographie als Vermittlerin von Fachkenntnissen gegeben werden.

Datierung der Reliquienkreuze: Im byzantinischen Museum und im Benaki Museum lässt sich anhand des Ausstellungsablaufs eine gewisse chronologische Einordnung vermuten. Im byzantinischen Museum wird die Datierung der Reliquienkreuze mehrere Jahrhunderte nach einer antiken römischen Zeit eingeschätzt. Für das Benaki Museum liegt dieser Zeitraum früher, im Anschluss an eine spätrömische antike Zeit. In Korinth ist dafür keine bestimmte chronologische Reihenfolge zu erkennen. Trotz der Positionierung der Räume, in welchen die Reliquienkreuze ausgestellt sind, bricht nach der magna Greca der Trennraum zwischen den beiden Räumen 6 und 8 diese chronologische Abfolge. Die Datierung der Reliquienkreuze wird deshalb mithilfe der Ausstellungsobjekte des Raums 8 (Mosaik mit bukolischen Darstellungen und römischen Statuen) eingeschätzt. Irreführenderweise werden die Reliquienkreuze als Objekt aus einer römische Zeit datiert.

Hinweise auf die Expographie: Das Byzantinische Museum liegt der von Pitarakis angegebenen Periode am nächsten: 8Jh. bis 13. Jh. Das expographische Medium ist nur ein Mittel für eine grobe Einschätzung. Für eine genauere Datierung muss die Expographie notwendigerweise durch das schriftliche Medium unterstützt werden.

Verbindung der Reliquienkreuze mit Byzanz: Im Byzantinischen Museum werden die Reliquienkreuze sehr deutlich mit Byzanz durch den Name „Byzantisches Museum“ verbunden. Das Museumsgebäude, das die Bildsprachen einer frühbyzantinischen/frühchristlichen Kirche übernimmt und die Mosaiksteine im Gold oder die Ikonen, die mit dem allgemeinen Wissen über Byzanz assoziiert werden, trägt dazu bei die Verknüpfung des Museums mit Byzanz zu verdeutlichen. Im Benaki Museum bleibt aber die Verbindung der Reliquienkreuze mit Byzanz unscharf. Der Name des Museums „Benaki

Museum über Griechische Kultur“ gibt einen größeren geschichtlichen und geographischen Rahmen wieder. Ebenfalls lässt die klassische Architektur des Museumsgebäudes mit Portikus und dorischen Säulen nichts von Byzanz erkennen. Dafür wird in den Räumen 10 und 11 die byzantinische Welt durch ein Mosaik und eine Ikone von Maria mit Kind eingeführt. Im Archäologischen Museum Korinth wird Byzanz ohne die nötigen Kenntnisse über eine byzantinischen Bildsprache oder Stilistik durch den übergreifenden römischen Kontext des Raums 8 komplett überschattet.

Hinweise auf die Expographie: Die Architektur des Museumsgebäudes kann in einigen Fälle als Verdeutlichung eines bestimmten Kulturkreises genützt werden. Wenn das Gebäude nicht Byzanz vermittelt, sollte dies stattdessen die untergeordneten Sequenzen oder die Einheit der Museumsräume dieses tun.

Geographischer Raum: Die drei Karten des Einführungsraums des Byzantinisches Museums geben eine ungefähre geographische Eingrenzung des Territoriums, wie es mit den Reliquienkreuzen verbunden sein kann. Die ausgestellten Reliquienkreuze des Raums 10 werden nicht mit einem bestimmten geographischen Raum gleichgesetzt, was eine Verteilung der Reliquienkreuze im ganzen byzantinischen Reich vermuten lässt. Im Benaki Museum wird die geographische Eingrenzung durch den Namen des Museums „Museum für griechischen Kultur“ sehr allgemein wiedergegeben. In Korinth werden die Reliquienkreuze geographisch mit Korinth und Umgebung eingegrenzt. Wenige Hinweise deuten auf die Verbreitung der Reliquienkreuze auch anderswo hin.

Hinweise auf die Expographie: Die Karten stellen am besten die Eingrenzung eines geographischen Raums dar. Die unmittelbare Nähe des Ausgrabungsorts in Korinth gibt aber präzise Hinweise über den geographischen Raum, ohne dass eine Karte benötigt wird.

Ausgrabungsortes der Reliquienkreuze: Das Byzantinische Museum und das Benaki Museum gehen nicht auf die archäologischen Fundorte der Reliquienkreuze ein. In Korinth thematisiert die unmittelbare Nähe zum archäologischen Park deutlich die geographische Lage des Ausgrabungsortes. Diese wird aber durch die strenge ästhetische Anordnung der Objekte nach Fore und Farbe und durch die performative Positionierung der Statuen ein wenig überschattet. (Abb. 88)

Hinweise auf die Expographie: Die strenge Anordnung der Objekte nach ästhetischen Merkmalen erscheint als eine künstliche Organisation, die gegen die Präsentation des Orts als Ausgrabungsort wirken kann. Die Einfügung von Abbildungen der Ausgrabungsorte wäre eine

Möglichkeit, um den Fokus auf den Fundort des jeweiligen Objekts zu lenken. Auf diese Weise sollte klargestellt werden, dass sich die Objekte aufgrund ihres Fundortes im selben Raum befinden aufgrund ihres Fundortes. Die Verdeutlichung des Ausgrabungskontexts sollte eine neue Sequenz bilden, in der die Reliquienkreuze interpretiert werden, um die irreführende Einordnung der Reliquienkreuze in einer paganen Welt vermeiden zu können.

Reliquienkreuze als christliche Objekte: Das Christentum ist im Byzantinischen Museum omnipräsent; Das Gebäude, das sich einer frühchristlichen Kirche annähert, die zahlreichen christlich assoziierten Symbole des Kreuzes, des heiligen Scheins, oder die zahlreichen Ikonen, dienen der Rekonstruktion von kirchlichen Räumen durch Abbildungen und Architekturelementen, dienen als übergreifender Kontext, in dem die Reliquienkreuze interpretiert werden. Im Benaki wird die christliche Welt ist es die Innenarchitektur des Raumes 10, die die Architekturelemente einer Kirche mit dessen Atmosphäre übernimmt. Andere Objekte wie Ikone, Prozessionskreuze, Rauchgefäße, oder Ikonographie der Hodegetria, un Heiligenschein verstärken auch diese christliche Verknüpfung. In Korinth wird das Christentum durch den übergreifenden paganen Kontext verblendet. Die Symbolik des Kreuzes, des Heiligenscheins und der Orantengestus lassen sich trotz der starken christlichen Konnotation dieser Symbole nicht auf eine christliche Kultur zurückführen. Im äusseren archäologischen Park, reichen die wenigen Kreuzesdarstellungen der Bauteile nicht um die Reliquienkreuze mit dem Christentum zu verbinden.

Devotionaler Aspekt der Reliquienkreuze: Im Byzantinischen Museum werden die Reliquienkreuze durch die unmittelbare Nähe der Reliquienkreuze vzu einem kleineren Hotel mit den kleinen Ikonen der Theotokos als devotionales Andachtsobjekt im privaten Raum verstanden. Das Benaki Museum vermittelt die religiöse Funktion der Reliquienkreuze durch die Raumgestaltung. Die geringere Beleuchtung, die Leuchter, die Innenbeleuchtung der Vitrine, die die Objekte heraushebt, und die symmetrische Anordnung der Objekte in den Vitrinen verleihen dem Raum einen sakralen Eindruck. Im Korinth strahlt der sakralen Aspekt des hinteren Raumbereichs nicht auf den vorderen Raumbereich, wo die Reliquienkreuze ausgestellt sind. Neben den Öhringen, dem Schwert, den Gefäßen, Mosaiken und einer Kopfskulptur kommt der devotionale Aspekt der Reliquienkreuze nicht zu Geltung.

Hinweise über die Expographie: Der devotionale Aspekt kann durch atmosphärische Mittel, der die Objekte verschönt, vermittelt werden. In diesem Fall verhindert die Ästhetisierung der Objekte verhindert nicht die Vermittlung von deren Funktion und Kontexten. Die Objekte werden sakralisiert und als Kunstwerke präsentiert, ohne dass ihre liturgische Funktion

innerhalb der Kirche verblendet wird. Die zwei Aspekte befinden sich Seit an Seite, ohne dass einer den anderen bevorzugt.

Objekt für unterschiedliche Gesellschaftsschichten: Im Byzantinischen Museum werden allgemein unterschiedliche gesellschaftlichen Klasse durch Objekte repräsentiert, die in einem Material von geringerem Wert material geschaffen wurden. Im Raum wird keine bestimmte Gesellschaft präsentiert und die Anzahl der Reliquienkreuze verleih ihm die Idee, dass die Reliquienkreuze ein verbreitendes Objekt in unterschiedlichen Gesellschaftsschichten waren. Das Museum betont auch dass die Reliquienkreuze auch von Frauen und im militärischen Kontext getragen wurden. Im Gegensatz dazu lässt das Benaki die Reliquienkreuze durch die künstliche Ästhetisierung der Präsentation (Anordnung der Objekte in Form und Farbe, Licht und Symmetrie) als Wertobjekte wirken, die ausschließlich von Klerikern oder von oberen Sozialen Schichte benützt waren, wirken. Und dies interessanterweise trotz der hohen Anzahl der exponierten Reliquienkreuze. Ebenfalls erscheint die Nutzung der Reliquienkreuze im Korinth für privilegierte Menschen reserviert, die eine Villa mit reicher Dekoration besitzen.

Reliquienkreuze als Schmuck: Das Byzantinische Museum, das die Reliquienkreuze in unmittelbare Nähe von Öhringen, Parfumflasche und Frauen bei der Pflege zeigt, verdeutlicht dieses Thema am stärksten. Im Benaki kommt dies nicht zur Geltung, und in Korinth reicht die unmittelbare Nähe der Reliquienkreuze zu einem Öhringen nicht um diese Deutung durchzusetzen.

Herstellungstechnike: Das Byzantinische Museum stellt dar, dass die Reliquienkreuze in Metal in einer Form in Stein eingegossen waren. Interessanter Weise hat die Präsentation der Herstellungstechnik der Reliquienkreuze nicht die Vermittlung der devotionalen Funktion des Objekts erschwert. In den zwei anderen Museen wird die Herstellungstechnik nicht angesprochen.

Herstellungstechniken der Dekorationsmotive: Bei allen Museen wird die Gravierung als Dekoration verwendet. Im Benaki und im Byzantinischen Museum wird auch sichtbar, dass es Relief Reliquienkreuze gibt und verdeutlicht, dass diese seltener als die Gravierten vorkommen.

Reliquienkreuze als Massenprodukt: Im Byzantinischen Museum ist die Massenproduktivität am besten durch die Anzahl und die Nähe der Reliquienkreuze zueinander nachzuvollziehen. Trotz der hohen Anzahl an präsentierten Reliquienkreuzen im Benaki bringt die Expographie paradoxer Weise nicht durch, dass solche Objekte in Massenproduktion hergestellt wurden. Die strenge Symmetrie und die Klassifizierung der Ausstellungsobjekte nach Farbe verleihen den

Objekten einen hohen Wert, der im Gegensatz zu einer Massenproduktivität erscheint. Ausschließlich Reliquienkreuze in gutem Zustand werden präsentiert, was die Einzigartigkeit und den Wert der Objekte betont. Die geringere Anzahl von Reliquienkreuzen in Korinth kann keinen Hinweis auf eine mögliche Massenherstellung vermitteln.

Ikonographie: Alle Museen zeigen die Orantengestalt und die Kreuzigung. Das Byzantinische Museum und das Benaki zeigen zusätzlich ein Reliquienkreuz mit Szenen des Lebens Christi. Im Byzantinischen Museum wird dieses Reliquienkreuz inmitten der Anderen präsentiert. Das Benaki Museum hebt aber die Besonderheit der Ikonographie dieses Objekts heraus. Es isoliert das Reliquienkreuz von den anderen und stellt es in einer Vitrine neben Mariendarstellungen. Die Besonderheit des Objekts wird dadurch vielmehr als im Byzantinischen Museum betont.

Die Reliquienkreuze als Behälter: Nur das Byzantinische Museum zeigt, dass die Reliquienkreuze geöffnet werden können. Es zeigt auch wie diese geöffnet werden und dass sie innen hohl sind. Im Benaki spricht die leicht gekippte Präsentation der Reliquienkreuze für eine Hervorhebung der Dekoration. Dies lässt nicht zu, dass der technische Aspekt der Öffnung des Objekts im Benaki oder im Archäologischen Museum präsentiert wird.

- Fachinhalten die nicht durch die Expographie angesprochen werden.

Die Reliquienkreuze werden überraschenderweise nicht als Reliquienbehälter präsentiert. Auch wenn das Byzantinische Museum, das hohle Innere der Reliquienkreuze zeigt, verrät die Expographie des Museums nicht, dass sie als Reliquienbehälter gedient haben oder welche Art von Reliquien darin waren. Die mit den Reliquien assoziierte Pflege und die Andachtspraxen werden infolgedessen auch nicht angesprochen und die Verbindung der Reliquienkreuze mit den Wallfahrtsorten auch nicht thematisiert. Der Bestattungskontext der Reliquienkreuze bleibt unsichtbar und damit auch deren Positionierung in den Händen der Verstorbenen.

Es scheint, dass die Nutzung des Objekts für die Propaganda des dualen Wesens von Christus sich schwierig nur anhand der Expographie zudeuten lässt. Die Expographie der drei Museen zeigt auch nicht die geographische Lage der größeren Produktionszentren, was die Vernetzung von Werkstätte zu Werkstätte unvermerkt lässt.

7 Ergebnisse der Funktionweise des expographischen Bedeutungssystems

7.1 Interaktion zwischen den Kontext und seinen Bestandteilen. Erzeugung von Bedeutungen

Zum Überblick des Vermittlungssystems wurden für jedes Museum die Bedeutungseinheiten, die für die Vermittlung von Fachkenntnissen relevant sind, in einem Baumdiagramm angegeben. In diesem Schlussteil werden die Ergebnisse dieser Analyse der Theorie gegenübergestellt.

Das Baumdiagramm veranschaulicht die Verschachtelung der Kontexte ineinander: die elementaren Bedeutungseinheiten (Elemente) sind in größeren Bedeutungseinheiten (Untereinheiten, Einheiten) integriert, die wiederum in Makrostrukturen (wie Untersequenzen, Sequenzen, Museumsbau und Umgebung) eingefügt werden. Das Baumdiagramm unterliegt einem Farbcode:

- Grün: Sequenz
- Rot: Einheit
- Gelb: Element

Dies sind die Kernbedeutungseinheiten des Vermittlungssystems. Anhand des Baumdiagramms ist auch zu beobachten, dass die Höhe Anzahl an Fachkenntnissen durch die Ergänzung von zusätzlichen Bedeutungseinheiten wie Untersequenzen (in Blau) und Untereinheiten (in Rosa) ins System zurückzuführen ist. Die Elemente, die sich auf die Materialität der Ausstellungsobjekte beziehen, sind in hell- und dunkellila hervorgehoben. In Raum 7 des Byzantinischen Museums (Fig. 7) lautet die Raumsequenz „Offiziell versus Privat“. Die Sequenz „Privat“ wird durch zwei Einheiten gebildet: Einerseits die Einheit „Frauen sphäre“ und andererseits die Einheit „Frömmigkeit“. Die Einheit „Frömmigkeit“ wird wiederum durch zwei Untereinheiten hergestellt: die Untereinheiten „Altar“ und „devotionale Objekte“, die jeweils durch unterschiedliche Elemente gebildet werden.²⁵⁷ Die grundlegenden Elemente, die eine Einheit oder Untereinheiten bilden, werden zwei Kategorien zugeordnet: Dem „Was“, das die Ausstellungsobjekte und die didaktischen Abbildungen betrifft, und dem „Wie“, das die Inszenierungsmittel betrifft.²⁵⁸ Demzufolge setzt sich im Einführungsraum des Byzantinischen Museums die Untereinheit „Wichtigkeit der dargestellten Personen“ nicht nur durch die Elemente des Mosaiks wie die Goldmosaikstücke oder die frontale Darstellung der Figuren

²⁵⁷ Dieses Baumsdiagramm bestätigt die Aussage Davallon's: „der Akt des Ausstellens ist nichts anderes als eine Kontextualisierung von bedeutenden Elementen im Raum“ (Davallon 2010, S. 232-233).

²⁵⁸ Siehen 3.4 Das Ausstellungsobjekt im expographischen System.

zusammen. Auch Inszenierungsmittel wie die Platzierung des Mosaiks auf einem Podest über Augenhöhe oder der lange Gang bilden eine physische Distanz zwischen Mosaik und Besucher*innen und tragen zur Herstellung des Gefühls, angesehen zu werden, eine entscheidende Rolle bei (Abb. 13).²⁵⁹

Das Baumdiagramm stellt auch die Zirkularität des semantischen Prozesses dar, die sich durch das Zwischenspiel von Kontext und seinen Bestandteilen äußert. Hier wird sichtbar, dass es nötig ist, sich auf die einzelnen Bestandteile eines Kontexts zu beziehen, um diesen zu verstehen. Gleichzeitig muss aber der Kontext berücksichtigt werden, damit die Bedeutung dieser Bestandteile verstanden werden kann.²⁶⁰

In Bezug auf Kontexte ermöglicht die Analyse die Identifizierung von zwei unterschiedlichen Arten: Den sogenannten direkten Kontext und den indirekten Kontext.

Der *direkte Kontext* ist ein materieller und sichtbarer Kontext. Er wird einerseits durch die materielle Seite der Bestandteile²⁶¹ und andererseits durch deren Platzierung im Raum gebildet. Der *direkte Kontext* lässt sich am Beispiel der Architekturbestandteile des Museumsbaus des Byzantinischen Museums nachvollziehen, die zusammengefügt eine frühchristliche Kirche nachbilden (Fig. 3; Abb. 7). Des Weiteren lässt sich auch an der Innenarchitektur des Raums 10 im Benaki Museum illustrieren (Fig. 13, Abb. 56). In diesem Raum sind die Bauelemente wie die bordeauxroten Marmorpilaster, die Apsis, der Marmorboden mit geometrischen Motiven und das Kreuzgratgewölbe durch ihre materiellen und sichtbaren Seiten verbunden und wirken zusammen, um einen kirchenähnlichen Innenraum zu rekonstruieren. Auch wenn allgemein eine Apsis an kirchliche Bauten denken lässt, wäre diese Assoziation nicht denkbar, wenn die Apsis alleinstehend wäre (ohne Kreuzgratgewölbe und Marmorpilaster). Die christliche Assoziation der Apsis mit der Kirche besteht nur aufgrund der Artikulation zwischen der materiellen Seite jedes einzelnen Bauelementes in seiner Gesamtheit, die wiederum Konnotationen hervorruft.²⁶²

²⁵⁹ Siehe 7.1 Die Expographie und ihre Mittel zur Kreation eines Kontexts. *Theatrale und körperliche Einsatz der Besucher*innen als Sinnerzeuger*.

²⁶⁰ Mahmoudian 1997, S. 90.

²⁶¹ Materielle Seite ist hier im Sinne von Pomian zu verstehen (Pomian 1988, S. 84). Siehe in dieser Arbeit 3.2. Objekte als Zeichen. Die duale Seite der Ausstellungsobjekte.

²⁶² Dieses Konzept lässt sich anhand eines Smileys veranschaulichen. Die Elementen sind : und – und). Voneinander getrennt und in einem Text sind sie als Doppelpunkte, ein Bindestrich und eine Klammer zu lesen. Wenn sie zusammengefügt werden ändert sich aber ihre Bedeutung. :-) Doppelpunkt wird zu Augen, Bindestrich zu einer Nase und die Klammer zu einem lächelnden Mund. Die Änderung der Bedeutung erfolgt aufgrund der

Der *indirekte Kontext* hingegen wird durch die semiotischen Seiten der Bestandteile (Ausstellungsobjekte) geschaffen. Die Vitrine des Byzantinischen Museums mit der Einheit „Schönheit und Pflege“ illustriert dieses Prinzip (Abb. 30). Die sichtbaren Merkmale und die Zusammenstellung der Käämme, Ohrringe, Gürtelschnallen oder Ringe rufen bei jedem einzelnen Objekt die gleiche Konnotationen hervor, nämlich "Schönheit und Pflege". Aus diesen Konnotationen bildet sich ein Kontext, in dem die Ausstellungsobjekte der Vitrine interpretiert werden. In diesem Fall wird der Kontext nicht direkt durch die sichtbare materielle Seite geschaffen, sondern durch die Konnotationen, die diese sichtbaren Merkmale hervorrufen, ²⁶³ deshalb *indirekter Kontext*.

Der Kontext unterstützt auch die Bezeichnung des Objekts Sei es direkt oder indirekt. In der Einheit „Pflege und Schönheit“ ermöglicht er die Bezeichnung (Denotation) von polyfunktionalen Objekten, wie die Gefäße in der Vitrine (Abb. 30). Die Betrachtung der Gefäßformen alleine lässt nur erkennen, dass sie etwas beinhalten können. Die Natur des Inhalts bleibt hingegen unbekannt. Zahlreiche Hypothesen können über sie gemacht werden, beispielsweise, dass sie für kleinere Objekte, für Essen oder Kräuter gedacht waren. Die Einheit der Pflege und der Schönheit, in der die Gefäße neben Käämmen, Ohrringen und Ringen gezeigt werden, grenzt aber die Interpretation der Gefäße ein und deutet sie als Parfumfalkons und Gefäße für die Vorbereitung der Pigment des Make-ups.²⁶⁴ In anderen Worten wird die Funktion, die die Bezeichnung des Objekts (Denotation) ermöglicht, durch den Kontext erkannt.²⁶⁵ Die Bedeutung der Gefäße als Instrument für die Schönheit ergibt sich durch eine Wechselwirkung zwischen den Gefäßen (Ausstellungsobjekten) und der Bedeutungseinheit „Pflege und Schönheit“, in der sie platziert wurden.

Diese Wechselwirkung wird von Mahmoudian *Apparillage Kontext Bestandteile* genannt.²⁶⁶ Ihm zufolge führt diese Apparillage zur Auswahl einer aktualisierten Bedeutung, die zu einer

Plazierung der Zeichen, aber auch durch die Festsetzung einer allgemeinen Kultur. Durch Konsens wird ein Smiley erkannt. Dank an Prof. Michael Schwarz und seine Vorlesung „Mittelalterliche Bildkultur“, die diese Veranschaulichung inspiriert hat.

²⁶³ Der semiotische Aspekt eines Gegenstands ist, wenn in den oben angesprochenen sichtbaren Merkmalen ein Verweis auf etwas gemacht wird, das nicht da ist, oder möglicherweise auf etwas das als unsichtbar gilt. Somit wird der semiotische Aspekt des Objekts durch Blick und Sprache hergestellt, ist aber unsichtbar (Pomian 1998, S. 84.)

²⁶⁴ Das Prinzip ist auch bei dem durch seine Form nicht bestimmbar Objekt des Gewichts zum Weben aus Stein zu erkennen.

²⁶⁵ Die Beziehung der materiellen Seite des Ausstellungsobjekts zu seiner Gebrauchsfunktion, ist jene Beziehung, die das Erkennen bzw. das Benennen dieses Ausstellungsobjekts ermöglicht. (Scholze 2004, S. 33)

²⁶⁶ Mahmoudian 1997, S. 90.

Änderung der hierarchischen Reihenfolge der semiotischen Assoziationen führt.²⁶⁷ Durch die Platzierung in der Einheit „Pflege und Schönheit“²⁶⁸ werden die Reliquienkreuze als Schmuckstücke gedeutet (Abb. 30). Aufgrund der gegebenen Bedeutung der Reliquienkreuze als Schmuckstücke rückt deren Bedeutung als religiöse Objekte in den Hintergrund.²⁶⁹ Die Änderung der hierarchischen Reihenfolge der semiotischen Assoziationen verursacht sogar, dass weder das Kreuz noch die Ikonographie der Kreuzigung als religiöse Symbole wahrgenommen werden.

Auch wenn der Kontext einige Bedeutungsschichten eines Objekts in den Schatten drängt, ist er dennoch gleichzeitig unentbehrlich für die Vermittlung von Fachinhalten. Was geschieht, wenn die Elemente nicht ganzheitlich artikuliert werden und daher keine Bedeutungseinheit bilden können? Im Fall des Archäologischen Museums in Korinth sind die Reliquienkreuze in der Nähe von Ohrringen, Gürtelschnallen, Schwertern, Öllampen, Kämmen, Siegeln und Gefäßen ausgestellt, ohne dass sich eine Bedeutungseinheit durchsetzen kann (Fig. 20; Abb. 93). Die Objektaneignung der Ausstellungsobjekte der Vitrine wird deshalb für die Besucher*innen auf reine Vermutungen reduziert, ohne dass diese Vermutungen bestätigt werden können. Davallon illustriert diese Problematik des Fehlens einer Bedeutungseinheit anhand einer Zusammenstellung von Holzstücken. Welche als Objekte keine oder nur eine geringe Bedeutung vorzeigen.²⁷⁰ Er beschreibt, dass diese Zusammenstellung wahrscheinlich die formalen Effekte verbunden mit Formen, Texturen und Ähnlichkeiten zwischen den Stücken, hervorrufen kann. Gleichzeitig betont er, dass eine solche Präsentation von Holzstücken kaum als eine Bedeutungseinheit von den Besucher*innen wahrgenommen werden kann. Die Konnotationen und Bedeutungswirkung wie Eindrücke, Evokation oder Wiedererkennungen werden zwar geschaffen, aber nicht in einem sinnvollen Ganzen artikuliert. Solche Holzstück-präsentationen unterstützen deshalb nicht das Engagement der

²⁶⁷ Häufig sind mehrere Paarungen möglich und das Subjekt wählt die wahrscheinlichste. (Mahmoudian 1997, S. 90).

²⁶⁸ Die Reliquienkreuze sind neben Kämmen, Ringen, und Ohrringen und in Bezug auf die Abbildung der zwei Frauen ausgestellt.

²⁶⁹ Mahmoudian 1997, S. 90. „Der bemerkenswerteste Effekt der Apparillage ist die Modifikation, die die Sinne jedes Bestandteils in ihrer eigenen hierarchischen Reihenfolge erfahren können“

²⁷⁰ Davallon 2010, S. 233. Eine mögliche Lösung für die Unbestimmtheit und Mehrdeutlichkeit von Ausstellungsobjekten, wie auch im Beispiel der Holzstücke, illustriert das Byzantinische Museum mit der Ausstellung von Gewichten aus Stein, die zum Weben verwendet wurden (Abb. 29; Abb. 30).

Die Gewichte zum Weben wie auch die Holzstücke beinhalten wenige Hinweise bezüglich ihrer ursprünglichen Funktion. Sie liefern auch keine Ähnlichkeiten mit anderen bekannten Objekten, was ihre Denotation erschwert. Wären die Gewichte einfach auf einem Tisch präsentiert, würden sie Konnotationen hervorrufen, die ebenso nicht einem Ganzen zugeordnet werden können. Die Expographie der Steine, die im unteren Bereich von Metallstange fixiert sind, und die Wiederholung dieses Arrangements in der Illustration der Frauen, die weben, artikuliert eine klare Bedeutungseinheit. Diese grenzt die Interpretation der Steine als Gewichts zum Weben ein.

Besucher*innen, da sie es ihnen nicht ermöglichen, eine Interpretation zu erzeugen. Dies hat zur Folge, dass die Interpretation der Besucher*innen nicht der von den Ausstellungsmacher*innen erwarteten nahekommmt und stattdessen eine fragende Form annimmt: warum diese Zusammensetzung? Was wollten die Ausstellungsmacher*innen tun? usw.²⁷¹

Eine der Hauptüberlegungen dieser Arbeit war es, zu untersuchen wie die Materialität der Ausstellungsobjekte ins Zentrum der Ausstellung rücken kann, sodass auch sie ihr Potential als Informationsträger entfalten können. Das Ausstellungsobjekt wird unweigerlich in einem Kontext hingedeutet. Aus diesem Grund ist es dem Kontext überlassen, die materielle Seite der Ausstellungsobjekte zum Ausdruck zu bringen. Der materielle Aspekt des Objekts sollte aber nicht nur gezeigt, sondern auch als Informationsträger wahrgenommen werden.²⁷² Die ausgewählte Expographie des Museums von Korinth ermöglicht es, die Reliquienkreuze durch die Beobachtung ihres Dekors zu verstehen, nämlich dass die Dekorationen durch Gravierung auf die Reliquienkreuze aufgetragen wurden (Abb. 100; Abb. 101). Der Dekor ist zwar sichtbar, er ist aber „passiv“ in dem Sinne, dass er nicht an der Konstruktion einer Bedeutungseinheit beteiligt ist. Im Byzantinischen Museum (Abb. 35) oder im Benaki Museum verhält es sich anders (Abb. 61): Die Dekors der Kreuzigung Christi und Orantengestus gehen über das einfache Dekorationsmotiv hinaus, da die Kreuzigung Christi und des Orantengestus für die Schaffung der „christlichen Andachtseinheit“ relevant sind. Mit anderen Worten wird die Ikonographie als Informationsträger durch den Kontext aktiviert. Auf die gleiche Weise bilden die Steinformen, das Reliquienkreuz und die durchsichtigen Platten, die diese beiden Elemente verbinden, eine Untereinheit, genannt „Herstellungsprozess“ (Fig. 7; Abb. 37). Um zu verstehen, dass die Form aus Stein der Herstellung der Reliquienkreuze gedient hat, ist die Materialität der Reliquienkreuze von Relevanz. Die materielle Seite der Ausstellungsobjekte wird somit zum Informationsträger unter der Bedingung, dass diese zur Bildung eines übergreifenden Kontexts aktiv beiträgt.

Die Arbeit von Bal argumentiert, dass wie Ausstellungsobjekt nicht gleichzeitig als Kunstwerk und als Artefakt einer Kultur wahrgenommen werden kann.²⁷³ Die ästhetische Expographie der Reliquienkreuze in Benaki weicht von dieser Einschätzung ab (Abb. 61). Die Ästhetisierung

²⁷² Das Wissen über die Materialien, Herstellungsprozesse oder die Gebrauchsspuren kann wertvolle Hinweise für die Interpretation des Objekts liefern. Somit wird das Objekt ein Zeuge von sich selbst und seiner Materialität (Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011, S. 151)

²⁷³ Bal 2006, S. 63-81. Die Autorin argumentiert, dass wenn ein Objekt als Kunstwerk präsentiert wird, es als eine Metapher agiert und diese Metapher eine Betrachtung des Objekts als Nutzobjekt und als Teil einer Kultur (Synekdoche) verhindert.

der Expographie, die sich unter anderem durch die symmetrische Klassifizierung der Objekte per Form und Farbe und durch die verdunkelte Atmosphäre des Raumes äußert, verhindert nicht die Vermittlung des Nutzkontexts der Reliquienkreuze. Die ästhetisierende Expographie von den Ausstellungsobjekten verleiht ihnen einen sakralen Aspekt, der nicht in Diskrepanz mit der liturgischen Nutzung der Reliquienkreuze steht.²⁷⁴

Die Ästhetisierung der Expographie steht aber in Widerspruch zur Herstellung der Reliquienkreuze als Massenprodukt, da sie die Ideen von Einzigartigkeit, Kostbarkeit, und Besonderheit der Objekte hervorruft. Es ergibt sich dadurch die überraschende Erkenntnis, dass trotz der hohen Anzahl an gezeigten Reliquienkreuzen (17 Kreuze) diese vor allem als einzigartig und kostbar wahrgenommen werden. Die Information über die Massenproduktion der Reliquienkreuze wird durch den übergreifenden Kontext des „Sakralen und Heiligen“ zum Großteil überschattet. In diesem Fall steht die ästhetisierende Expographie der Übertragung des liturgischen Gebrauchs des Objektes nicht im Weg. Sie vermittelt aber auch die Einzigartigkeit und die Kostbarkeit des Ausstellungsobjekts, Eigenschaften die nicht mit der Massenproduktion der Reliquienkreuze vereinbart werden können.²⁷⁵

Um Fachinhalte, die in Widerspruch zueinander stehen, zu zeigen, schlägt das Byzantinische Museum eine interessante Lösung vor. Einerseits werden die Reliquienkreuze in einer Vitrine neben Kämmen, Ringen und Flakons als Schmuckstücke für Frauen präsentiert (Abb. 30), Andererseits werden sie in einer anderen Vitrine neben Ikonen der Theothokos und des Tryptichons mit Kreuzigung als massenproduzierte Objekte für die private Andacht inszeniert (Abb. 35). Durch die Präsentation der Reliquienkreuze in zwei verschiedenen und getrennten Einheiten ist es möglich, ein breites Spektrum an Fachinhalten zu vermitteln. Wären die Reliquienkreuze in derselben Vitrine ausgestellt, so würden diese zwei unterschiedlichen Bedeutungen in Konkurrenz zu einander stehen.

²⁷⁴ Selbstverständlicherweise handelt es sich hier um eine fiktive, konstruierte und inszenierte Heiligkeit, die sich auf der allgemeinen und gemeinsamen Vorstellung der Besucher*innen über die Heiligkeit stützt. (Ordnung, Symmetrie, Schönheit, Kostbarkeit, ...) In anderen Worten spielt die Expographie mit Klischees, die in der Kultur verankert sind. Immerhin vermittelt diese Expographie sowohl die Schönheit der Reliquienkreuze als auch ihre liturgische Funktion ohne dass diese zwei Ideen in Diskrepanz zu einander stehen.

²⁷⁵ Dieses Ergebnis lässt sich durch den Vergleich mit der Expographie des Byzantinischen Museums illustrieren (Abb. 38). In letzterem lässt die große Anzahl an Reliquienkreuzen eine Massenproduktion und eine alltägliche und devotionale Nutzung des Objekts erahnen. Die Massenproduktion wird sogar betont durch die Platzierung einer wiederverwandbaren Steinform direkt neben einem Reliquienkreuz betont.

7.2 Die Expographie und ihre Mittel zur Erzeugung eines Kontexts

Die Analyse der Museen hat bereits gezeigt, dass die Expographie einen Kontext schafft, der einerseits die Mehrdeutigkeit der Ausstellungsobjekte eingrenzt, und andererseits die Vermittlung und die Verständlichkeit einer Botschaft begünstigt. Dafür bedient sich die Expographie unterschiedlicher Techniken, die im Folgenden präsentiert werden.

Die didaktischen Abbildungen: Diese Methode ist besonders im Byzantinischen Museum in Athen zu sehen.

- *Die Abbildung unterstützt die Denotation der Ausstellungsobjekte (Abb. 29; Abb. 28)*
Die Gewichte zum Weben in Raum 7 dienen hierfür als Beispiel. Die Gewichte aus Stein hängen im unteren Bereich von dünnen Metallstangen. Die abstrakten Formen der Gewichtets lassen aber wenig über eine bestimmte Funktion erraten. Deren Position hingegen liefert einen Hinweis zur Funktion der Objekte. Besonders hilfreich ist auch die Wiederholung des gesamten expographischen Arrangement, in der dahinter stehenden Abbildung einer webenden Frau.. Die gesamte Komposition verdeutlicht die Nutzfunktion der Gewichte und zeigt auch das Geschlecht der Personen, die dieses Objekt nutzen.
- *Die Abbildung trägt mit anderen Ausstellungsobjekten zur Bildung eines Kontexts bei. (Abb. 30)* Ohrringe, Ringe, Gefäße und Flakons unterschiedlicher Größe und Form sind in der Vitrine ausgestellt. Die Abbildung im Hintergrund stellt zwei Frauen dar, die sich pflegen und vorbereiten (Abb. 32). Dieser Kontext wirkt sogar auf die Bedeutung der mehrdeutigen Objekte. Tatsächlich werden die Gefäße, die auch in einem Essenskontext vorkommen könnten, hier als Gefäße für die Vorbereitung von Gesichtspulver und Pigmenten Make-up eingeordnet, sodass der Kontext die Objekte bezeichnet. Das Bild verdeutlicht auch die Identität der Personen, die dieses Objekt benützten. Durch die Abbildung der Frauen und durch die Käämme, Ohringe und Ringe, die allgemein als Schönheitsinstrumente für Frauen wahrgenommen werden, wird auch die weibliche Sphäre sichtbar.
- *Die Abbildung kontextualisiert Teile einer intrinsischen Ganzheit (Abb. 16).* Im ersten Raum stehen figurative Skulpturen. Über den Skulpturen hängt ein Plakat, auf dem dieselben Skulpturen vorkommen und als Bestandteile eines Sarkophags zu sehen sind.

Die immersive und atmosphärische Architektur (Abb. 56). Im Byzantinischen Museum deutet die Bildsprache des Baus mit Atrium, Brunnen, Narthex etc, auf eine frühchristliche bzw. byzantinische Kirche hin. Die ruhige Atmosphäre des Ortes verstärkt ebenfalls die Assoziation

des Gebäudes mit einem religiösen Ort. Das Gebäude und die Atmosphäre schaffen somit eine Bedeutungseinheit, die sich mit allen Sinnen erfassen lässt. Ein ähnliches Prinzip ist an der Innenarchitektur des Raums 9 des Benaki Museums zu sehen (Abb. 56). Die immersive Kontextualisierung wird durch das Zusammenspiel von Bauteilen geschaffen, die an eine barocke Kirche erinnern, u.a durch Apsis, Markierung der Apsis, Kreuzgradgewölbe, Arkade und Marmorboden. Das Gefühl des christlichen Baus wird auch durch einzelne Elemente (Ikonen und Mosaike von Maria, Leuchter) und durch die Schaffung einer dunkleren Atmosphäre, erreicht.

*Theatraler und körperlicher Einsatz der Besucher*innen zur Sinnerzeugung* (Abb.13). Das Byzantinische Museum bedient sich dieser Techniken, um über den wichtigen Rang der abgebildeten Menschen des San Vitale Mosaiks zu berichten. Die Platzierung der Mosaike über Augenhöhe auf einem Podest und der lange Gang erzeugen eine physische aber auch eine symbolische Distanz zwischen den Besucher*innen und den Menschen im Mosaik. Die Besucher*innen müssen sich zum Mosaik hinbewegen, was der abgebildeten Versammlung Wichtigkeit verleiht. Der körperliche Einsatz der Besucher*innen ist nicht ausschließlich aus praktischen Gründen berücksichtigt. Er wird angeführt um auch eine semiotische Botschaft zu übermitteln.²⁷⁶

8 Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit setzte sich mit der semiotischen Kraft der Ausstellungsobjekte und ihrer Expographie innerhalb des Museums auseinander und untersuchte und illustrierte die anhand einer Fallstudie über die Präsentationsmodi der byzantinischen Reliquienkreuze in Bronze.

Der Begriff der Expographie wurde folgendermaßen definiert: „*Expographie ist die Kunst des Ausstellens. Sie bezeichnet **die Ausstellung und das, was nur die Raumgestaltung betrifft** und was sich um die Ausstellung dreht (mit Ausnahme der anderen museographischen Aktivitäten wie Erhaltung, Sicherheit, finanziell ...), ob diese in einem Museum stattfindet oder nicht. Die Expographie zielt auf die Suche **nach einer Sprache und einem getreuen Ausdruck ab, um das wissenschaftliche Programm einer Ausstellung zu übersetzen.***“

²⁷⁶ Im Museum in Korinth ist diese Methode ebenfalls im Atrium zu sehen. Das Sichtfeld der Besucher*innen über das Atrium wird erstens durch die schmale Türöffnung eingeschränkt (Abb. 76). Im Moment, in dem die Besucher*innen im Atrium ankommen, erweitert sich ebenfalls ihr Sichtfeld (Abb. 78). Die Position im Atrium, die Ähnlichkeit zwischen den Statuen aber auch die starre Frontalität der Statuen verleihen der gesamten Komposition einen offiziellen und zeremoniellen Charakter.

Die Analyse fand bewusst an der *Oberfläche* der Präsentation statt, und recherchierte, mit welchen Mitteln der Expographie das wissenschaftliche Programm vermittelt werden kann.

Zusammengefasst lautet die Hauptfragestellung der Arbeit: *Welche Kenntnisse über die Reliquienkreuze werden mit welchen expographischen Mitteln transportiert?*

Mit Kenntnissen waren Fachkenntnisse aus der Kunstgeschichte, der Kulturgeschichte oder der Archäologie gemeint, die der Angrenzung der Analyse auf die Bedeutungs- und Wertzuschreibungen in Bezug auf die Materialität und die Geschichte des Ausstellungsobjekts diene. Aus diesem Grund wurde zuerst anhand des Buchs „Croix pectorales byzantines en Bronze „von Pitarakis eine Art Verzeichnis der verfügbaren Fachkenntnisse über das betreffende Objekt geschaffen.

Die Ausstellung wurde als ein Vermittlungssystem studiert, in das die Ausstellungsmacher*innen ihre beabsichtigten Botschaften (Inhalte, Absichten und Erwartungen) durch den Informationskanal der Expographie hineinkodieren, um diese den Besucher*innen zu vermitteln.²⁷⁷ Um die in der Expographie präsenten Fachkenntnisse zu dekodieren und um das Vermittlungssystem zu analysieren wurde die Semiotik, die „die Bedingungen der Mittelbarkeit und Verstehbarkeit einer Botschaft“ untersucht,²⁷⁸ eingesetzt. Die Ausstellungsobjekte und die expographischen Mittel wurden somit als Zeichen, die sowohl eine sichtbare (materielle) als auch eine unsichtbare (semiotische) Seite haben, studiert.

Ausgehend von der Tatsache, dass ein Ausstellungsobjekt immer in einem Kontext gedeutet wird²⁷⁹ und dass Zeichen sich immer nur im Kontext mit anderen Zeichen finden, war es die Intention der Analyse, die Bedingungen der Kontextualisierung zu untersuchen.²⁸⁰ Kontexte sind in einer Ausstellung insofern bedeutend, als dass das Wesen des Ausstellungsaktes nichts anders ist als eine Kontextualisierung von bedeutenden Elementen im Raum.²⁸¹ In der Ausstellungstheorie werden diese Kontexte, Bedeutungseinheiten oder auch *Exposèmes* genannt.

²⁷⁷ Scholze 2004, S. 13.

²⁷⁸ Scholze 2001, S. 147. D’après Umberto Eco 1994, S. 1994.

²⁷⁹ Schärer 2008, S. 41.

²⁸⁰ Scholze 2010, S. 126.

²⁸¹ Davallon 2010, S. 230. Davallon stützt seiner Überlegung auf eine Definition des Semiologen Roy Harris (1993), wonach dem Schreiben der Prozess des Organisierens, Verfolgens, Platzierens, Speicherns usw. - kurz gesagt, das Einschreiben von Elementen in den Raum eines Trägers vorangeht. Dieses ist an sich bedeutungstiftend, weil es eine neue Bedeutung im Vergleich zu der Bedeutung produziert, die das Element allein oder anderswo haben könnte.

Die angesetzte deskriptive Analyse strebte die Identifikation der Bedeutungseinheiten und deren Bestandteilen an, die alle für den Wissensstand der Reliquienkreuze relevant sein können. Die Analyse hatte auch zum Ziel das dynamische Zusammenspiel zwischen diesen genannten Bestandteilen und den Bedeutungseinheiten, zum Vorschein zu bringen.

Zum Zweck der Analyse wurden die Bestandteile in drei Kategorien eingeordnet: das „Was“ bezieht sich auf die Ausstellungsobjekte, das „Wie“ bezieht sich auf die Raumgestaltung und dessen Elemente (Vitrine, Licht, Farben...), sowie auf den „Raum“ (andere Besucher*innen, Sitzgelegenheiten, und andere Aspekte ohne direkte Verbindung zur Ausstellung).²⁸² Die semiotische Analyse untersuchte, wie diese drei Kategorien interagieren, um Bedeutungseinheiten zu schaffen.

Drei Museen bildeten den Untersuchungsfeld: Das Byzantinische Museum und das Benaki Museum in Athen sowie das Archäologische Museum in Korinth. Jedes Museum wurde mit einem bereits bestehenden Wissensstand über Reliquienkreuze besucht. Für die Datenerhebung wurden die methodologischen Werkzeuge wie Museumspläne, Fotografien, virtuelle Touren und die erwähnte Beschreibung der Eindrücke vor Ort, benutzt. Diese Daten dienten danach als Grundlage für die deskriptive und semiotische Analyse der Expographie.

Die Anfangshypothese der Arbeit war, dass die Expographie Fachinhalte transportieren kann, unabhängig von einem streng kodierten schriftlichen Medium, wie es die Ausstellungstexte sind. Die Ergebnisse der Arbeit zeigen eindeutig, dass die Expographie einen großen Umfang an Fachinhalten vermittelt. Insbesondere im Byzantinischen Museum war dies sehr gut sichtbar. Tatsächlich konnte der byzantinische Ursprung der Reliquienkreuze, die als Schmuckobjekte von Frauen getragen oder als Massenprodukte für eine christliche und private Andacht im privaten Raum genutzt wurden, mit Erfolg dekodiert werden. Des Weiteren gab die Expographie Hinweise auf die Herstellung der Reliquienkreuze in einer Steinform, und die Gravierung oder die Reliefauftragung der Motive. Sowohl die wiederkehrende Ikonografie des Orantengestus und der Kreuzigung als auch deren ungefähre chronologische Einordnung und geographische Verbreitung wurden präsentiert. Im Gegensatz dazu lieferte die Expographie des Archäologischen Museums in Korinth deutlich weniger Erkenntnisse. Zu erkennen war, dass die Reliquienkreuze aus Korinth stammen und dort ausgegraben wurden, und dass das Motiv des Orantengestus eingraviert war. Irreführenderweise wurden aber die byzantinischen Reliquienkreuze als Teil einer antiken und römischen Kultur gedeutet. Im Gegensatz dazu

²⁸² Schärer 2008, S. 48.

stellte das Benaki Museum die Reliquienkreuze als Objekte dar, die von Klerikern innerhalb einer offiziellen christlichen Liturgie benutzt wurden. In dieser Präsentation wirkten die Reliquienkreuze besonders, wertvoll und einzigartig, was in Diskrepanz mit dem Wissenstand von Pitarakis steht, da die Autorin auf die alltägliche Nutzung des Objekts in allen sozialen Schichten hinweist.

Diese erste Analyse bestätigte eindeutig, dass die Expographie weit mehr als eine einfache räumliche Dekoration ist. Sie beeinflusst die Bedeutungen, Wertzuschreibungen und Identifizierung eines Ausstellungsobjekts und vermittelt unter bestimmten Bedingungen Fachinhalte. Andererseits wurde hervorgehoben, wie stark die Vermittlung von Fachkenntnissen von den expographischen Mitteln abhängig ist. Aufbauend auf diesen Schlussfolgerungen stellte sich die Frage, mit welchen expographischen Mitteln diese Fachkenntnisse transportiert werden, um die Bedingungen der Mittelbarkeit und Verständlichkeit einer Botschaft nachvollziehen zu können.

In einem ersten Schritt lag der Fokus auf der Interaktion zwischen den Bedeutungseinheiten und deren Bestandteilen. In einem zweiten Schritt wurden einige Kontextualisierungsmöglichkeiten präsentiert, die für die Aneignung und die Interpretation der Ausstellungsobjekte unterstützend sind. Die Ergebnisse können folgendermaßen zusammengefasst werden:

Das Baumdiagramm erlaubt eine Veranschaulichung des Zwischenspiels von Bedeutungseinheiten (Kontext) und Elementen (Ausstellungsobjekten). Um einen Kontext zu verstehen, ist es notwendig, sich auf seine einzelnen Bestandteile zu beziehen. Um die Bedeutung dieser Bestandteile zu verstehen, muss wiederum gleichzeitig auch der Kontext berücksichtigt werden.

Es lassen sich zwei Arten von Kontexten unterscheiden: Einerseits ein *direkter Kontext*, der durch die materielle Seite gebildet wird, wie zum Beispiel die Bauelemente des Raums 7, die gemeinsam einen kirchenähnlichen Innenraum schaffen. Andererseits ein *indirekter Kontext*, der durch die semiotische Seite der Ausstellungsobjekte geschaffen wird, wenn diese nebeneinander platziert werden und dieselben Konnotationen hervorrufen. Ein Beispiel hierfür ist der Inhalt der Vitrine des Byzantinischen Museums mit Kämmen, Ringen und Ohrringen. Bei jedem dieser Objekte wird dieselbe Assoziationen hervorgerufen: Pflege und Schönheit (Abb. 30).

Des Weiteren wurde auch gezeigt, wie der Kontext die Identifizierung (Denotation) der Ausstellungsobjekte unterstützen kann. Im Fall von multifunktionalen Objekten wie Gefäßen, wurde deren Funktion als Gefäße für die Vorbereitung von Make-up durch den Kontext „Schönheit und Pflege“ gedeutet.

Ebenso wurde festgestellt, dass die Interaktion zwischen der Bedeutungseinheit und deren Elementen zu einer Änderung der hierarchischen Reihenfolge der semiotischen Assoziationen führt. Während die Reliquienkreuze in der Einheit „Schönheit und Pflege“ als Schmuckobjekte interpretiert wurden, rückte gleichzeitig ihre religiöse Funktion in den Hintergrund (Abb. 30). Die christliche Symbolik des Kreuzes und der Ikonographie der Kreuzigung und des Orantengestus waren zwar präsent, aber sie wurden als dekorative Motive wahrgenommen und ihre christliche Symbolik verdrängt.

Der Kontext stellt zwangsläufig einige Bedeutungsschichten eines Objekts in den Schatten. Er ist aber gleichzeitig für die Vermittlung von Fachinhalten notwendig. Wenn die Ausstellungsobjekte nicht innerhalb einer Gesamtstruktur artikuliert werden können, werden zwar Konnotationen und Bedeutungswirkungen wie Eindrücke, Evokationen oder Wiedererkennungseffekte geschaffen. Diese reichen aber nicht für die Bildung einer Bedeutungseinheit. In der Abwesenheit einer Bedeutungseinheit, wie in der Expographie des Archäologischen Museums in Korinth, hat dies zur Folge, dass die Interpretation der Ausstellungsobjekte eine fragende Form annimmt: Warum diese Ansammlung? Was wollten die Ausstellungsmacher*innen erreichen? Wurden diese Objekte an demselben Ort gefunden? Solche Vermutungen können jedoch dann nicht bestätigt werden. Aus diesem Grund werden im Archäologischen Museum Korinth die Reliquienkreuze in der nächsten verfügbaren und festlegbaren Bedeutungseinheit gedeutet und dadurch fälschlicherweise als Haushaltsobjekte einer römischen Villa interpretiert.

Die Ergebnisse zeigen, dass es eine Frage des Kontextes ist, die materielle Seite der Objekte in den Vordergrund zu rücken, sodass der materielle Aspekt des Ausstellungsobjekts nicht nur der Illustration eines Diskurses dient, sondern auch als Informationsträger wahrgenommen werden kann. Damit die materielle Seite auch zu einem Informationsträger wird, muss diese an der Schaffung ihrer eigenen Bedeutungseinheit beteiligt sein. Im Byzantinischen Museum bilden die Steinformen, das Reliquienkreuz und die durchsichtige Platte die diese beiden Elemente verbindet, die Untereinheit: „Herstellungsprozess“ (Fig. 7 ;Abb. 37). Um zu verstehen, dass die Formen aus Stein der Herstellung der Reliquienkreuze gedient haben, ist die Materialität des Reliquienkreuzes (Gestalt dieses Objekts) von Relevanz. Auf die gleiche Weise wird die

sichtbare Ikonographie des Orantengestus und der Kreuzigung aktiviert, um die Einheit „christliche Devotionalienobjekte“ zu bilden (Fig.7; Abb. 38). Die materielle Seite der Ausstellungsobjekte wird zu einem Informationsträger, wenn diese zur Bildung eines übergreifenden Kontexts aktiv beitragen.

Anhand der Analyse der Vitrine im Benaki Museum (Abb. 61) wurde gezeigt, dass eine Ästhetisierung der Expographie nicht zwangsläufig in Diskrepanz mit dem Gebrauchskontext des Ausstellungsobjekts stehen muss (Abb. 61). Das ästhetische Arrangement des Raums 7 verlieh den Ausstellungsobjekten eine Einzigartigkeit und Besonderheit, die die Vermittlung ihrer Nutzung in einem liturgischen Kontext sogar unterstützt. Die durch die Expographie konstruierte Einzigartigkeit der Reliquienkreuze steht aber in Widerspruch zu ihrer Herstellung in Massenproduktion. Somit werden diese trotzdem als einzigartiges und wertvolles Objekt wahrgenommen, obwohl mehr als 17 Reliquienkreuze gezeigt werden. Die Ästhetik und der Kontext weisen auf eine Nutzung der Reliquienkreuze durch Kleriker und zu besonderen Anlässen hin. Im Gegenteil wird ihre alltägliche Nutzung in unterschiedlichen sozialen Schichten, wie sie in der Fachliteratur beschrieben wurde, nicht präsentiert.

In Bezug auf Fachinhalte, die in Widerspruch zu einander stehen können, sollen die Objekte des selben Gruppentypus‘ in zwei verschiedenen und von einander getrennten Kontexten (Einheiten) präsentiert werden. Die folgende Lösung wurde vom Byzantinischen Museum vorgeschlagen. Die Reliquienkreuze werden einerseits in einem „Pflege und Schönheit“ Kontext ausgestellt um auf ihre Nutzung als Schmuckobjekte für Frauen hinzuweisen (Abb. 30). Dieselben Reliquienkreuze wurden aber auch in der danebenliegenden Vitrine in einem Kontext mit Schwerpunkt auf Frömmigkeit gezeigt (Abb. 35), in dem sie als devotionale Objekte wahrgenommen werden können, und indem die christliche Ikonographie als solche erkannt wird.

Im Folgenden werden die wichtigsten Mittel der Expographie zur Bildung einer Bedeutungseinheit nochmals zusammengefasst:

Die didaktischen Abbildungen. Sie unterstützen die Denotation der Ausstellungsobjekte. Beispielweise wird im Byzantinischen Museum die Nutzfunktion von ausgestellten Gewichten durch die Abbildung einer Frau beim Weben mit diesen Gewichten verdeutlicht. (Abb. 29). Andererseits können auch die Objekte der Vitrine anhand einer Abbildung konnotiert werden, wie zum Beispiel durch die Abbildung von zwei Frauen bei der täglichen Pflege, durch die alle . Objekte der Vitrine mit Schönheit und Pflege assoziiert werden (Abb. 30).

Die immersive und atmosphärische Architektur bzw. Innenraum. Im Byzantinischen Museum wird der byzantinische Kontext, in dem die Ausstellungsobjekte interpretiert werden, durch den Museumsbau ausgedrückt. Das Gebäude übernimmt bewusst die Bildsprache einer frühchristlichen Kirche und produziert eine ruhigere Atmosphäre, die von allen Sinnen erfasst werden kann. Im Benaki Museum wird ebenfalls eine immersive Kontextualisierung gebildet, die durch die Übernahme von Bauelementen von christlichen Bauten und durch den Einsatz von atmosphärischen Mitteln wie Dunkelheit kreiert wird (Abb. 56).

Die theatralische Komposition, die den körperlichen Einsatz der Besucher*innen zugunsten der Vermittlung einer Botschaft nützt. Die Erhöhung der Mosaik im Byzantinischen Museum etwas über Augenhöhe und die räumliche Entfernung aufgrund des langen Ganges erzeugen eine physische und auch eine symbolische Distanz zwischen den Besucher*innen und den Menschen, die auf dem Mosaik abgebildet sind (Abb. 13). Die Wichtigkeit der abgebildeten Personen wird dadurch in der Perzeption der Besucher*innen gesteigert.

Abschließend sollten die Vorteile einer Expographie, die den wissenschaftlichen Diskurs durch die ausgestellten Werke darstellt und veranschaulicht, identifiziert werden. Für Davallon ist diese Art der Präsentation insofern positiv, da für die Besucher*innen anhand der Dekodierung der Expographie ein Diskurs geschaffen wird, der gleich ist wie jener, der für die Auswahl der Objekte und deren Erstellung in der Präsentation verwendet wurde. Dies führt dazu, dass die Kommentare der Besucher*innen über die Expographie nicht merklich vom wissenschaftlichen Diskurs abweichen, der sie erzeugte.²⁸³

In einem solchen System werden die Ausstellungsobjekte nicht als eine reine Illustration eines Ausstellungsdiskurses genützt. Organisiert in Bestandteilen und Bedeutungseinheiten ist die Expographie selbst fähig, einen Ausstellungsdiskurs zu generieren. Dieser findet unter der Bedingung statt, dass die Expographie genügend aussagekräftige „Hinweise“ liefert, sodass die Ausstellungsobjekte in einem sinnvollen Ganzen artikuliert werden können.²⁸⁴ Diese Überlegung scheint auch dem Vorschlag von Chaumier nahezukommen, indem er die Ausstellung nicht mit einem Text sondern mit einer „Schatzsuche“ mit Hinweisen vergleicht²⁸⁵

²⁸³ Davallon 2010, S. 234. In anderen Worten fließt das fachliche Wissen durch die Ausstellungsobjekte und regelt deren Interpretation.

²⁸⁴ Wiederum ist es daher notwendig den „informativen Wert“ eines Kontexts nicht zu unterschätzen. Der Kontext liefert Hinweise, um die Besucher*innen zu veranlassen, einen Sinn zu aktivieren.

²⁸⁵ Chaumier 2011, S. 49.

Wenn die Ausstellung als eine Art Ermittlung oder Schatzsuche angenommen werden kann, öffnen sich neue Perspektiven. Eine Ausstellung könnte somit die aktive Beteiligung der Besucher*innen bei der Erforschung der Gegebenheiten des Objektes begünstigen, und sie somit beim Erlangen von neuem Wissen, begleiten. In dieser Hinsicht wäre das logische Denken der Besucher*innen gefragt, wodurch die Bestandteile der Expographie als die Prämisse einer von den Ausstellungsmacher*innen gewollten Schlussfolgerung gesehen werden. Anhand dieser Prämissen würden in der Vorstellung der Besucher*innen Deduktionsprozesse einsetzen, die Schlussfolgerungen über die Ausstellungsobjekte ermöglichen

Dieser Gedankenanstoß zeigt schließlich, dass die vorliegende Arbeit die Fragestellung nur im begrenzten Rahmen der Semiotik beantworten konnte. Meiner Ansicht nach könnte eine vertiefende Studie mit interdisziplinärem Ansatz zu diesem Thema äußerst fruchtbar sein. Diese könnte Ergebnisse liefern, die aufgrund der Eingrenzung des gewählten theoretischen Rahmens und der Methode dieser Arbeit hier nicht erzielt werden konnten. Im direkten Bezug auf diese Arbeit lohnt es sich die Beziehung zwischen Expographie und Ausstellungstexten zu untersuchen, und die durch die Expographie vermittelten Bedeutungen mit jenen der Ausstellungstexte zu vergleichen. Ebenfalls könnte eine soziologische Besucher*innenumfrage über die Rezeption der Expographie die Ergebnisse dieser Masterarbeit verifizieren. Die Rolle der räumlichen Proximität, und der physischen Gemeinsamkeiten für die Bildung eines gemeinsamen Kontexts, könnte im Rahmen einer Studie im Bereich der kognitiven Wissenschaft determiniert werden. Schlußendlich, könnte die Logik die Prozesse von Deduktion und Induktion innerhalb einer Ausstellung offenlegen. Das höchste Ziel wäre es, dass die Präsentation nicht nur oberflächlich die Fachkenntnisse der Forschung in einem Text präsentiert, sondern Wege findet, um eine reflektierte Auseinandersetzung mit den wissenschaftlichen Gedankenprozessen, die diese Fachkenntnisse generiert haben, zu fördern.

9 Literaturverzeichnis

Bal 1996

Mieke Bal, Double exposures. The Subject of Cultural Analysis, New-York 1996.

Bal 2006

Mieke Bal, Kulturanalyse, Frankfurt 2006.

Barthes 1985

Roland Barthes, l'aventure sémiologique, Paris 1985.

Baxendall 1991

Michael Baxendall, Exhibiting Intention. Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects, in: Karp, Ivan Lavine/ Steven D. (Hg.), Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington/London 1991, S. 33-41.

Cameron 1968

Cameron Duncan. A Viewpoint. The Museum as a Communicational System and Implications for Museum Education. in: Curator, vol. XI, No. 1, March 1968. S. 33-40.

Cameron 1992

Cameron Duncan, Un point de vue. Le Musée considéré comme système de communication et les implications de ce système dans les programmes éducatifs muséaux, in: Vague 1, 1992, S. 259-270 (zuerst englisch : Cameron Duncan. A Viewpoint. The Museum as a Communicational System and Implications for Museum Education. in: Curator, vol. XI, No. 1, March 1968. S. 33-40).

Charest 2005

Nelson Charest, Peirce et la limite. L'adresse nécessaire du signe, in: Protée, 33 (1), 2005, S. 103-111. (26.06.2020) DOI: <https://doi.org/10.7202/012271ar>

Charlebois 2010

Christelle Charlebois, Le design d'exposition comme support à la pédagogie de musée. Analyse critique des concepts et approches en muséographie, Phil.diss (unpubl.) Montreal 2010.

Chaumier 2011

Serges Chaumier, Les écritures de l'exposition. in: Hermes (61) 2011, S. 45-51.

Choi 2001

Yong-Ho Choi, Sémiotique et sémantique, in : Linx, 44, 2001, S. 75-84.

Davallon 1992

Jean Davallon, Le Musée est-il un média ? in : Publics et Musées, regard sur l'évolution des Musées, 1992, S. 99-123.

Davallon 2010

Jean Davallon, L'écriture de l'exposition. Expographie, muséographie, scénographie, in: André Gob/ Raymond Montpetit (Hg.), Culture & Musées, 16, La (r)évolution des musées d'art, S. 229-238.

Davallon 2011

Jean Davallon, Le pouvoir sémiotique de l'espace, vers une nouvelle conception de l'exposition?, in: Hermes, 61, 2011, S. 38-44.

Desvallées/Mairesse 2011

André Desvallées/François Mairesse, Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Paris 2011.

Desvallées/ Schärer/ Drouguet 2011

André Desvallées, Martin Schärer, Noémie Drouguet, Exposition, in : André Desvallées/François Mairesse (hg.), Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Paris 2011, S. 133-174.

Duden 2020

Wörterbuch Duden (06.11.2020). URL : <https://www.duden.de/woerterbuch>

Eco 2004

Umberto Eco, le signe. Histoire et analyse d'un concept, Bruxelles 2004.

Gharsallah-Hizem 2009

Soumaya Gharsallah-Hizem, Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition, in: Muséologie, 4.1, 2009, S. 16-33.

Gonseth 2000

Marc Olivier Gonseth, L'illusion Museale, in :Marc Olivier Gonseth/Jacques Hainard/Roland Kaehr, La grande illusion, Neuchatel 2000.

Hein 1998

Georges Hein, Learning in the Museum. Museums Meanings, London 1998.

Hudson 1977

Kenneth Hudson, Museums for the 1980. A survey of World Trend, Paris 1977.

Hooper-Greenhill 1994

Elian Hooper-Greenhill, Museums and their visitors, New York 1994.

Herles 1996

Diethard Herles, Das Museum und die Dinge. Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik. Frankfurt am Main 1996.

Kohl 2020

Stefania Kohl, Das Berliner Medizinhistorische Museum der Charité und die Londoner Wellcome Collection als Orte des Wissens, Bielefeld 2020.

Hyungsook 2008

Kim Hyunsook, Art Education and art Museums. Visitor's learning, in: The snu Journal of education research, 2008.

Mairesse 2011

François Mairesse, Muséalisation, in : André Desvallées/François Mairesse (hg.), Dictionnaire encyclopédique de muséologie, Paris 2011, S. 252-271.

Mahmoudian 1997

Mortéza Mahmoudian, Le contexte en sémantique, Louvain-la-Neuve 1997

Muttenthaler/ Wonisch 2003

Roswitha Muttenthaler/Regina Wonisch, Zur Schaustellen. Bedeutungen musealer Inszenierungen, in: Michael Barchet/ Donata Koch-Haag/ Karl Sierek (Hg.), Ausstellen. Der Raum der Oberfläche, Weimar 2003.

Pearce 1994

Susan Pearce Objects as meaning; or narrating the past, in: Susan Pearce (Hg.), Interpreting Objects and Collections, London 1994.

Pomian 1988

Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Von Sammeln, Berlin 1988.

Pitarakis 2006

Brigitte Pitarakis, les croix reliquaires pectorales byzantines en Bronze, Paris 2006.

Roth 2001

Martin Roth, Scénographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000. In: Museumskunde 1, 2001, S. 25-32.

Schärer 2008

Martin Schärer, Ist „Europa“ museogen? Die Rolle einer Institution «Europa-Museum» und die Funktion des Mediums «Ausstellung», in : Georg Kreis (Hg.), Europa als Museumsobjekt, Basel 2008.

Schärer 2018

Martin Schärer, Exposer la muséologie, Paris 2018.

Scholze 2004

Scholze Jana, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld 2004.

Scholze 2010

Scholze Jana, Kultursemiotik. Zeichenlesen in Ausstellungen, in: Joakim Beyer (Hg.), Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Joackim Baur (Hg.), Bielefeld 2010, S. 121-147.

Thiemeyer 2012

Thomas Thiemeyer, Inszenierung und Szenografie. Auf den Spuren eines Grundbegriffs des Museums und seines Herausforderers in: Zeitschrift für Volkskunde, 108, 2012, S. 199-214.

Van Mensch 1989

Peter van Mensch, Museology as a scientific basis for the museum profession, in: Peter van Mensch (Hg.), Professionalizing the Museums, Amsterdam 1989.

Valterio 2014

Aurelia Valterio, André Desvallées et la notion d'*expôt*, pour une remise en contexte du terme, in: Icofom Studie Serie, Paris 2014, S. 181-195.

10 Abbildungsnachweis

Abb. 1: Schematische Darstellung von Cameron Aussage in: Cameron 1968, S. 37 bei Elia Hooper-Greenhill, Museums and their visitors, New York 1994, in: Hyunsook 1998, S. 143, Fig. 1

Abb. 2: Schematische Darstellung des Kommunikationsmodel von Wright und Kenez aus: Kim Hyunsook 2008, S. 147, Fig. 2

Abb. 3: Gharsallah-Hizem 2009, S. 23, Fig.1

Abb. 4: Museumsplan des Byzantinischen Museums. Ausschnitte des Museumsfaltblatt.

Abb. 5: Screenshot Satelliten Aufnahme aus Google Map. „Byzantisches und Christliches Museum Athen“ (10.08.2020)

<https://www.google.com/maps/place/Musée+byzantin+et+chrétien/@37.9754096,23.7423982,822m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0x14a1bd4139122d11:0xcfd5b8307a32933c!8m2!3d37.9754096!4d23.7445869>

Abb. 6: Screenshot Satelliten Aufnahme aus Google Maps. „Byzantisches und Christliches Museum Athen“ (10.08.2020)

<https://www.google.com/maps/place/Musée+byzantin+et+chrétien/@37.9754096,23.7423982,822m/data=!3m2!1e3!4b1!4m5!3m4!1s0x14a1bd4139122d11:0xcfd5b8307a32933c!8m2!3d37.9754096!4d23.7445869>

Abb. 7: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 8: <https://www.thisisathens.org/de/museen/byzantinisch-christlich-museum>. (10.08.2020) URL: <https://ehsf2020.com/wp-content/uploads/2019/10/OWN-Museums-ByzantineChristianMuseum2.jpg>

Abb. 9, 10, 11, 12, 13, 14: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 15: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Byzantinischen Museums. (10.08.2020) Url: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.virtual-tour>

Abb. 16: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 17: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 18: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Byzantinischen Museums. (10.08.2020) Url: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.virtual-tour>

Abb. 19: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 20: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 21: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Byzantinischen Museums. (10.08.2020) URL: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.virtual-tour>

Abb. 22: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 23: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Byzantinischen Museums. (10.08.2020)

URL: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.virtual-tour>

Abb. 24, 25, 26: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 27: Datenbank des byzantinischen Museums Athen. (10.08.2020) URL:

https://www.psfiles.gr/photos/33522_312_535_1000.jpg

Abb. 28: Ausschnitt aus einem Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Byzantinischen Museums. (10.08.2020) URL: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.virtual-tour>

Abb. 29, 30, 31, 33, 34: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 35: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Byzantinischen Museums. (10.08.2020)

URL: <https://www.ebyzantinemuseum.gr/?i=bxm.el.virtual-tour>

Abb. 36, 37, 38, 39, 40: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 41: Museumsplan des Benaki Museums

Abb. 42: Ausschnitt des Museumsplan Benaki Museums

Abb. 43: Author: Dimboukas (10.08.2020) URL:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Benaki_Museum_Athens.JPG

Abb. 44: in: tunatonya.blogspot.com (11.08.2020) URL: [https://2.bp.blogspot.com/-7mLaB5FEPBc/Wydv40m7GiI/AAAAAAAAADvY/YXms-ykrOCIdJ-](https://2.bp.blogspot.com/-7mLaB5FEPBc/Wydv40m7GiI/AAAAAAAAADvY/YXms-ykrOCIdJ-p6civ_IxLrY5liSBUWwCLcBGAs/s1600/benaki-museum.jpg)

[p6civ_IxLrY5liSBUWwCLcBGAs/s1600/benaki-museum.jpg](https://2.bp.blogspot.com/-7mLaB5FEPBc/Wydv40m7GiI/AAAAAAAAADvY/YXms-ykrOCIdJ-p6civ_IxLrY5liSBUWwCLcBGAs/s1600/benaki-museum.jpg)

Abb. 45, 46, 47, 48, 49: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Benaki Museums. (10.08.2020) URL: https://www.benaki.org/virtual/kentriko/ground_floor/index_en.html

Abb. 50, 51, 52, 53, 54, 55: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 54, 55; 56: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Benaki Museums. (10.08.2020)

URL: https://www.benaki.org/virtual/kentriko/ground_floor/index_en.html

Abb. 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 65, 66: Screenshot aus dem virtualen Rundgang des Benaki Museums. (10.08.2020) URL:

https://www.benaki.org/virtual/kentriko/ground_floor/index_en.html

Abb. 67, 68: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 69: Ausschnitt des Museumsplan des Archäologischen Museums Korinth

Abb. 70. Screenshot Satelliten Aufnahme aus Google Maps. „Archäologisches Museum Korinth“ (10.08.2020) URL:

<https://www.google.com/maps/search/musée+archeologique+de+corinthe/@37.9051303,2.8781996,103m/data=!3m1!1e3>

Abb. 71, 72, 73: Aufnahme der Verfasserin

.Abb.74: Screenshot Ausschnitt aus Google Maps, (11.08.2020) URL:
<https://www.google.com/maps/search/musée+archeologique+de+corinthe/@37.9051303,22.8781996,103m/data=!3m1!1e3>

Abb. 75, 76: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 77: Street View aus Google Maps. Author: Brakopoulos (11.08.2020) URL:
<https://www.google.com/maps/@37.9055083,22.8782417,3a,75y,153.21h,90t/data=!3m8!1e1!3m6!1sAF1QipP7djzZ49D98frguDWFH4w7Dxx5bnrPJOZ1qeau!2e10!3e11!6shhttps:%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipP7djzZ49D98frguDWFH4w7Dxx5bnrPJOZ1qeau%3Dw203-h100-k-no-pi-2.8129137-ya0.7300357-ro0.96307015-fo100!7i5376!8i2688>

Abb. 78: Screenshot, Satelliten, Aufnahmen aus Google Maps “Musée archéologique de Corinthe” URL:
<https://www.google.com/maps/search/musée+archéologique+de+Corinthe,+Grèce/@37.9102017,22.9005883,13162m/data=!3m2!1e3!4b1>

Abb. 78: Google View.
<https://www.google.com/maps/@37.9052583,22.8782467,3a,75y,182.37h,92.66t/data=!3m8!1e1!3m6!1sAF1QipOoTZpnxTESchQ495ImkUA3hpRzi8zKcsjpbPI!2e10!3e11!6shhttps:%2F%2Flh5.googleusercontent.com%2Fp%2FAF1QipOoTZpnxTESchQ495ImkUA3hpRzi8zKcsjpbPI%3Dw203-h100-k-no-pi-2.2201986-ya42.217037-ro0.5294972-fo100!7i5376!8i2688>

Abb. 79: Ausschnitt des Museumsfaltblatt

Abb. 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87,88, 89, 90, 91: Aufnahme der Verfasserin

Abb. 92: Ausschnitt aus dem Museumsfaltblatt des Archäologischen Museum Korinth

Abb. 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99,100, 101, 102: Aufnahme der Verfasserin

Figuren

Fig. 1 bis 19. Baumdiagramm eigene Verfassung

11 Abbildungsteil

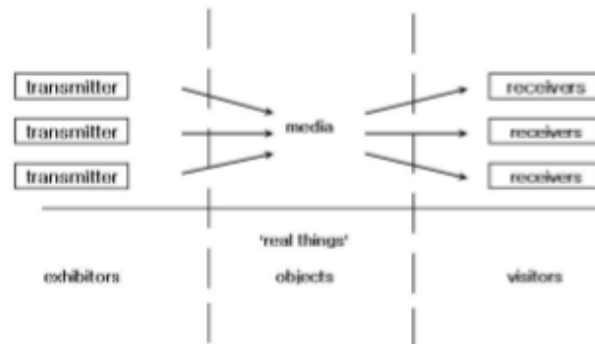


Abb. 1 Vermittlungsmodell von Cameron 1968

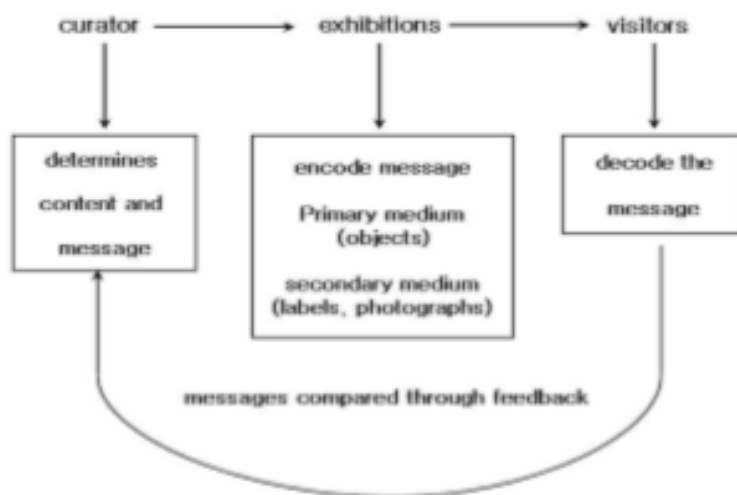


Abb. 2 Kommunikationsmodell von Kenez und Wright

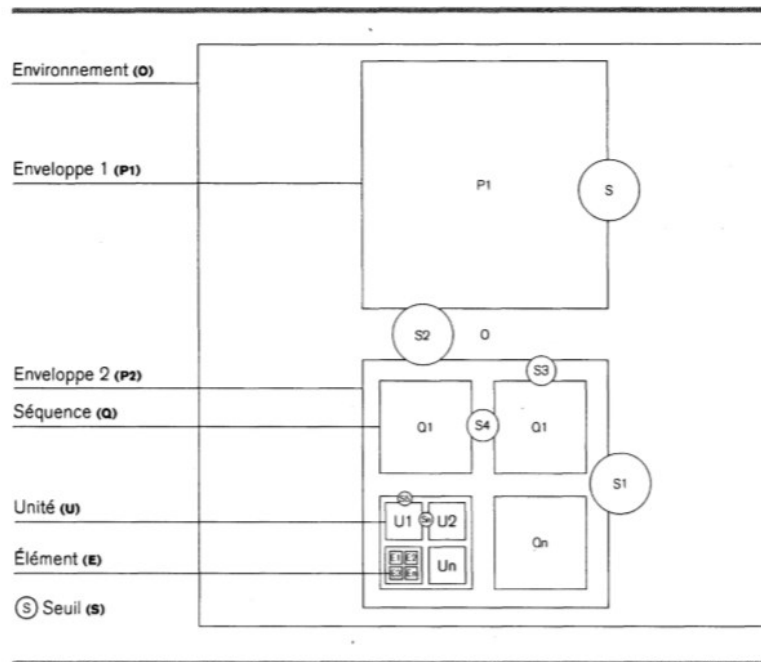


Abb. 3 . Gharsallah-Hizem. Schematische Darstellung des Prinzips des Museumsraums und Ausstellungsaufteilung

11.1 Byzantinisches Museum

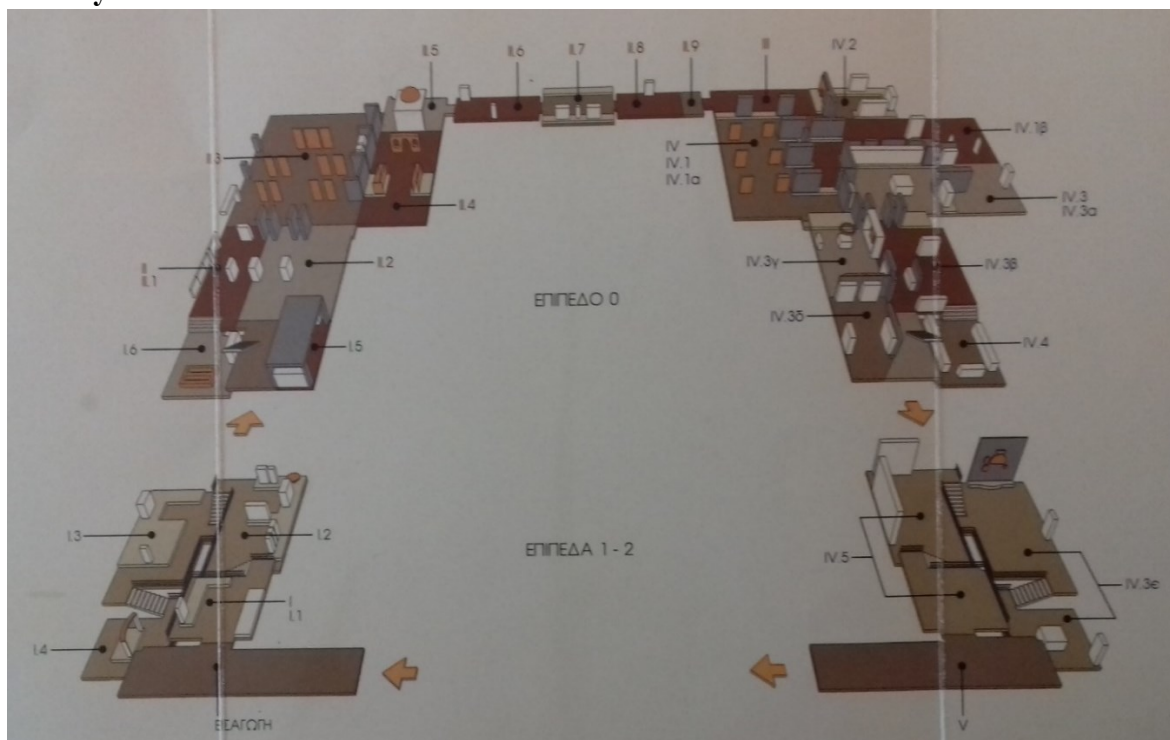


Abb. 4: Museumsplan des Byzantinischen Museum, Athen

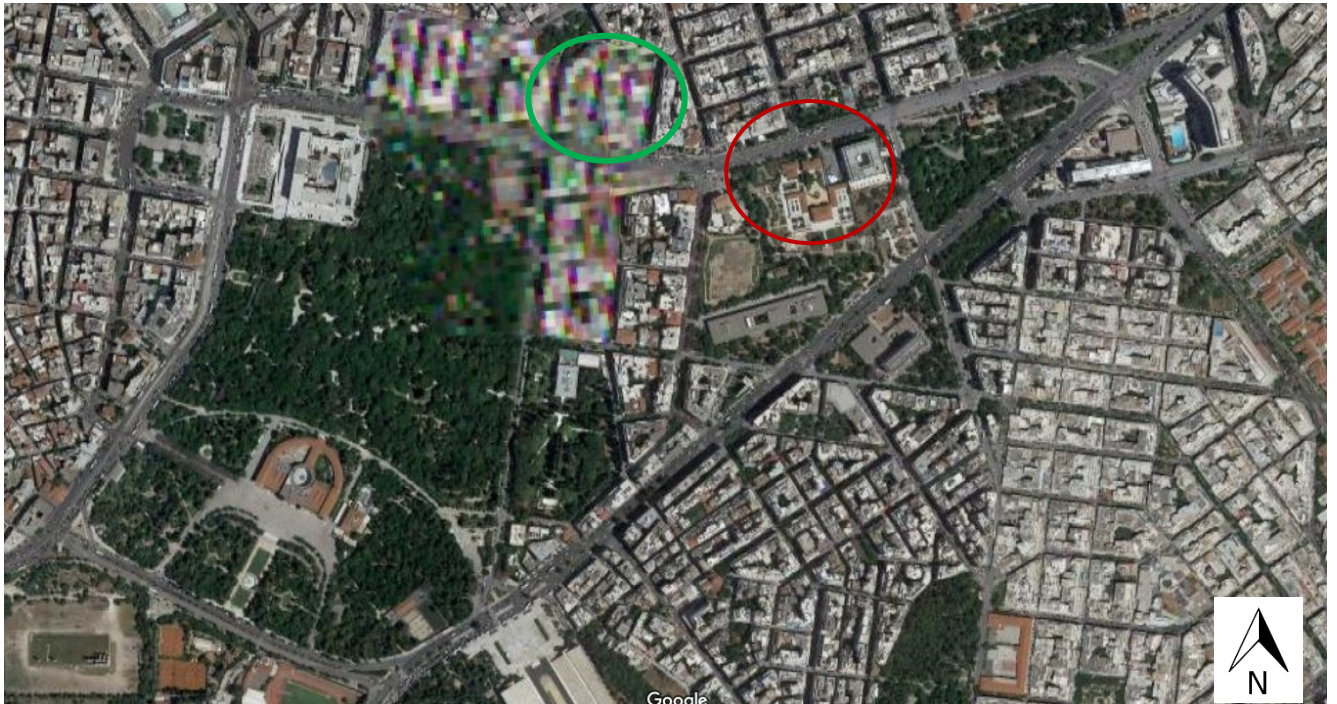


Abb. 5 Museumumgebung des Byzantinischen Museums in Rot und des Benaki Museums in Athen in Grün



Abb. 6 Byzantisches Museum. Vogelperspektive auf den Hof



Abb. 7. Byz. Museum. Hof mit Blick im Süden auf den Garten, der Brunnen und der südliche Hauptbau.



Abb. 8 Byz. Museum. Pfeilerkolonnade und Peristyl.



Abb. 9 Byz. Museum. Blick auf dem nördlichen Bauteil

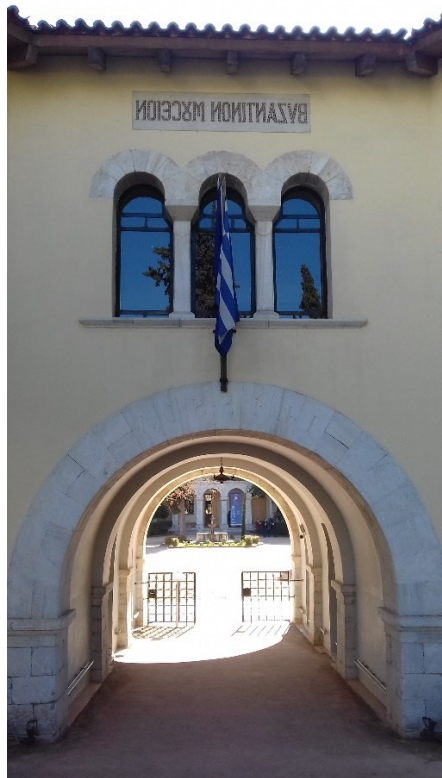


Abb. 10 Byz. Museum. Blick auf den Hofgarten durch das Tonnengewölbe des nördlichen Baus



Abb. 11 Byz. Museum. Fassade Nord des nördlichen Bauteils.



Abb. 12 Byz. Museum. Eingang zur Ausstellung, Westliche Bauteil



Abb. 13 .Byz. Museum. Einführungsraum. Kopie des San Vital Mosaik mit Justinian. Blick von der Eingangstür



Abb. 14 Byz. Museum. Landkarte mit Entwicklung des byzantinischen Territoriums



Abb. 15. Byz. Museum. Blick in Raum I.1 von der Schwelltür.



Abb. 16 Byz. Museum. Blick von der Türschwelle in den Raum I.1. Rechts. Kontextualisierung der Ausstellungsobjekte durch Abb.



Abb. 17 Byz. Museum. Blick in Raum I.2.



Abb. 18 Byz. Museum, Hinterer Teil des Raums I.2.



Abb. 20 Byz. Museum. Blick in Raum I.2 Vitrine der hinteren Wand



Abb. 19 Byz. Museum. Blick in Raum I.2 Vitrine der hinteren Wand



Abb. 21 Byz. Museum. Blick in Raum I.5. Christliches Symbol sehr verbreitet.



Abb. 22 Byz. Museum, Blick in Raum II.7. Linke Wand



Abb. 23 Raum I.7. Linke Wand Herstellungsprozess Töpferware



Abb. 24 Raum II. 7 Linke Wand. Beschädigte Töpferware



Abb. 25 Raum II.7. Linke Wand. Töpferware und öffentliches Leben



Abb. 26 Raum II.7. Linke Wand Privatsphäre

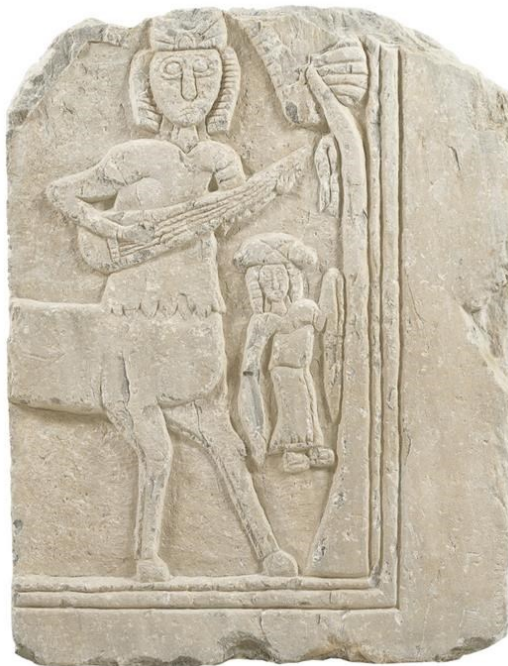


Abb. 27 Musizierender Zentaur mit Tänzer/Tänzerin



Abb. 29 Raum II.7. Rechte Wand. Gewichte zum Weben.



*Abb. 28 Raum II.7. Rechte Wand
Auschnitte von Gewichten zum
Weben.*



Abb. 30. Raum II.7 Reliquienkreuze als Schmuckobjekte für Frauen.

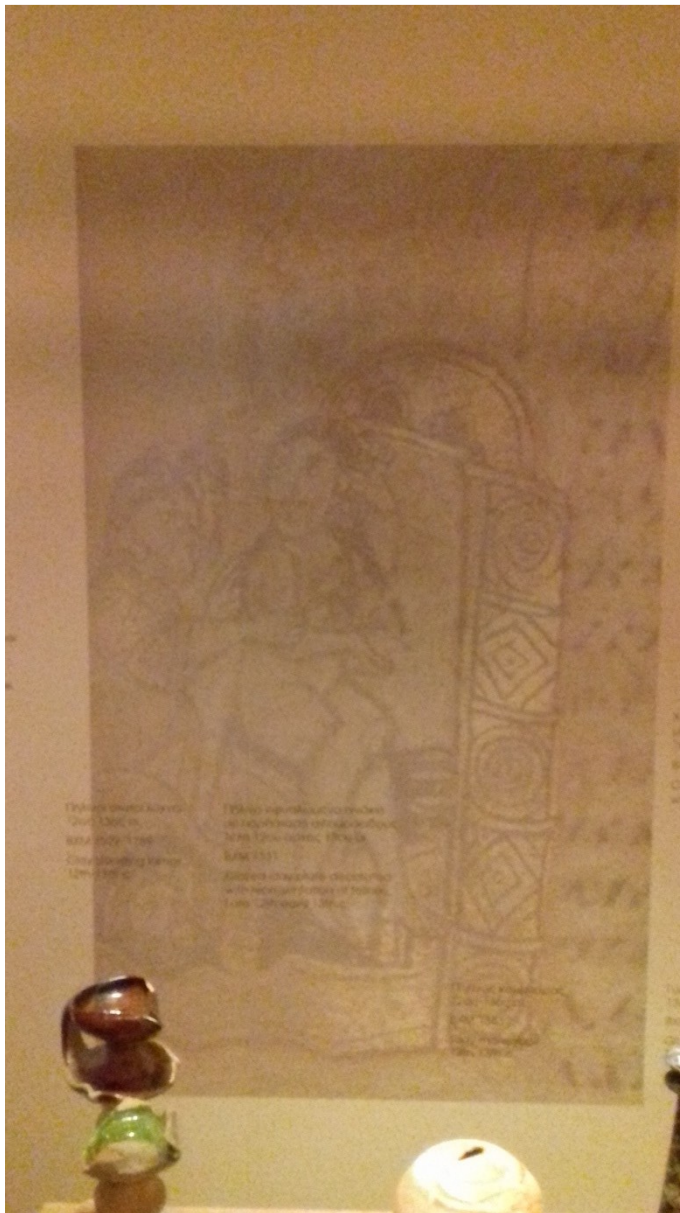


Abb. 32 Raum II.7 Reliquienkreuz als Schmuckobjekte für Frauen. Ausschnitt



Abb. 31 Raum II.7 Reliquienkreuze als Schmuckobjekte für Frauen.

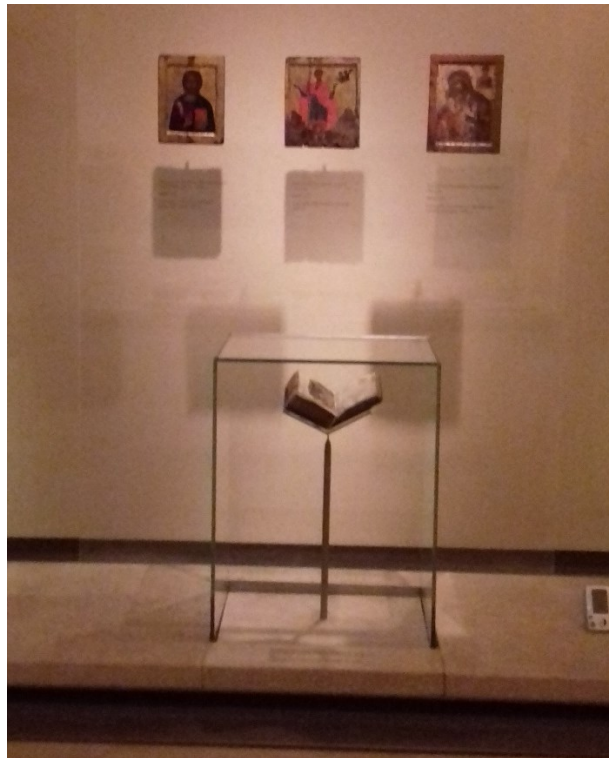


Abb. 33 Raum II.7.Rechte Wand. Private Frömmigkeit.

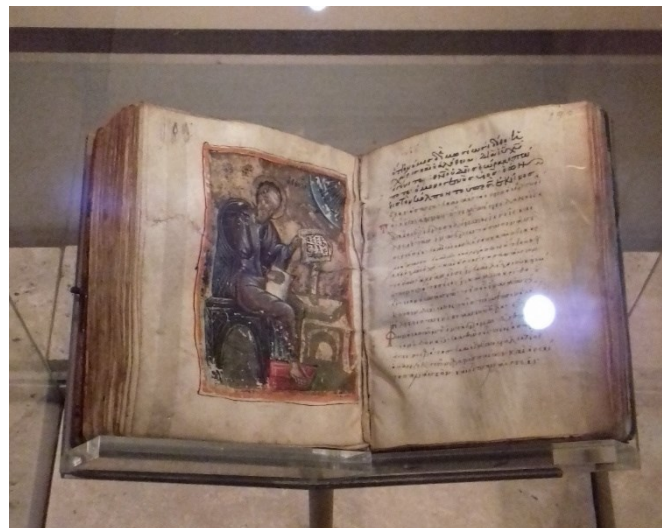


Abb. 34 Raum II.7, Rechte Wand. Private Frömmigkeit. Ausschnitt



Abb. 35 Raum II. 7. Rechte Wand. Reliquienkreuz als devotionales Objekt



Abb. 36 Raum II.7. Rechte Wand. Reliquienkreuz als devotionales Objekt.



Abb. 37 Raum II.7. Rechte Wand. Reliquienkreuz als devotionales Objekt.



Abb. 38 Raum II.7. Rechte Wand. Reliquienkreuze als devotionales Objekt.



Abb. 39. Raum II.7. Rechte Wand. Reliquienkreuz als devotionales Objekt. Ausschnitt Bild 38



Abb. 40 Raum II.7. Rechte Wand. Reliquienkreuz als devotionales Objekt.

11.2 Benaki Museum

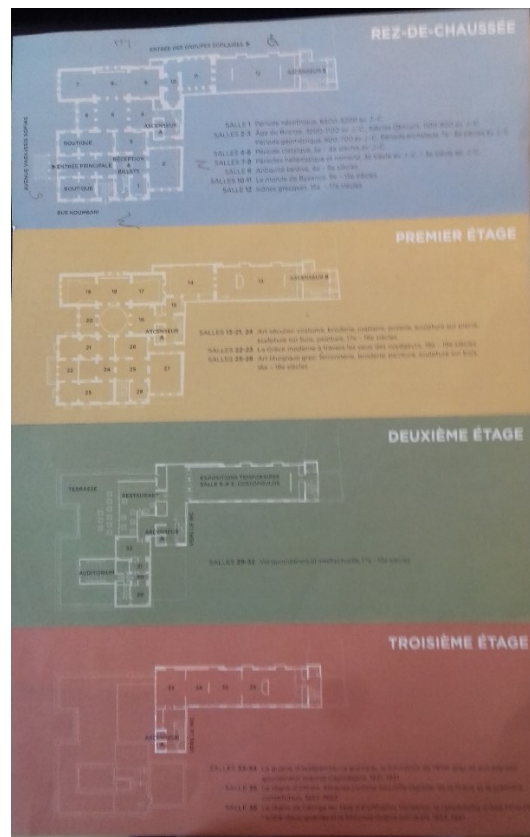


Abb. 41 gesamter Museumsplan des Benaki Museums



Abb. 42 Raumaufteilung des Erdgeschosses. Benaki Museum



Abb. 43 Museumsgebäude Benaki Museum



Abb. 44. Hauptfassade des Benaki Museums

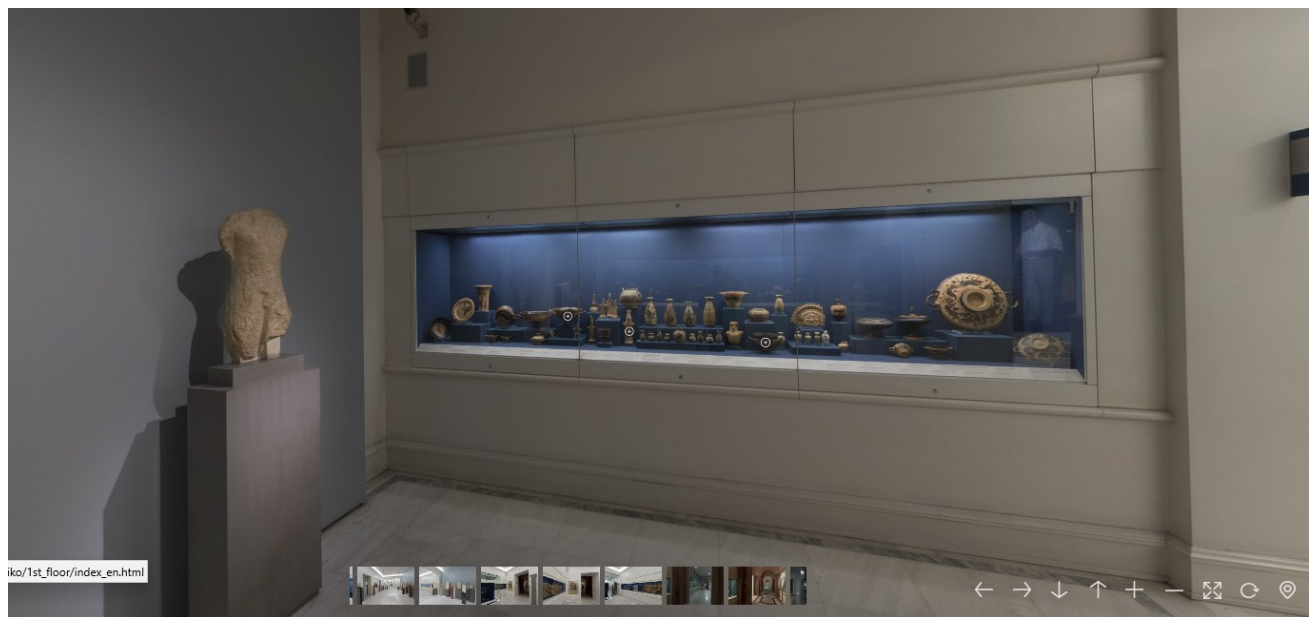


Abb. 45. Benaki Museum. Raum 3.



Abb. 46. Benaki Museum Raum 3. Vitrine rechts, Aufteilung nach Form und Farbe



Abb. 47 Benaki Museum. Blick von der Schwelle von Raum 7 zu Raum 8.



Abb. 48 Benaki Museum Blick von der Schwelle von Raum 8 zu Raum 9.



Abb. 49 Benaki Museum. Raum 9. Vitrine linke Wand. Gesichtsdarstellungen auf unterschiedlichen Medien



Abb. 50. Benaki Museum. Raum 9. Vitrine rechte Wand. Kreuzdarstellungen



Abb. 51. Vitrine rechte Wand. Orantengestus



Abb. 52. Benaki Museum. Raum 9. Vitrine rechter Wand. Stoffe und christliche Motive



Abb. 53. Benaki Museum. Raum 9 Vitrine rechte Wand. Heiligenschein.

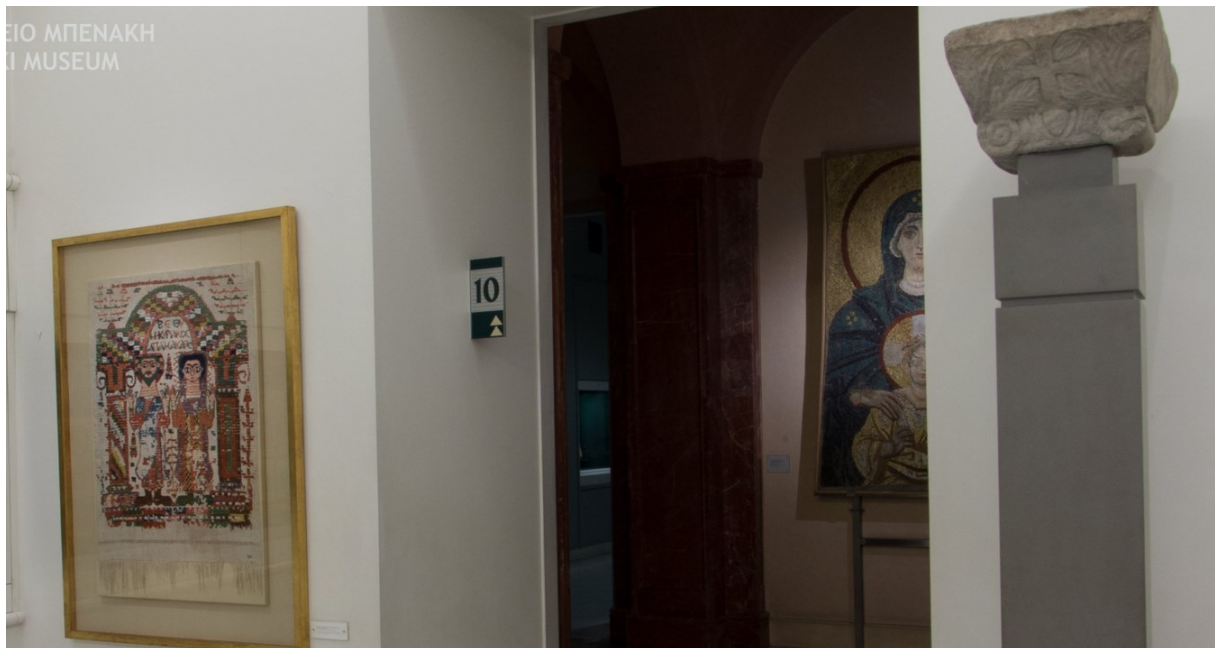


Abb. 54 Benaki Museum. Türschwelle zwischen Raum 9 und 10



Abb. 55. Benaki Museum. Türschwelle zwischen Raum 9 und 10.



Abb. 56. Benaki Museum. Blick in den Raum 10. Architekturelement und Raumeindruckt. Blick an der Schwelle von Raum 10 und 11

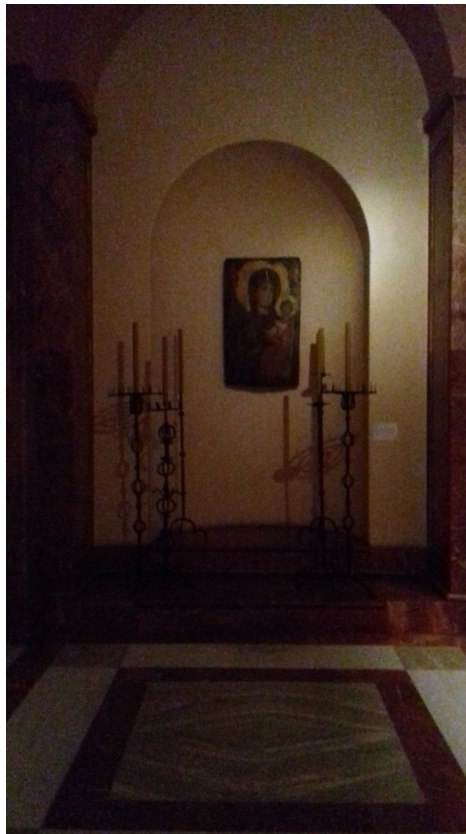


Abb. 57 Benaki Museums. Raum 10. Apsis, Ikone und Kerzen



Abb. 58. Benaki Museum. Raum 10. Hintere Vitrine der rechten Wand. Blick von der Türschwelle zwischen Raum 10 und 11.



Abb. 59 Benaki Museum. Raum 10. Hinterste Vitrine der rechten Wand. Reliquienkreuze in Bronze



Abb. 60. Benaki Museum. Raum 10. Ausschnitt aus Abb. 58. Reliquienkreuz in Bronze und Ikonographie



Abb. 61. Benaki Museum. Raum 10. Vitrine der linken Wand. Liturgische Objekte



Abb. 62 Benaki Museum. Ausschnitt. Abb. 64



Abb. 63 Benaki Museum. Abschnitt Abb. 64. Rechte Seite der Vitrine. Reliquienkreuze in Bronze mit Orantengestus Darstellungen



Abb. 64 Benaki Museum. Linke Seite der Vitrine. Reliquienkreuze mit Kreuzigung und andere Darstellungen.



Abb. 65. Benaki Museum. Blick von der Türschwelle zwischen Raum 10 und 11.

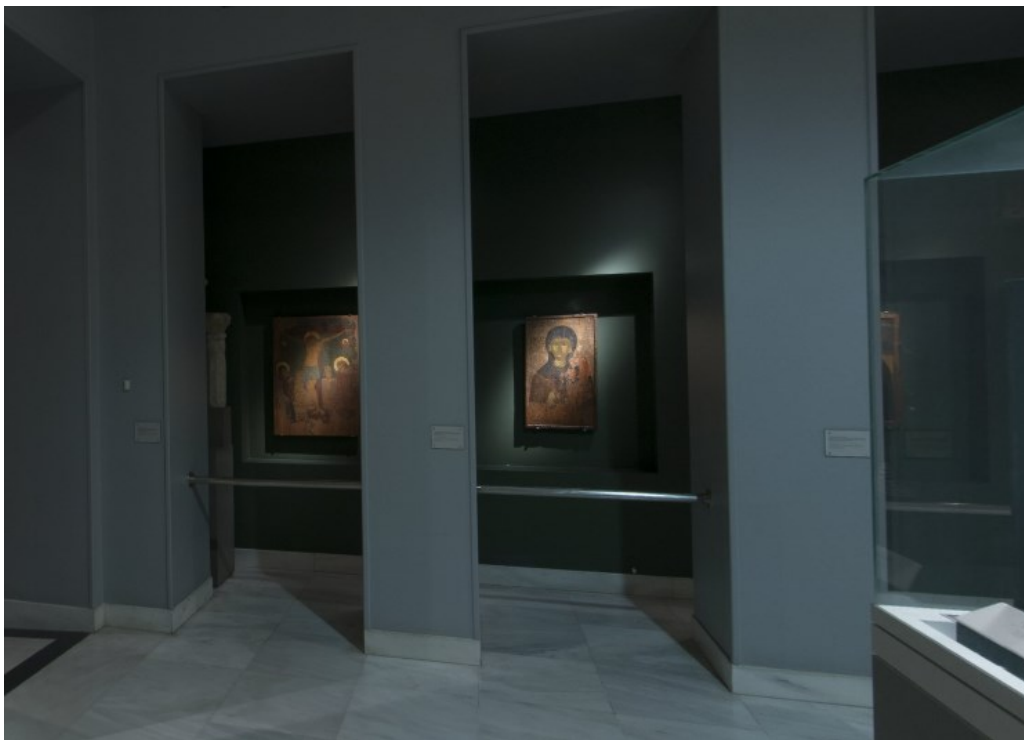


Abb. 66 Benaki Museum. Raum 11. Westwand. Ikonen.



Abb. 67. Benaki Museum. Marien Darstellungen auf unterschiedlichen Medien



Abb. 68. Benaki Museum. Raum 11. Ostwand. Reliquienkreuz mit Szenen der Nativität und des Lebens Christi

11.3 Archäologisches Museum Korinth

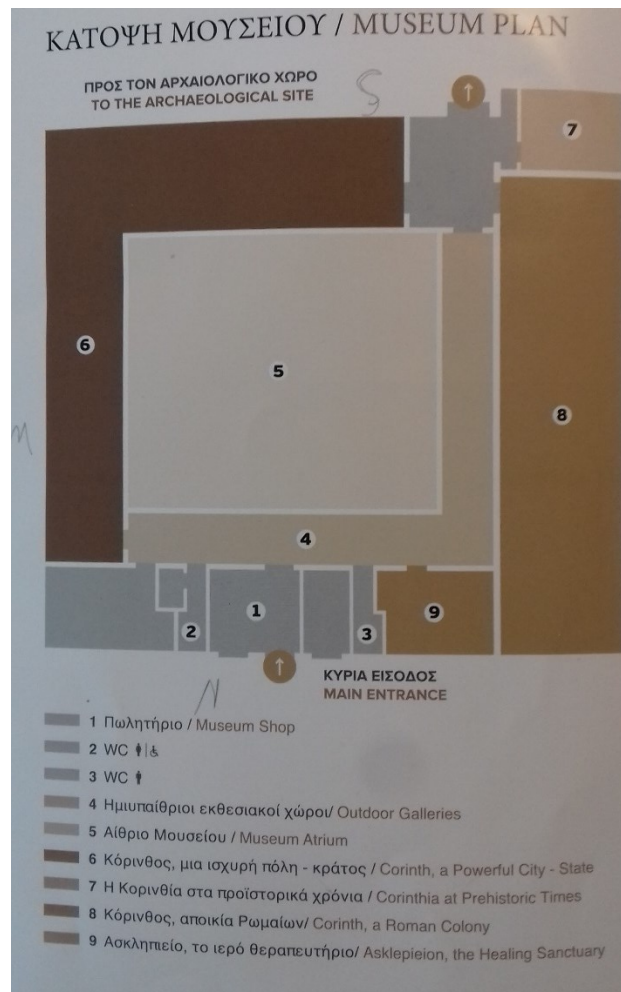


Abb. 69. Museumsplan des Archäologischen Museums Korinth



Abb. 70. Bild von Oben. Umgebung des Arch. Museum Korinth

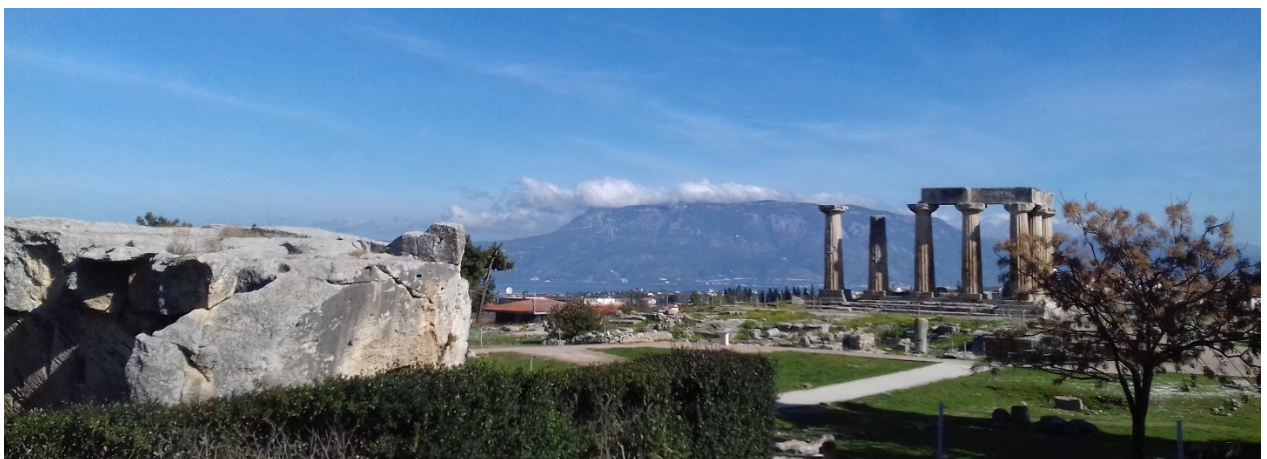


Abb. 71. Ausgrabungsort Arch. Museum Korinth. Dorische Säulen



Abb. 72. Arch, Museum Korinth. Ausgrabungsort



Abb. 73. Arch. Museum Korinth.



Abb. 74. Archelogisches Museum Korinth. Nord Fassade



Abb. 75. Arch. Museum Korinth. Eingangsbereich



Abb. 76. Arch. Museum Korinth. Blick in den Hof vor der Eingangstür

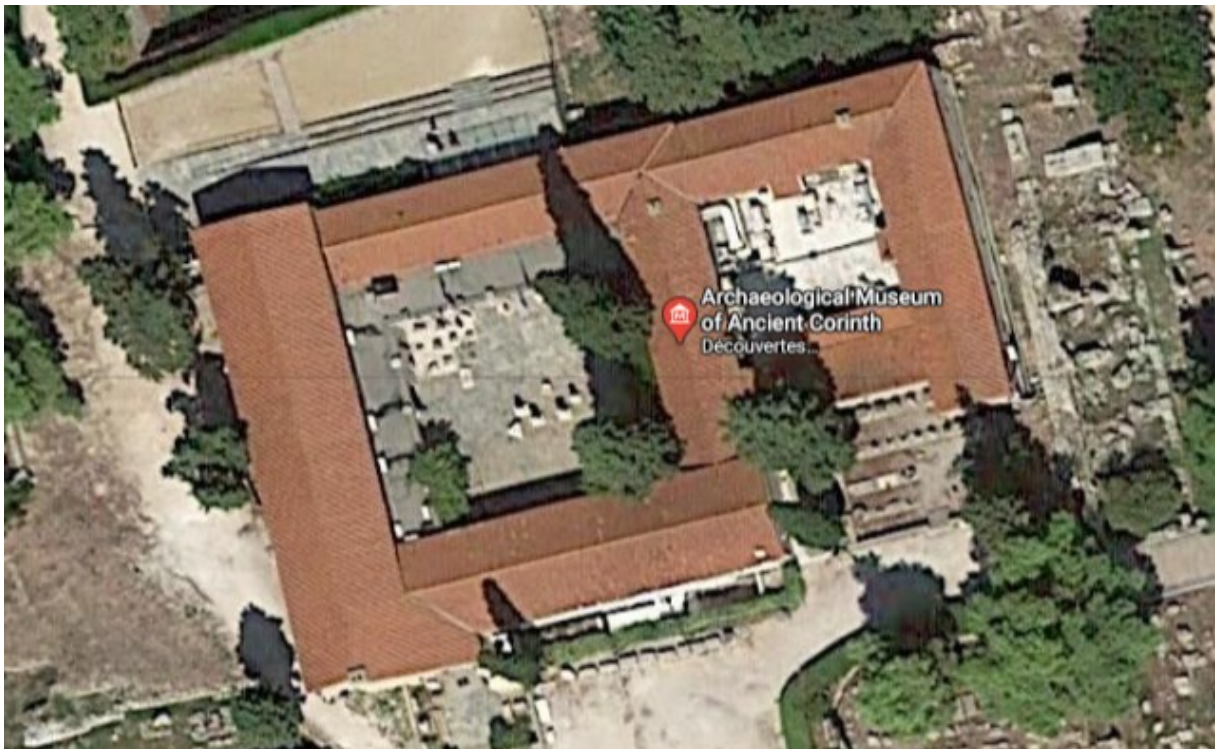


Abb. 77. Arch. Museum Korinth. Flugaufnahme und Atrium



Abb. 78 Arch. Museum Korinth. Atrium. Blick von der Eingangstür



Abb. 79. Arch. Museum Korinth. Raum 6. Blick von der Eingangstür der Ausstellung



Abb. 80. Arch. Museum Korinth. Linke Wand. Glassvitrine und Informationsschilder



Abb. 82. Arch. Museum Korinth. Ausgrabungen



Abb. 81 Arch. Museum Korinth. Grundriss und Ausgrabungsort.



Abb. 83. Arch. Museum Korinth. Gräber als Fundort



Abb. 84. Arch. Museum Korinth. Rekonstruktion eines Grabs mit Verstorbenem und Gefäßen



Abb. 85. Arch. Museum. Hinterer Teil des Raums 9. Totenrituale



Abb. 86. Arch. Museum Korinth, Raum zwischen Raum 9 und 8

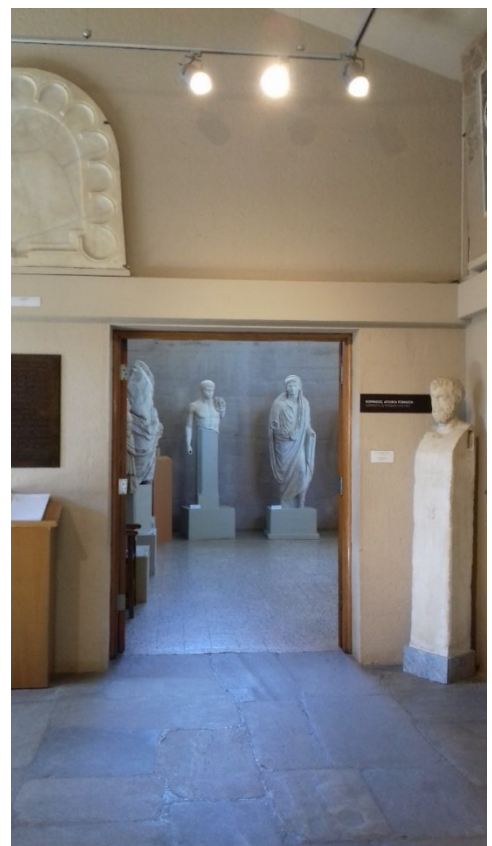


Abb. 87 Arch. Museum Korinth, Raum zwischen Raum 9 und 8



Abb. 88. Arch. Museum Korinth. Raum 8.

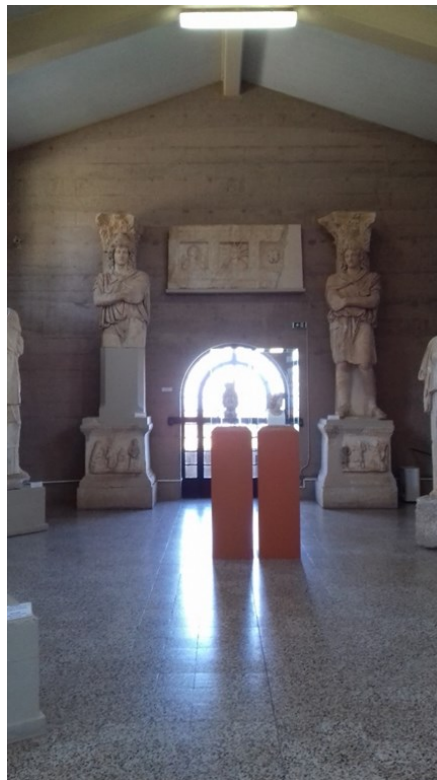


Abb. 89 Arch. Museum Korinth. Hinterer Bereich Raum 8



Abb. 870. Arch. Museum Korinth. Vorderer Bereich des Raums 8. Vitrine an der linken Wand.



Abb. 91. Arch. Museum Korinth. Raum 8. Vorderer Raumbereich. Vitrine an der rechten Wand

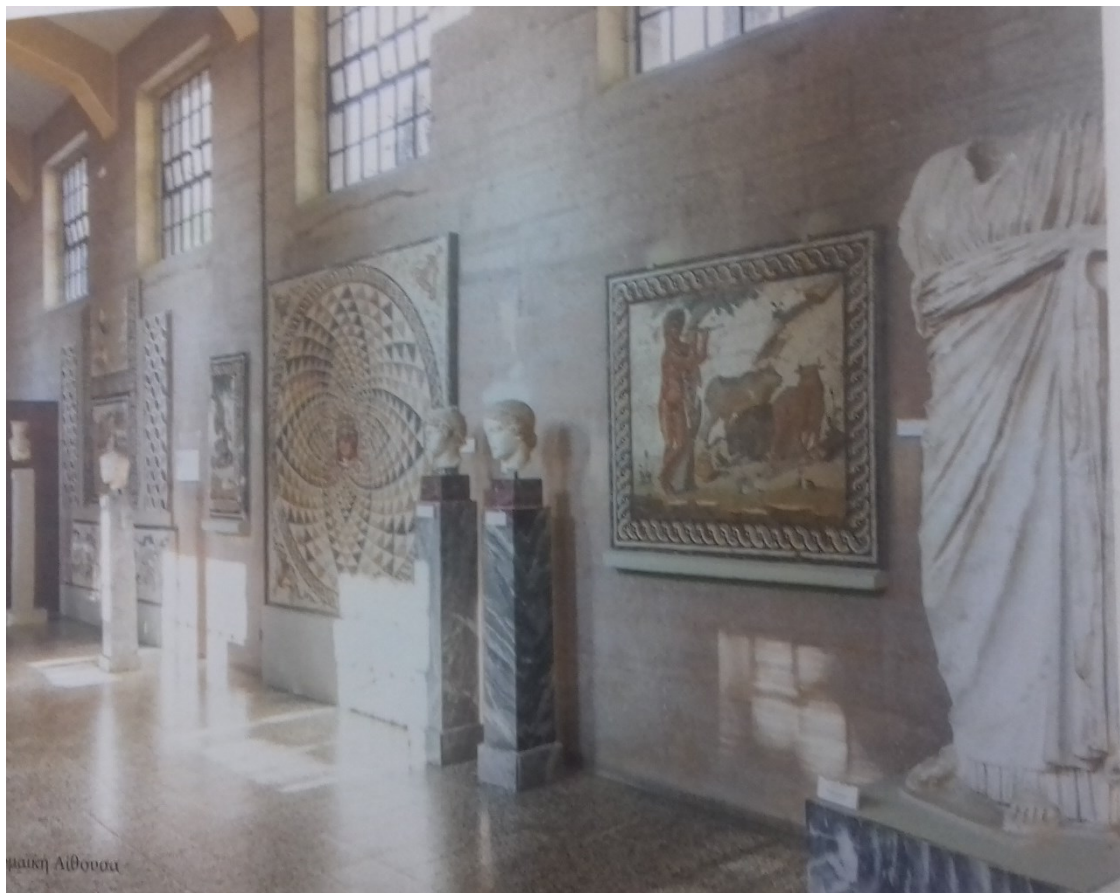


Abb. 92. Arch. Museum Korinth Raum 8. Vorderer Raumbereich



Abb. 93 Arch. Museum Korinth, vorderer Raumbereich, Tischvitrine.



Abb. 94. Vorderer Raumbereich. Ostseite der Tischvitrine. Figurative Darstellungen



Abb.95. Arch. Museum Korinth. Raum 8. Vorderer Raumbereich. Ostseite des Tischvitrine. Figurative Darstellungen



Abb.96. Arch. Museum Korinth. Raum 8. Vorderer Raumbereich. Ostseite des Tischvitrine. Liebespaar.



Abb. 97 Arch. Museum Korinth. Raum 8. Vorderer Raumbereich. Reliquienkreuze



Abb. 98. Arch. Museum Korinth. Raum 8. Vorderer Raumbereich. Tischvitrine Westseite. Reliquienkreuze



Abb.99. Arch. Museum Korinth. Raum 8. Vorderen Raumbereich. Tischvitrine Westseite. Reliquienkreuze



Abb.100. Arch. Museum Korinth. Vorderer Raumbereich. Tischvitrine Westseite. Reliquienkreuz mit Kreuzigung



Abb. 101 Arch. Museum Korinth. Vorderer Raumbereich. Tischvitrine Westseite. Reliquienkreuz mit Figur im Orantengestus



Abb.102. Arch. Museum Korinth. Ausgrabungspark. Kreuzabbildung

12 Baumdiagramm

12.1 Byzantinisches Museum

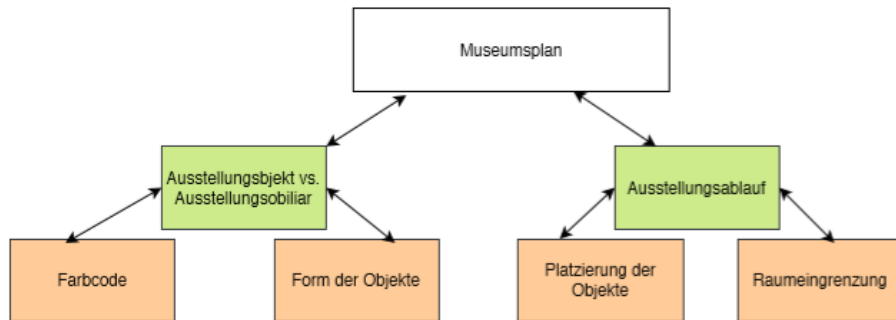


Fig. 1 Byz. Museum. Bedeutungseinheiten Museumsplan

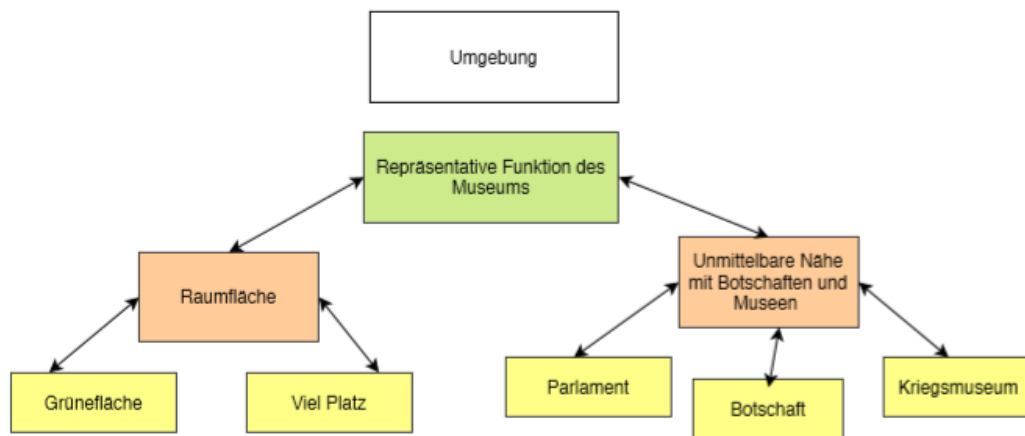


Fig. 2. Byz. Museum Bedeutungseinheiten der Umgebung

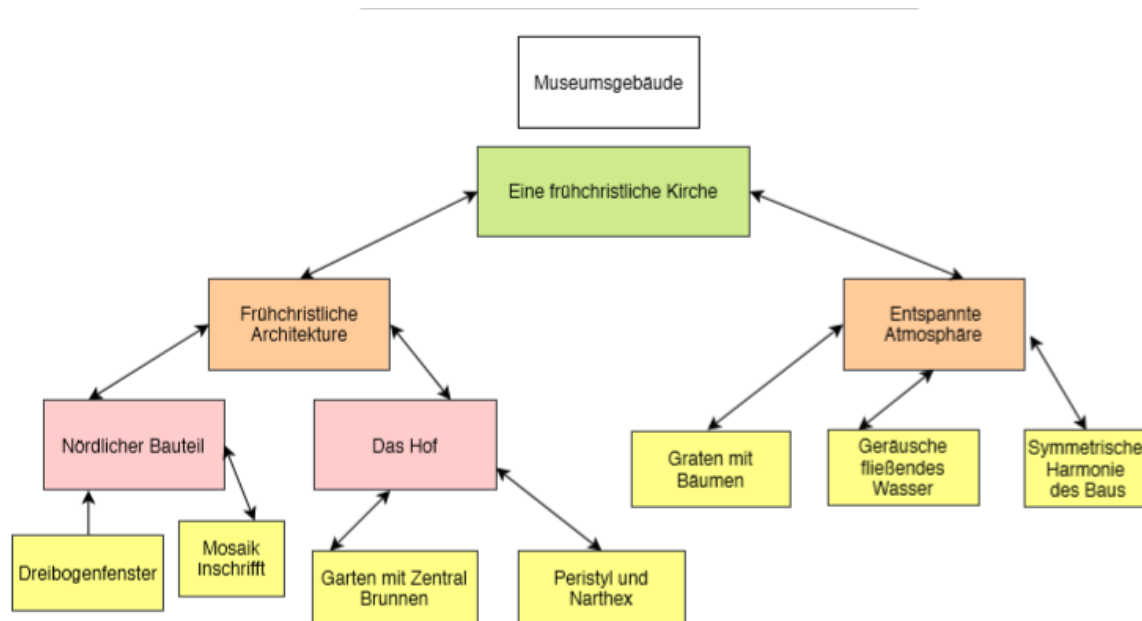


Fig. 3. Byz. Museum. Bedeutungseinheiten des Museumsgebäudes

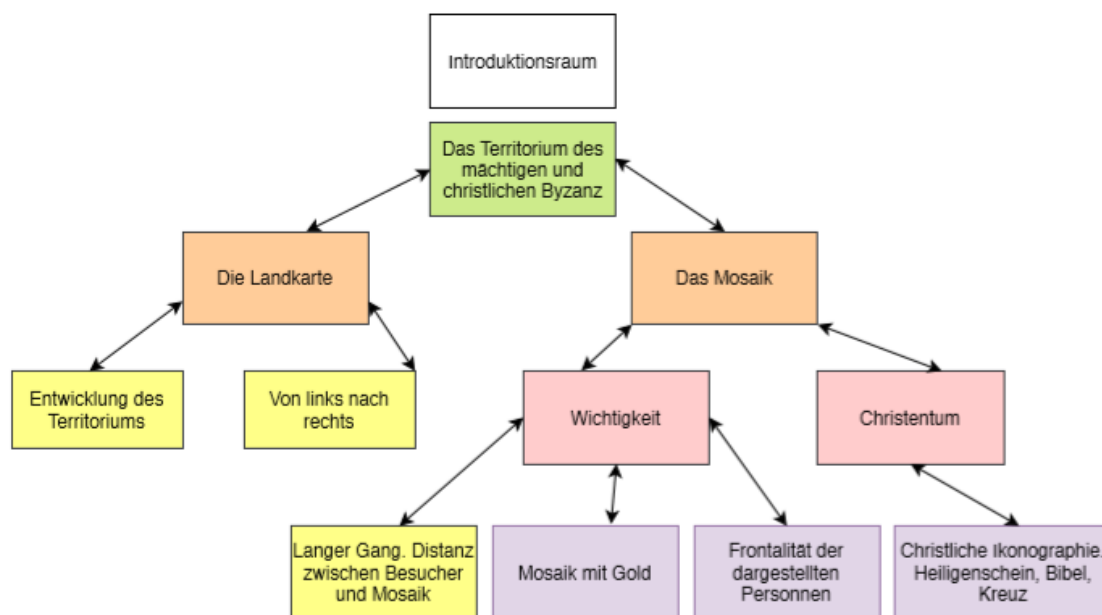


Fig. 4. Byz. Museum. Bedeutungseinheiten des Einführungsraums

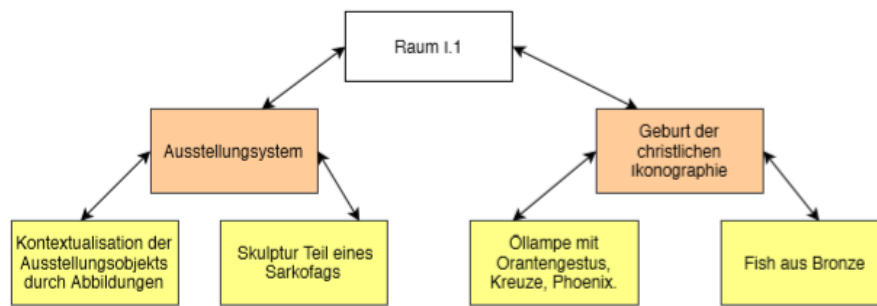


Fig. 5. Byz. Museum. Bedeutungseinheiten des Raums I.1

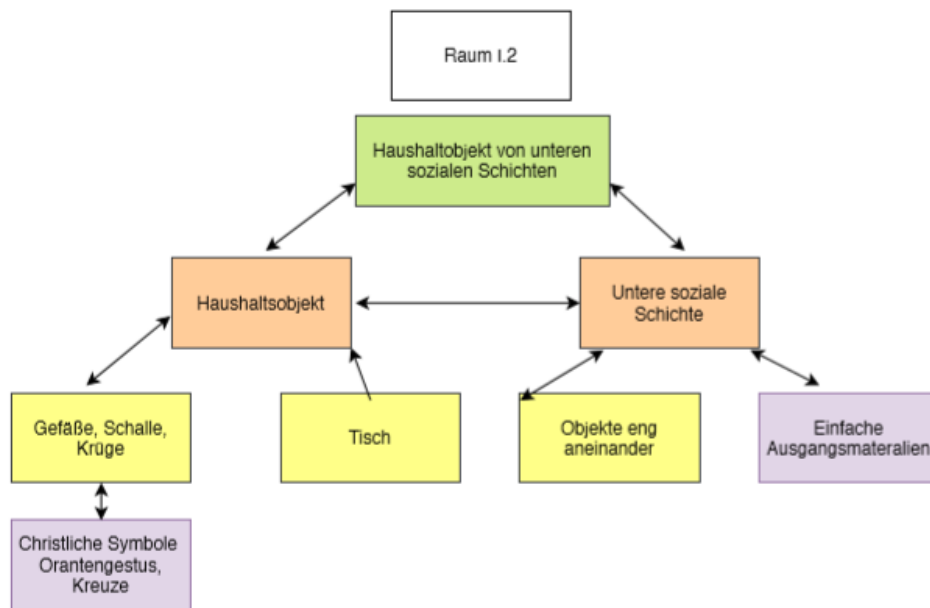


Fig. 6 Byz. Museum. Bedeutungseinheiten des Raums I.2

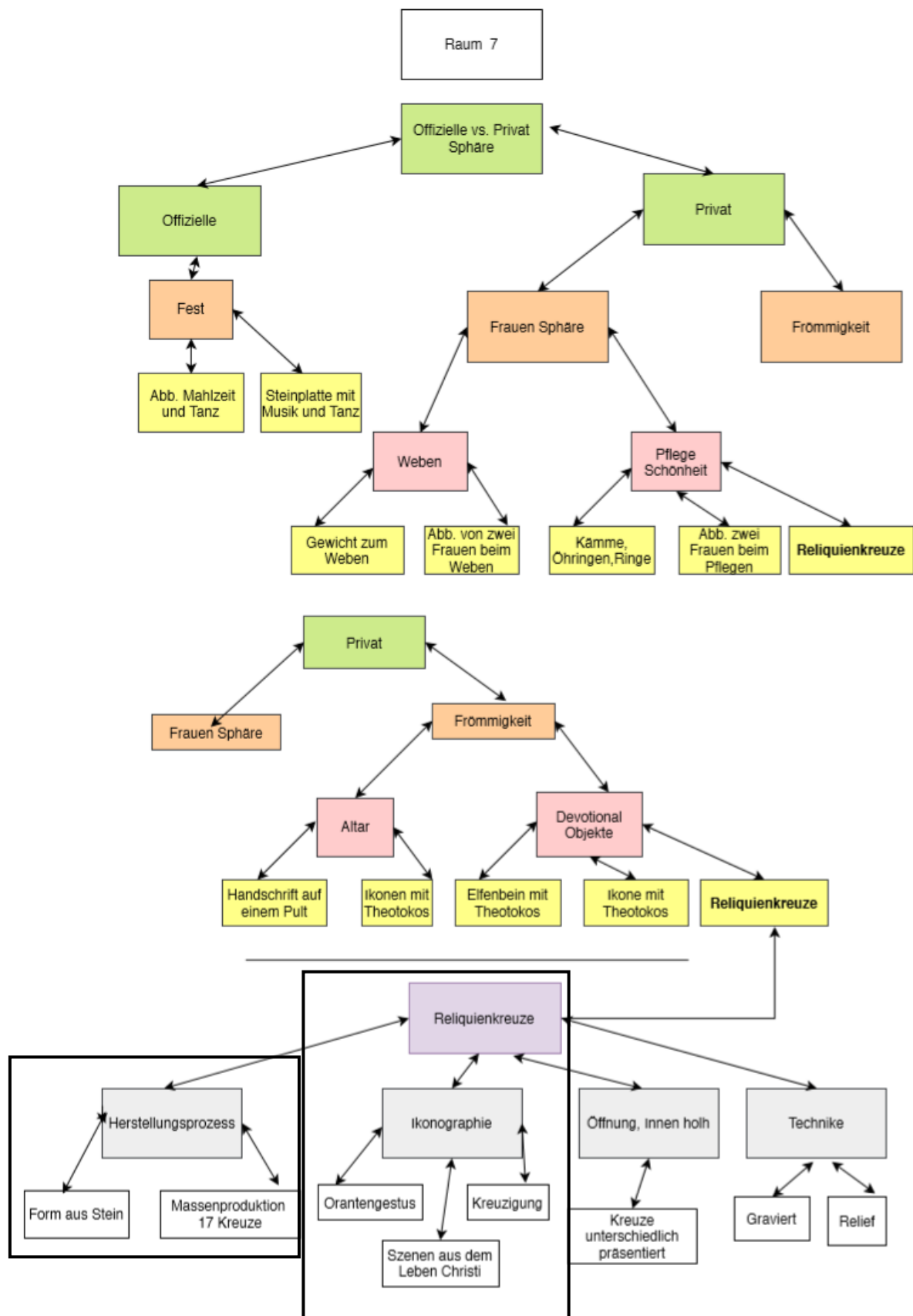


Fig. 7 Byz. Museum. Bedeutungseinheiten des Raums II.7

12.2 Benaki Museum

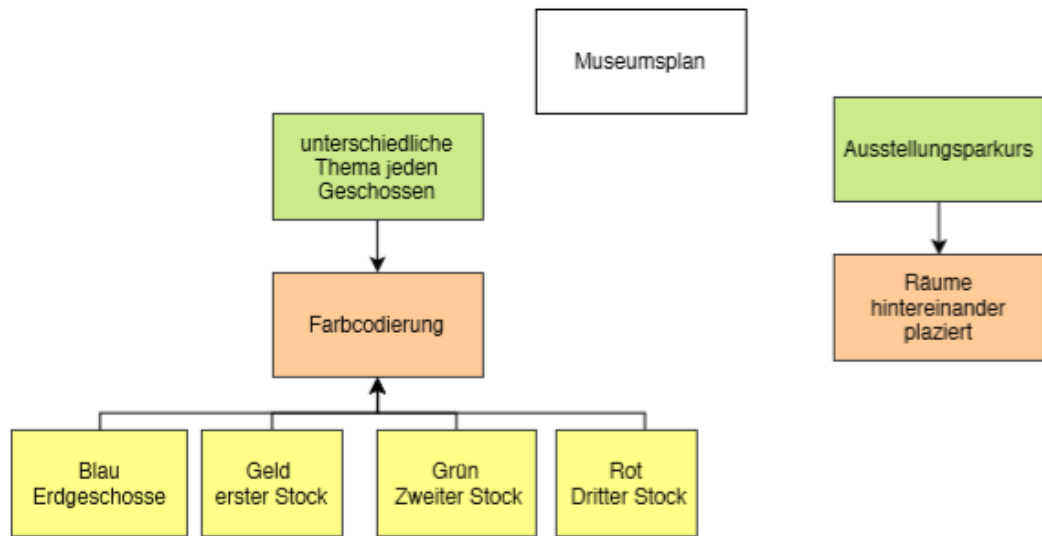


Fig. 8. Benaki Museum. Bedeutungseinheiten Museumsplan

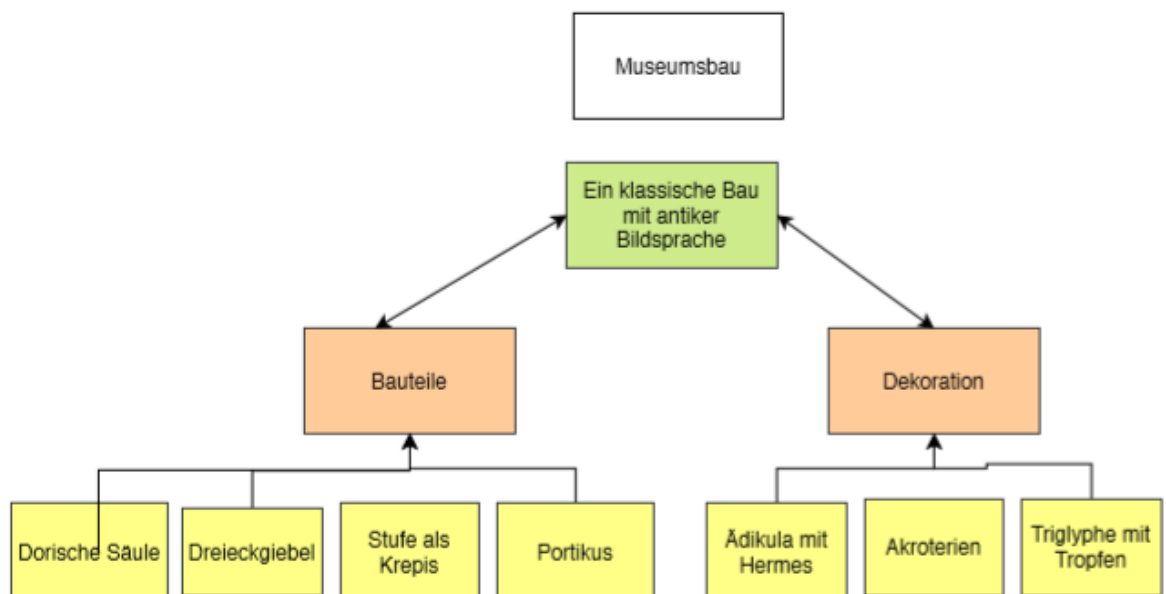


Fig. 9 Benaki Museum. Bedeutungseinheiten Museumsbau

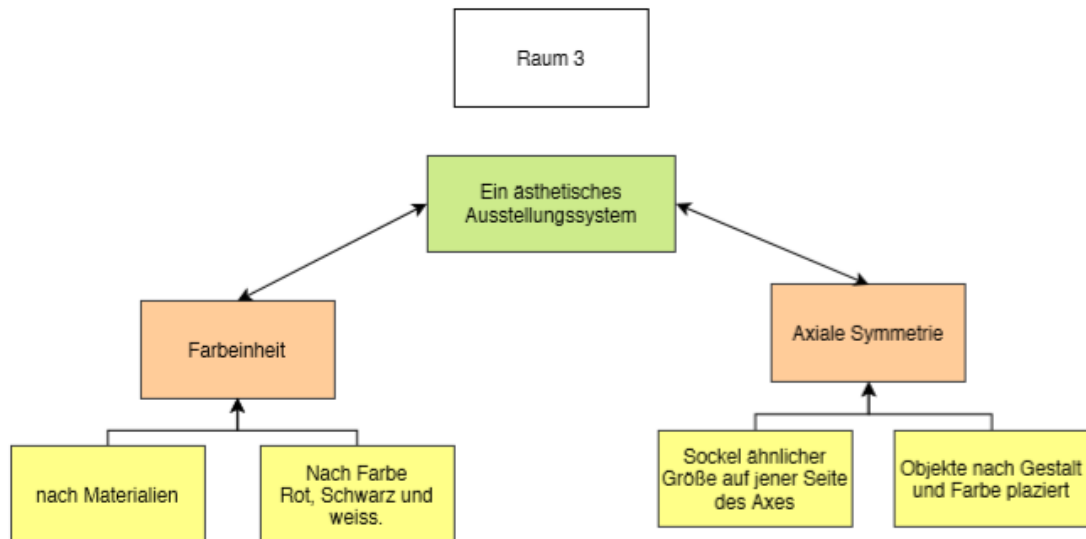


Fig. 10. Benaki Museum Bedeutungseinheiten Raum 3

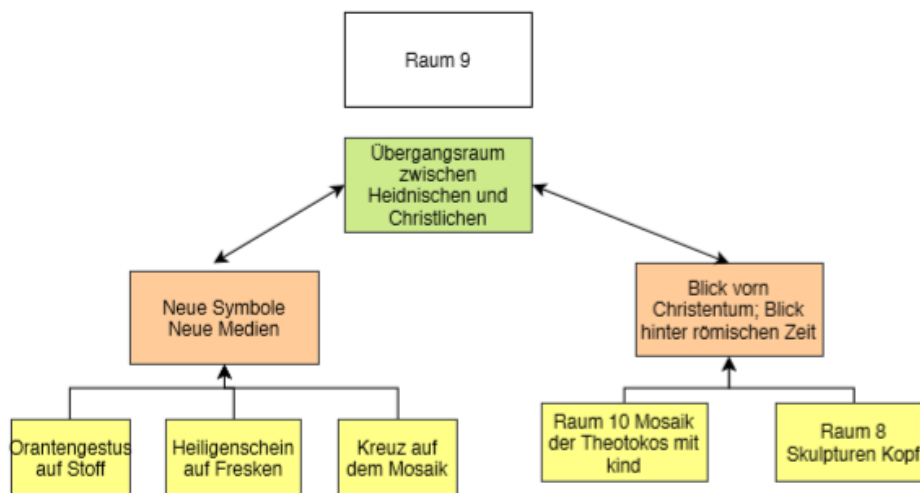


Fig. 11. Benaki Museum. Bedeutungseinheiten Raum 9

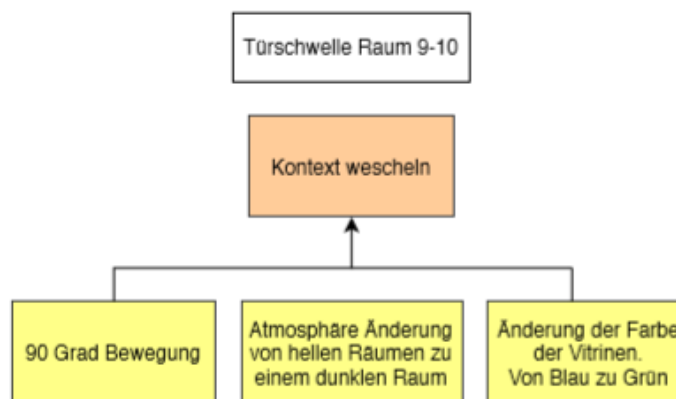


Fig. 12. Benaki Museum. Bedeutungseinheiten. Türschwelle Raum 9-10

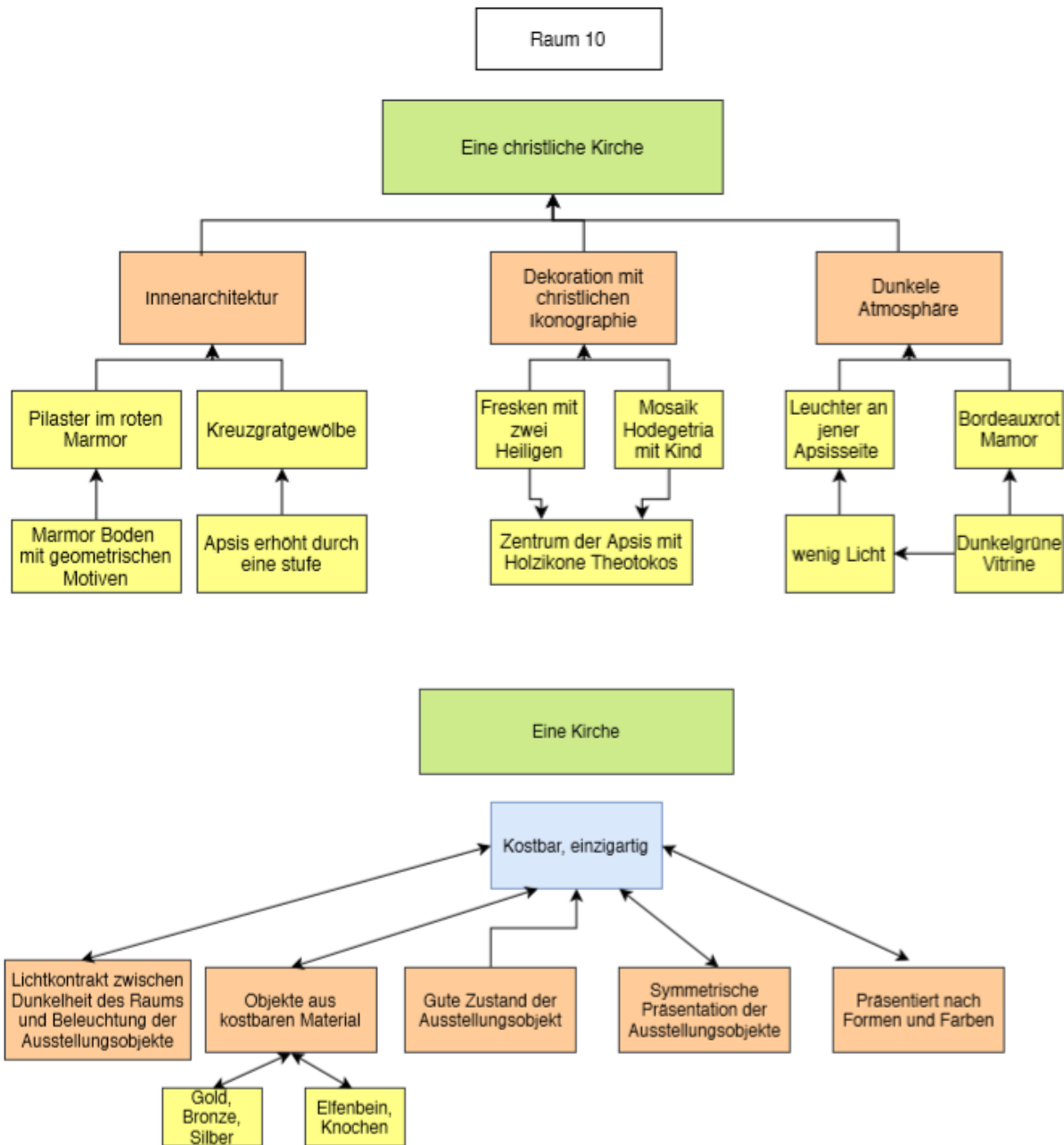


Fig. 13. Benaki Museum. Bedeutungseinheiten Raum 10

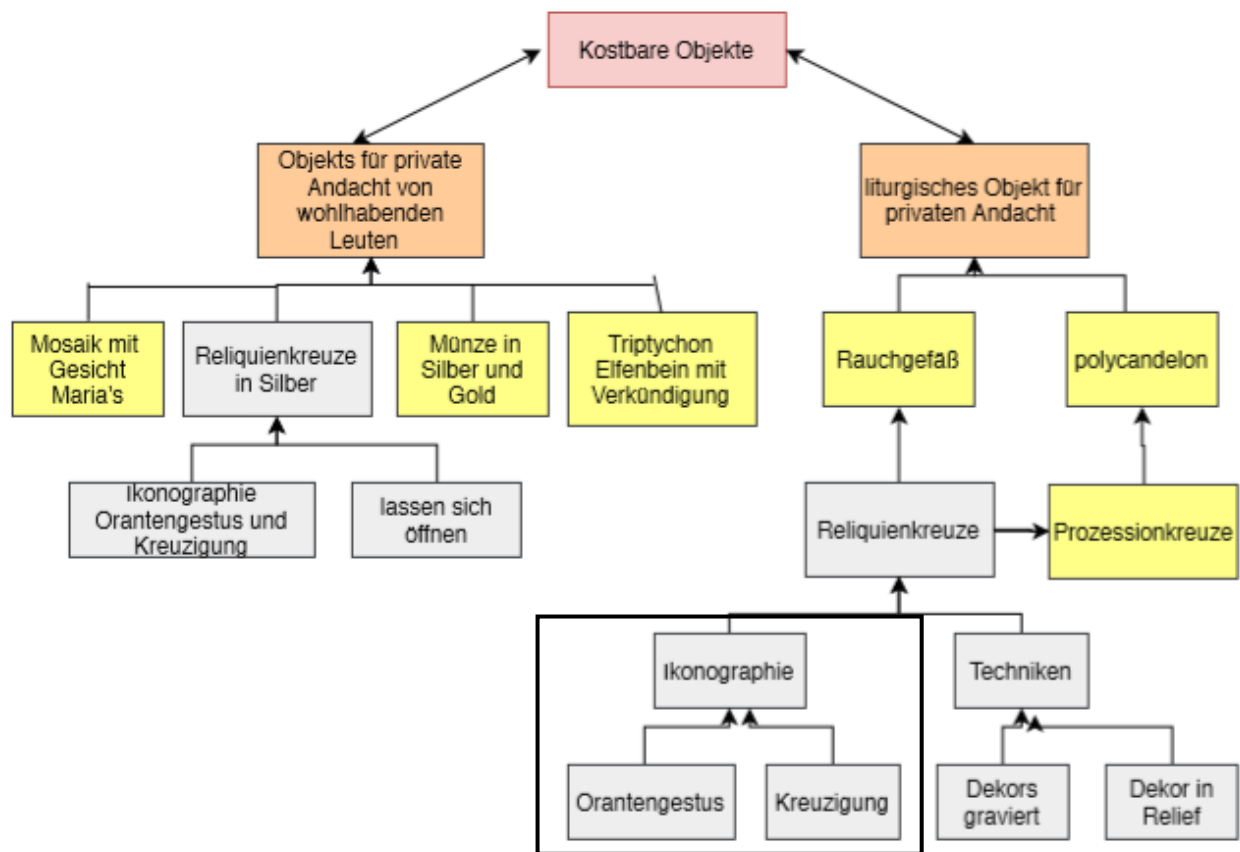


Fig. 14 Benaki Museum. Bedeutungseinheiten Raum 10. bis

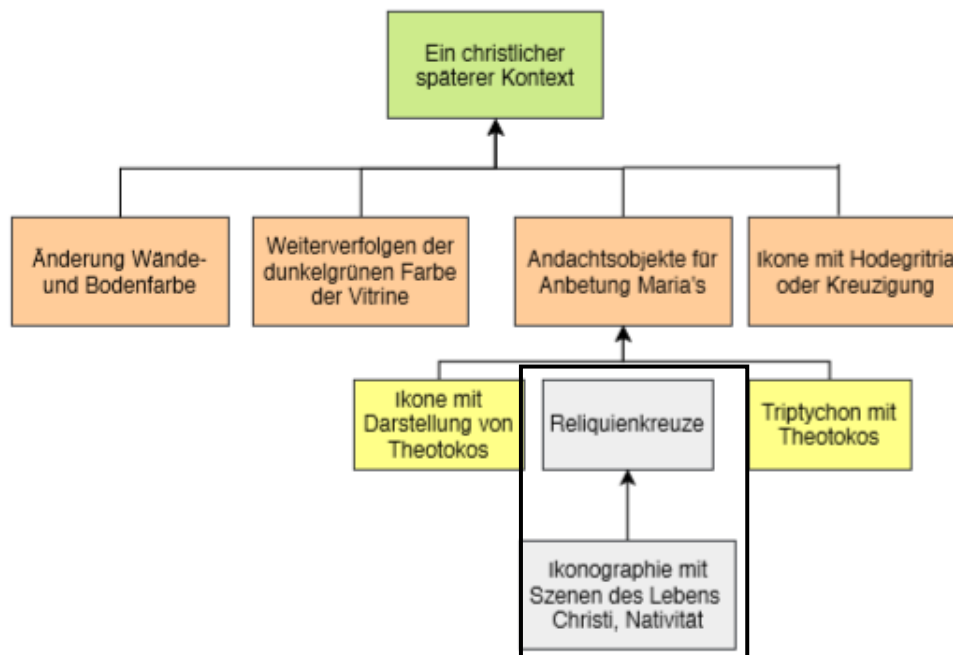


Fig. 15 Benaki Museum. Bedeutungseinheiten Raum 11

12.3 Archäologisches Museum Korinth

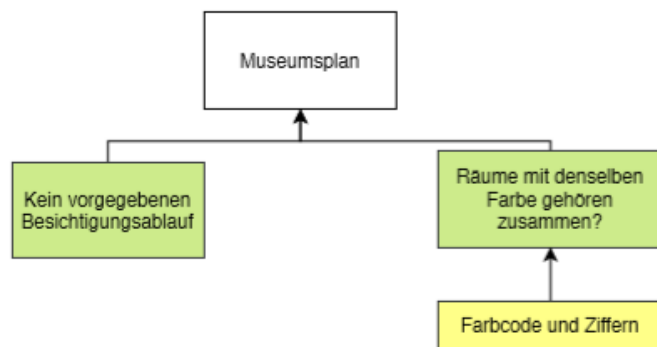


Fig. 16. Museum Korinth. Bedeutungseinheiten Museumsplan

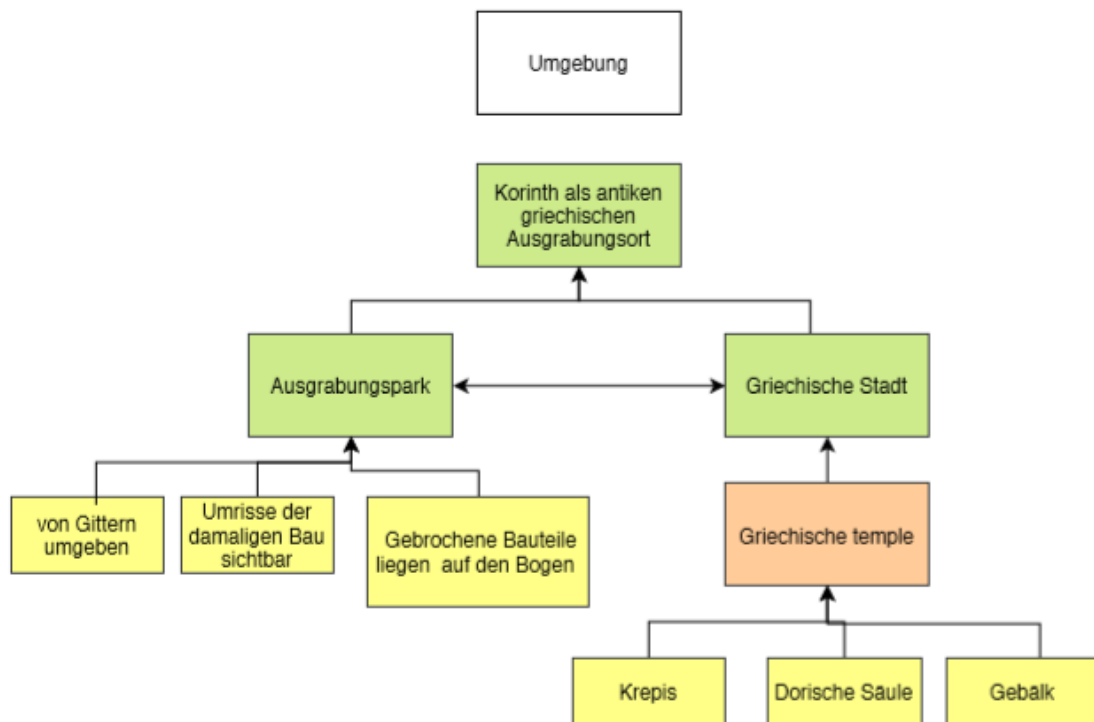


Fig. 17. Museum Korinth. Bedeutungseinheiten. Umgebung

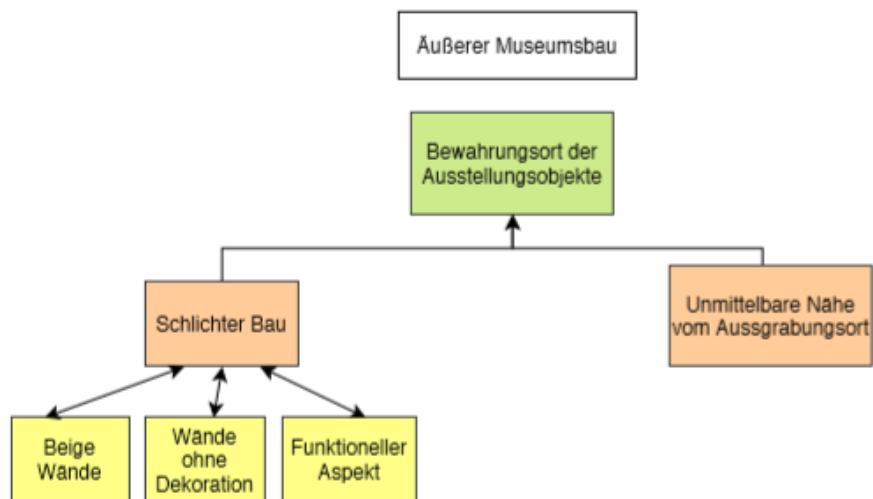


Fig. 18. Museum Korinth. Bedeutungseinheiten Museumsbau

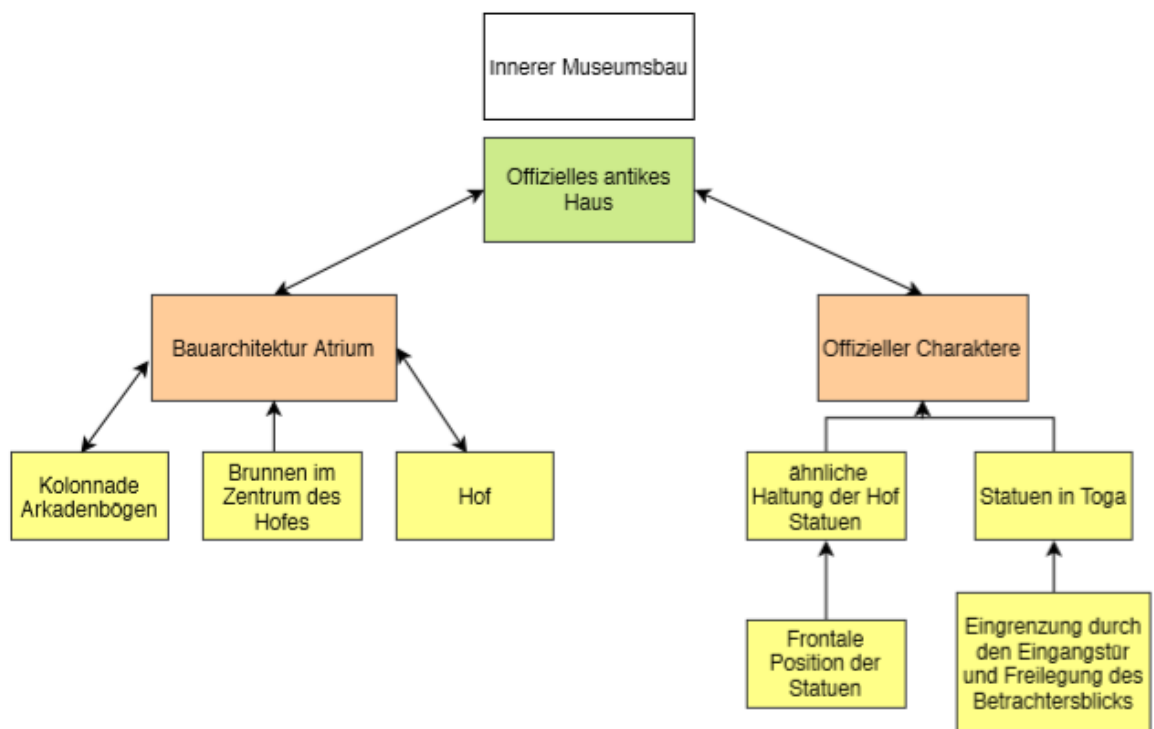


Fig. 19. Museum Korinth. Bedeutungseinheiten Innerer Museumsbau.



Fig. 20. Museum Korinth. Bedeutungseinheiten Raum 8

13 Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt

Wien an: 10/11/2020

A handwritten signature in purple ink, appearing to be 'Christina', is written over a faint, light purple rectangular background.

Abstract

Wer Kulturvermittlung hört, denkt hauptsächlich an Führungen und Workshops in Museen. Wenige von uns verbinden die Kunstvermittlung mit der Ausstellungsinszenierung. Diese ist jedoch die aussagekräftigste Kulturvermittlerin der Originalobjekte. Sie bietet den Objekten einen visuellen Kontext, in dem sie wahrgenommen und interpretiert werden. Sie ist auch das Medium, durch die Kurator*innen, die an die Besucher*innen gerichtete Botschaft senden. Tendenziell wird die Inszenierung als Auslöser von Emotionen genutzt oder die Ausstellungsobjekte dienen als einseitige Illustration eines “Storytellings”. In beiden Fällen rücken jedoch die Materialität und die vielfältigen Bedeutungen eines authentischen Objekts in den Hintergrund. In dieser Masterarbeit wird recherchiert, wie die Inszenierung einen Rahmen bilden kann, in dem Ausstellungsobjekte uns ihre eigene Geschichte erzählen, und somit wieder im Zentrum zu stehen. Wie kann die Mehrdeutigkeit der Objekte bewahrt werden, ohne das Verständnis der Botschaft zu verringern? Kann die Inszenierung, Denotation und Konnotation Prozesse eines Objekts unterstützen, wenn ja, wie? Ist die Materialität der Ausstellungsobjekte für die Deutung des Objekts relevant, oder nur ihre semiotische Seite wird in den Vordergrund gestellt?

Ausgehend von der Theorie der Semiotik ist eine systematische Methode entworfen worden. Diese ist für die Untersuchung der Ausstellungspräsentation eines bestimmten Objekttypus, die byzantinische Reliquienkreuze in Bronze, eingesetzt worden. Diese Arbeit unterliegt dem Versuch zu begreifen mit welchen Mitteln die Inszenierung unabhängig von Ausstellungstexten auch Fachkenntnisse transportieren kann.

