

1 EINLEITUNG

1.1 Vorhaben

Dieses Buch widmet sich den Präsentationsformen von Ausstellungen in Museen. Unter „Präsentationsform“ wird die Ausstellungsgestaltung im weitesten Sinne verstanden, d.h. das Arrangement aller Präsentationsmedien von Ausstellungsobjekten über architektonische Konstruktionen, Vitrinen, grafische Materialien, Licht, Ton bis zu bewegten Bildern als konkreter räumlicher Umsetzung oder Übersetzung eines Ausstellungskonzepts. Die Aufzählung der Präsentationsmedien verweist bereits auf den Fokus der folgenden Untersuchung. Gegenüber den Arbeiten zu Ausstellungen, welche sich im Besonderen den Ausstellungsobjekten und -themen widmen, sollen hier alle Medien des Präsentationskontextes in die Untersuchung einbezogen werden. Es wird vorausgesetzt, dass die ausgestellten Museumsobjekte eine besondere Rolle innerhalb einer musealen Ausstellung spielen.⁶ Dennoch können die weiteren Elemente der Präsentation nicht vernachlässigt werden, da ihnen, intendiert oder unbeabsichtigt, immer Vermittlungs- und/oder Verweisfunktionen im Präsentationskontext übertragen werden. Sie nehmen als Medien an den Bedeutungsprozessen in Ausstellungen teil. Folglich sollen Ausstellungen als komplexe Medien aufgefasst und als solche behandelt werden.⁷

- 6 Mittels dieser Voraussetzung sowie der Einbeziehung aller übrigen Präsentationsmedien soll hier eine Weiterführung der langjährigen Debatte um eine primäre oder untergeordnete Positionierung der Museumsobjekte in Ausstellungen verhindert werden.
- 7 Dabei muß die banal scheinende Unterscheidung zwischen Museum als sammelnder Institution und Ausstellung als Präsentationsmedium dieser Institution betont werden. Unbewusst werden diese beiden Termini oft als Synonyme verwendet, was zu Missverständnissen führt.

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass es Konventionen⁸ der musealen Präsentation gibt, die im Laufe der Museumsgeschichte modifiziert und den jeweils spezifischen Anforderungen einer konkreten Ausstellung angepasst wurden und werden. Trotz dieser vielfältigen Veränderungen kann auf Grund der institutionellen Bindung an eine Sammlung und deren Ordnung von allgemeinen typischen Formen der Ausstellungspräsentation ausgegangen werden. Diese sind der Untersuchungsgegenstand dieses Buches. Sie sollen unter besonderer Beachtung ihres Vermittlungsvermögens historischer, sozialer, kultureller, ethnologischer, politischer, ethischer, technischer, künstlerischer und/oder museumsspezifischer Phänomene beschrieben werden. Zu diesem Zweck müssen alle bedeutungsvollen – im Sinne von deuten und bedeuten – Elemente des Ausstellungs- bzw. Kommunikationskontextes und deren Beziehungen analysiert werden. Das sind sowohl die Ausstellungsobjekte, deren Beziehungen untereinander, im Raum sowie im Ausstellungsverlauf, als auch alle Mittel der Gestaltung des räumlichen Kontextes. Anhand der Beschreibungen sollen Aussagen zu möglichen Ausstellungserfahrungen und -inhalten⁹, den durch die Objekte und ihre Arrangements vermittelten Botschaften der Ausstellung getroffen werden. Dabei werden Ausstellungen als Orte verstanden, wo Signifikations- und Kommunikationsprozesse¹⁰ stattfinden. Für diese Prozesse formulieren Ausstellungskuratoren Inhalte, Absichten und Erwartungen, welche von den Gestaltern mit Hilfe von Ausstellungsobjekten und Gestaltungsmaterialien in räumliche Arrangements übertragen werden. Dort machen

- 8 Unter „Konventionen“ werden hier gesellschaftliche Praktiken verstanden im Gegensatz zu „Traditionen“, welche immer auch rituelle oder symbolische Funktionen zu erfüllen haben. Siehe dazu Eric Hobsbawms Text „Introduction. Inventing Traditions.“ In: Hobsbawm u.a. (Hrsg.) 1984: 1-14.
- 9 Wenn hier und im Weiteren von Ausstellungsinhalten geredet wird, sind nur bedingt Informationen mündlicher oder schriftlicher Art gemeint. Ausstellungen werden vielmehr als Medien verstanden, die in erster Linie durch räumliche und visuelle Erfahrungen mitteilen und bedeuten. Alle Formen von Mitteilungen und Bedeutungen bilden die Ausstellungsinhalte.
- 10 Die Unterscheidung zwischen Signifikation und Kommunikation beruht auf der Unterscheidung von Nichtintentionalität und Intentionalität der in Ausstellungen auszumachenden Zeichenbeziehungen. Siehe Mounin 1970 und Posner 1993.

Ausstellungsbesucher Erfahrungen und sammeln Erkenntnisse, die idealerweise mit den zu vermittelnden Inhalten übereinstimmen.

Dieser Vorgang des Verschlüsseln und Entschlüsseln von Informationen – des Codierens und Decodierens – ist ein Zeichenprozess. Darin werden der Raum, die Ausstellungsobjekte und die Gestaltungsmittel zu Zeichen, die auf konkrete Inhalte und auch weniger bestimmte Bedeutungen verweisen. Für die Untersuchung solcher Signifikations- und Kommunikationsprozesse bietet sich eine semiotische Analyse an, da sie „Bedingungen der Mitteilbarkeit und Verstehbarkeit der Botschaft (der Codierung und Decodierung) untersuchen soll.“ (Eco 1994: 72)¹¹ Mit den Methoden der Semiotik sollen auf der Ebene der Kommunikation und Signifikation Codes gefunden werden, die zu Aussagen über vermittelte Zusammenhänge, Kenntnisse und Erfahrungen, die Ästhetik, Didaktik und Poetik von Ausstellungen führen. Ein Ziel soll die Suche nach allgemeinen, für die jeweiligen Präsentationsformen charakteristischen Codes sein, welche die Signifikation und Kommunikation¹² prägen.

Darüber hinaus wird das Ziel verfolgt, eine Analysemethode für Museumspräsentationen zu entwickeln. Dieses Vorhaben verweist auf einen Mangel an Analysemethoden und Beschreibungsmodellen von Ausstellungen, der sich in der alltäglichen Museumsarbeit bis hin zu den Ausstellungskritiken der Feuilletons widerspiegelt. Eine Ursache dafür liegt in der ausgeprägt fachwissenschaftlichen und nur eingeschränkt museo-

11 Die Semiotik untersucht alle Kommunikationsprozesse. Jeder Kommunikationsakt setzt als notwendige Bedingung ein Zeichensystem voraus und entsteht, wenn ein Zeichen im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervorruft. Diese wird durch die Existenz eines Codes ermöglicht.

12 Nach Eco umfasst Kommunikation „alle Akte der Praxis, in dem Sinne, dass die Praxis selbst globale Kommunikation, Begründung von Kultur und folglich von gesellschaftlichen Beziehungen ist. Sie ist der Mensch, der sich die Welt aneignet und der bewirkt, dass sich die Natur ständig in Kultur verwandelt. Nur dass die Handlungssysteme als Zeichensysteme interpretiert werden können, wenn nur die einzelnen Zeichensysteme sich in den globalen Kontext der Handlungssysteme einfügen.“ (1994: 442)

logischen Ausrichtung der Museen und ihres Personals.¹³ Besonders in der konkreten Museumspraxis macht sich das Fehlen von analytischem Werkzeug¹⁴ bemerkbar, wenn Ausstellungsprojekte begutachtet werden müssen oder in der Zusammenarbeit mit den an Ausstellungsprojekten Beteiligten eine gemeinsame Sprache gefunden werden muss. Denn für ein genaues Betrachten und kritisches Beschreiben von Ausstellungen sind spezifische Begriffe und Methoden zwingend erforderlich.

Die vorliegende Untersuchung stützt sich im Bereich der angewandten Semiotik vornehmlich auf Theorien und Methoden Umberto Ecos und Roland Barthes.¹⁵ Entgegen den Vorstellungen eines ontologischen Strukturalismus wird die Auffassung vertreten, dass die Semiotik Operations- bzw. Erklärungsmodelle¹⁶ liefert, mittels derer Beschreibungen und Bewertungen vorgenommen werden können. Eine ontologische Beschaffenheit der Kommunikationsphänomene sowie eine absolute Objektivität sowohl bei der Beschreibung wie der Bewertung werden von der Autorin angezweifelt. So sollen die Bedingungen untersucht werden, welche die Codierung und Decodierung bestimmen, doch sollen diese weder als zu Grunde liegende generative Strukturen aufgefasst noch formalisiert werden. Die Untersuchungen sollen sich auf das Feststellen von Codes beschränken, auf deren Grundlage Signifikations- und Kommunikationsprozesse in Ausstellungen entstehen können. Dabei soll den gefundenen Codes eine auch nur individuell gültige Charakterisierung zugestanden werden. Dieser Prämisse wird die Definition Ecos (1994: 417) von Codes als „intersubjektive[n] Erscheinungen,...die auf der Gesellschaftlichkeit und der Geschichte basieren...“, zugrunde gelegt. Demnach können sich Codes je nach aktuellem Werte- und Bezugssystem verändern, was die Modifikation des Zeichens bzw. Zeichensystems auf der Grundlage unterschiedlicher Decodierungserfahrungen einschließt. Damit wird ein offener Kommunikationsprozess, eine

13 Diese Situation spiegelt zum einen die akademische Tradition europäischer Museen, zum anderen die beschränkte und sehr unterschiedliche museologische Aus- und Weiterbildung.

14 Siehe „Beschreibungsapparat“. in Posner 1988: 172.

15 Siehe besonders Eco 1994 und 1995 sowie Barthes 1964, 1985 und 1988.

16 Modelle sind provisorisch, müssen aber Rechenschaft über eine synchrone Struktur und über eine diachronische Prozeßhaftigkeit der untersuchten Objekte ablegen.

„Semiose in progress“¹⁷ behauptet. Diese Behauptung scheint für die Untersuchung von Ausstellungen von grundlegender Bedeutung, weil davon ausgegangen werden kann, dass Ausstellungen schon für zwei Besucher nie identische Erfahrungen und Erkenntnisse liefern.

So wird mit den vorliegenden Analysen auch die Absicht verbunden, die Formierung verschiedener Diskurse in Ausstellungen als Resultat der Existenz unterschiedlicher Codes nachzuweisen. Die Motivation dafür liefert die Überzeugung der Notwendigkeit einer textuellen Pluralität von Ausstellungen, um das Interesse bei unterschiedlichsten (um nicht zu sagen allen denkbaren) Besuchergruppen zu wecken. Da Pluralität aber immer auch die Gefahr eines unverständlichen Stimmengewirrs mit sich bringt, wird angenommen, dass es einer gewissen Ordnung, wenn nicht gar Hierarchisierung der verschiedenen Codes bedarf. Diese Ordnung wird vermutlich mit der Bestimmung von Objektarrangements und Raumgestaltungen angelegt, wo Objekte kombiniert oder vereinzelt werden, mittels Farben Betonungen vorgenommen oder mit Licht Aufmerksamkeit gelenkt wird. Dabei werden bestimmte Lesarten protegert, andere verdeckt, untergeordnet oder sogar unterdrückt. In diesem Gestaltungsprozess kann die diskursive Pluralität eingeschränkt werden, ohne aufgehoben zu werden.

1.2 Theoretische Grundlagen

Dinge, Objekte, Artefakte

Für die im Museum gesammelten Objekte gibt es keine einheitliche Bezeichnung. „Ding“, „Objekt“, „Gegenstand“, „Artefakt“, „Exemplar“ und „Ware“ gelten als mögliche Begriffe.¹⁸ Alle materiellen Objekte,

17 Eco unterscheidet zwischen „geschlossenen“ semiotischen Systemen und „offenen“ Semioseprozessen. (Eco 1994: 437).

18 Pearce (1992: 5f.) definiert eine Auswahl der für den englischen Sprachraum häufig verwendeten Begriffe: „natural history pieces inside museum collections for which ‚specimen‘, meaning an example selected from a group, is our customary term... ‚Thing‘ is our most ordinary word for all that pieces ... of non-material matters...which have a bearing on our daily lives. ‚Objects‘ shares the same slipperiness both in ordinary speech and in intellectual discourse...The term ‚artefact‘ means made by art or skill... ‚Goods‘ comes to us from the world of economics and production theory and relates to that aspect of material pieces which embr-

verstanden als jegliche Ausdehnungen in Raum und Zeit, werden Museumsobjekte, wenn sie auf Grund von Wertzuschreibungen als Elemente für museale Sammlungen ausgewählt werden. In diese Definition werden neben den materiellen auch alle nichtmateriellen Objekte der sozialen und mentalen Kultur eingeschlossen, also auch Naturobjekte, Schriftdokumente, Geräusche, Gerüche, Ereignisse, Traditionen, Rituale, virtuelle Objekte usw. Eine ähnlich umfassende Bestimmung liefert Pearce, wenn sie schreibt: "... the lumps of the physical world to which cultural value is ascribed include not merely those discrete lumps capable for being moved from one place to another, which is what we commonly mean when we say 'thing' or 'artefact', but also the larger physical world of landscape with all the social structure that it carries, the animal and plant species which have been affected by humankind (and most have), the prepared meal which the animals and plant become, and even the manipulation of flesh and air which produces song and speech" (Pearce 1992: 5).

Eine der wesentlichen Bedingungen für die Eingliederung von Objekten in museale Sammlungen ist die Authentizität der Objekte. Die Frage nach Original und Authentizität hat sich in der aktuellen museologischen Diskussion mit dem Konstatieren des Verschwindens der Dinge und einer zunehmenden Aufmerksamkeit gegenüber immateriellen Dingen zugespitzt und den Gegenstand des musealen Sammelns zur Diskussion gestellt.¹⁹ Die Frage nach dem Sammeln von Geschichte, d.h. der Reformulierung von Geschichte mittels materieller Objekte, wurde aber nicht erst durch Digitalisierung und Medialisierung vorgebracht. Seit Beginn des vergangenen Jahrhunderts wird neben den materiellen Objekten besonders den Objekten der mentalen Kultur als Sammlungsgegenstände Aufmerksamkeit geschenkt.²⁰ Die Zugehörigkeit von individuellen Ge-

ces the market-place value which is set upon them and their exchange rate in relation to other similar or different goods and services".

19 Der Problematisierung dieses Phänomens in einer Ausstellung stellte sich Jean-François Lyotard als Organisator der Ausstellung „Les Immatériaux“, die vom 28.3.1985 bis zum 15.7.1985 im *Centre national d'art et de culture Georges Pompidou* in Paris gezeigt wurde. Für eine Vorstellung der Konzeption siehe *Art & Text*, 17 (1985), S. 47-57.

20 Seit Mitte des 20. Jahrhunderts widmet die Geschichtsschreibung, besonders in der Tradition der Annales Schule, in der Mentalitätsgeschichte auch den immateriellen Objekten ihre Aufmerksamkeit. In den 1980/90er Jahren wird mit der Feststellung zunehmender Transforma-

schichten, Erinnerungen, Traditionen und Ritualen zum Museumsmaterial wird kaum bestritten, wenngleich das Sammeln auf Grund der Flüchtigkeit des Materials und der Erscheinungsqualitäten Schwierigkeiten bereitet und neue Strategien erfordert. Tondokumente, Interviews und Videos sind Möglichkeiten der Dokumentation und Aufzeichnung von Zeitzeugenberichten und Erinnerungen. An dieser Stelle relativiert sich die Frage nach dem Original bzw. der Authentizität schon durch die Grenzen der Aufbewahrungsmöglichkeiten.²¹

Für die Eingliederung in museale Sammlungen verleihen oder entziehen nicht nur äußere oder kulturell bedingte Merkmale den Objekten die gewünschten Eigenschaften. Vielmehr entscheiden kulturelle und individuelle Zuschreibungen über Wert oder Nicht-Wert, Bewahrenswertes oder Abfall. Dabei ist weder ausschließlich die Materialität noch die Funktion der Objekte relevant, sondern die Geschichte der möglichen Bedeutungen, mit denen die Objekte verknüpft waren und werden können. Nach der Explikation der Objektgeschichte(n) wird in der Erforschung der Objekte gesucht, die sich neben der äußeren Erscheinung auf die historische Umgebung, den sozialen Ort, den verbalen Kontext und das Verhältnis zu möglichen Nutzern stützt.²² Die Erkenntnisse dieser Forschungen wie auch die Auswahl des zu sammelnden Materials entsprechen dabei immer der aktuellen Sicht auf Objekte, Werte und Zusammenhänge wie auch den individuellen Interessen von Sammler oder Kurator. Ferner erscheinen Museumsobjekte in Sammlungen nicht in Isolation, wenn auch ihre Trennung aus dem ursprünglichen Kontext Abkapselung und Vereinzelung zur Folge zu haben scheint. Sie werden ausgewählt mit Blick auf bereits vorhandene Objekte und Objektgruppen der Sammlung. Durch die Beziehung zu anderen Museumsobjekten werden sie zu potentiellen Trägern von Bedeutungen für die wissenschaftliche Forschung sowie den spezifischen Museumskontext, der neben dem

tion der Materialität infolge von Digitalisierung, Virtualisierung und Medialisierung das Verschwinden bzw. Verwandeln der Dinge und deren „Sprachverlust“ thematisiert. Siehe beispielsweise Langenmaier 1993.

- 21 Es wird vielmehr das Problem möglicher Verfälschung und Imitation aufgeworfen.
- 22 Für das Studium der materiellen Objekte, die als historische Quellen dienen, zeichnen sich in erster Linie Anthropologie, Ethnologie, Archäologie sowie die relativ neue Fachrichtung der Material Culture Studies verantwortlich.

Kommunizieren von Ausstellungsinhalten auch auf seine eigenen Strukturen Bezug nimmt.²³

Eine weitere den Selektionsprozess wie den Ausstellungsbesuch beeinflussende, nicht zu unterschätzende Qualität aller Museumsobjekte ist eine in irgendeiner Form auffallende Ästhetik, die Aufmerksamkeit und Emotion wecken kann.²⁴ Damit sind materielle Objekte einerseits durch sinnliche Glaubwürdigkeit, Überzeugungsfähigkeit und Faszinationskraft charakterisiert, andererseits durch eine Begrenztheit bei der Artikulation abstrakter, komplizierter Sachverhalte und Prozesse.²⁵ Die sinnlich-konkreten Qualitäten unterscheiden die historische Auseinandersetzung im Museum von den begrifflich-abstrakten Formen in Archiven und akademischen Forschungseinrichtungen. Sie machen Museen bzw. deren Ausstellungen, so soll behauptet werden, eher zu Orten des Erlebnisses und der Erfahrung als zu Lern- und Informationsorten; womit Lernen und Informieren im Museum keineswegs ausgeschlossen werden sollen, doch vollziehen sich diese Prozesse immer nur in Abhängigkeit von den sinnlichen Qualitäten des Ortes.

Museumsobjekte werden demnach auf Grund besonderer Beziehungen zu menschlichen, örtlichen und zeitlichen Gebrauchs- und Vorstellungszusammenhängen gesammelt, interpretiert und ausgestellt. Durch die Eingliederung in Sammlungen werden Museumsobjekte von den Prozessen des Austauschs und Gebrauchs getrennt, wobei ihnen weitgehend die Funktionalität entzogen wird. Im Gebrauchszusammenhang würden funktionslose Objekte als nutzlos und bedeutungslos dem Abfall zuge-

- 23 Ein differenziertes Modell der Bestimmung der Transformation materieller Objekte zu Museumsobjekten durch die museologischen Operationen der Eingliederung in eine museale Sammlung bietet Pearce (1986), sich stützend auf Methoden der Artefaktanalyse von Montgomery (1961) und Fleming/ McClung (1974) aus dem Bereich der *Material Culture Studies*.
- 24 Siehe Korffs (1989) Plädoyer für Ausstellungen als Orte sinnlicher Erkenntnis, ausgehend von den Qualitäten einer Ding-Ästhetik.
- 25 Siehe Herbst/ Levykin 1988 – hier werden drei Komponenten des Ausstellungswertes von Museumsobjekten festgestellt: ein ästhetischer-, ein Symbol- und ein Dokumentationswert. Weschenfelder und Zacharias (1981) unterscheiden zwischen Anschaulichkeit, Authentizität und Informationsgehalt.

schrieben werden;²⁶ im Museum dagegen dominiert die Objekteigenschaft des Verweisens auf abstrakte oder ferne Realitäten über die Gebrauchsfunktion. Nach Eco (1994: 32) sind Gebrauchsgegenstände elementare Kultur- und Kommunikationsphänomene, da ihre Herstellung und Benutzung zur Veränderung des Verhältnisses von Mensch und Natur dienen. Für den Ausstellungszusammenhang kann festgestellt werden, dass Museumsobjekte trotz der Modifikationen, die sie im Musealisierungsprozess erfahren, diese Eigenschaft nicht verlieren.²⁷ Denn sie werden auf Grund eines irgendwie außergewöhnlichen Charakters als Kultur- und Kommunikationsphänomene gesammelt. Diese Eigenschaft soll im Folgenden als Zeichencharakter von Museumsobjekten untersucht werden.

Museumsobjekte als Zeichen

Es wurde bereits festgestellt, dass Museumsobjekte nicht mehr praktischen Zwecken entsprechend ihrer Gebrauchsfunktion dienen. Sie müssen beispielsweise nicht mehr schützen, verteidigen, ernähren, schmücken, sondern haben vielmehr die Aufgabe, die Funktionen Schutz, Verteidigung, Ernährung und Schmuck zu bedeuten, zu repräsentieren. Damit werden Museumsobjekte zu Zeichen, die zunächst auf ihre Gebrauchsfunktion verweisen. Denn nach Eco (1994: 30) sind „Zeichen“ „... eine physikalische Form, die für den Empfänger auf etwas verweist, was diese physikalische Form denotiert, bezeichnet, nennt, aufzeigt und was nicht die physikalische Form selber ist.“²⁸ Entsprechend kann für Museumsobjekte festgestellt werden, dass deren physikalische Form für den Museologen auf etwas verweist, was nicht die physikalische Form selbst ist, sondern etwas, was Aspekte seines wissenschaftlichen, museo-

- 26 Wegweisend in diesem Zusammenhang ist immer noch Michael Thompsons „Rubbish Theory“ (1979). Thompson führt die drei Objektkategorien „transient“, „durable“ und „rubbish“ ein, um die Implikationen der ökonomischen und politischen Wertzuschreibungen an materiellen Objekten zu untersuchen.
- 27 Musealisierung ist nicht als Kommunikation im engeren Sinne zu verstehen, sondern als semiotische Erscheinung oder Symbolisierungsprozess, wo der Gebrauchswert eines materiellen Objekts in einen kulturellen symbolischen Wert umgewandelt wird.
- 28 Eco beruft sich hier auf Ferdinand de Saussure (1916) und Charles Sanders Peirce (1993).

logischen, gesellschaftspolitischen, kulturhistorischen, auch persönlichen Interesses aufzeigt. Der Bezugsrahmen wird noch erweitert, da Museumsobjekte nicht ausschließlich durch ihre physikalische Form auf etwas verweisen. Die Kriterien der Zuschreibung von Wert und Bedeutung beziehen sich meist auf den sozialen, kulturellen, auch funktionellen Kontext mit selten sichtbaren Spuren am Objekt, jedoch einer benennbaren Zeichenrelation. Ein Beispiel dafür sind Nachlässe, wo Objekte als personengebundene Erinnerungsstücke gesammelt werden. Diese Objekte können unspektakulär und gewöhnlich sein, wenn die Person als bedeutsam bzw. erinnerungswürdig anerkannt wird. Nur selten liefert die physikalische Form des Objekts anhand einer Signatur o.ä. Hinweise auf die Eigentümerschaft. Meist kann eine Beziehung zwischen Objekt und Person nur auf Grund von Behauptungen oder Erinnerungen, schriftlichen oder mündlichen Dokumenten nachgewiesen werden. Es wird zu klären sein, ob diese Form der Zeichenbeziehung artifiziellen oder abstrakten Charakters ist, die im Ausstellungszusammenhang auf objektexterne Vermittlung (beispielsweise durch einen spezifisch gestalteten Kontext oder Beschriftung) angewiesen ist.

Grundlegend muss für materielle Objekte, da sie immer auch Gebrauchsobjekte sind, zwischen zwei Bedeutungsrelationen unterschieden werden. Nach Barthes (1985: 35) bilden Funktion(en) die eine Seite, Wertbehauptungen die andere. In ähnlicher Weise differenziert Krzysztof Pomian (1998) bei Museumsobjekten zwischen einer materiellen und einer semiotischen Seite. Die deutliche Unterscheidung dieser zwei Objekteigenschaften führt Pomian auf eine Relation von Sichtbarem und Unsichtbarem²⁹ zurück. Susan Pearce (1986b) charakterisiert diese zwei Seiten von Museumsobjekten als „objektimmanentes Paradox“ und stellt fest: „On the one hand, objects are specific, nothing more so; they have places in time and space, they are made of materials which have weights, colours, and so on. On the other hand, objects are fantasies, products of human imagination like religion, literature or chosen social order, but frozen into tangible form.“ (Pearce 1986b: 79)

- 29 Die Kategorien des Sichtbaren und Unsichtbaren sind in der Argumentation Pomians bei der Betrachtung von Museum und Sammlung elementar; siehe Kapitel „Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem: die Sammlung“ (1998: 13ff). Pomian unterscheidet als Unterklasse der Semio-phoren sogenannte „Mediatoren“, welche Zeichen auf materielle Träger aufprägen und dadurch Botschaften produzieren (1998: 92).

In Bezug auf den dualen Charakter führt Pomian für Museumsobjekte die Bezeichnung „Semiophoren“ ein.³⁰ Mit diesem Terminus will er Museumsobjekte als „Träger von Zeichen“ und „Gefäße für Bedeutungen“ definieren: „Die Semiophoren, zweigesichtige Gegenstände, bestehen aus einem Träger und aus Zeichen, die darauf angebracht sind. Sie haben eine materielle und eine semiotische Seite. Die Beziehungen zwischen den beiden sind sehr unterschiedlich; es ist unmöglich, hier eine Typologie aufzustellen. Wir wollen nur darauf hinweisen, dass die Semiophoren durch ihre Materialität in die Nähe der Dinge rücken, während ihre Bedeutung eine Affinität zwischen ihnen und den inneren Zuständen der Individuen herstellt.“ (Pomian 1998: 95) Wesentlich für das Hervorbringen von Bedeutung ist der Aufbau einer Beziehung der sichtbaren Merkmale auf etwas Abwesendes oder Unsichtbares, was dann wiederum eine Beziehung zu einem möglichen Betrachter aufbauen kann: „alle sinnlichen Merkmale werden umgewandelt in Zeichen, die eine Beziehung herstellen sollen zwischen dem Betrachter und dem Unsichtbaren, auf das sie verweisen“ (Pomian 1998: 95). Mit Bedeutungen sind somit Zuweisungen, Deutungen und Wertungen jeglicher Art in Bezug auf die kulturelle und gesellschaftliche Vergangenheit gemeint. Sie resultieren aus der im Vorgang der Musealisierung erarbeiteten Geschichte des gesammelten Materials sowie auf Annahmen und Beurteilungen von in irgendeiner Weise beachtenswerten Zusammenhängen der Objekte zu menschlichen, örtlichen und/oder zeitlichen Gebrauchs- und Vorstellungszusammenhängen. „Bedeutung (signification) meint hier jeweils nicht – wie sonst üblich – das Signifikat, sondern im aktiven Sinne den Prozess des Bedeutens: Sinngebung.“ (Barthes 1985: 321)

Die Frage ist, ob und in welcher Weise dieser Prozess gesteuert werden kann, welche oder ob alle sichtbaren Merkmale eines Objekts am Zeichenprozess beteiligt werden und welchen Einfluss sie auf die, wie Pomian beschreibt, „inneren Zustände der Individuen“ nehmen. Letztes soll hier nicht in einer Untersuchung der Psychologie der Besucher münden, sondern kann nur insofern eine Rolle spielen, als ein heterogener Charakter der Besucher angenommen werden muss. Die Berücksichtigung dieses Charakters führt zu der Auffassung, dass die Zeichen- und Kommunikationsprozesse in Ausstellungen durch Vielfalt, Variabilität und individuelle Entscheidbarkeit gekennzeichnet sein müssen.

30 Pomian (1998) unterscheidet in seiner Klassifikation der Artefakte nützliche Dinge, Abfall und Semiophoren.

Für die Ausstellungsanalysen soll von einer Konvention beim Betrachten materieller Objekte ausgegangen werden. Barthes formuliert, und dies scheint für den Ausstellungskontext bedeutsam,; „Das Objekt erscheint immer funktionell, und zwar unmittelbar in dem Augenblick, in dem wir es als ein Zeichen lesen.“ (Barthes 1988: 197) D.h., bei der Betrachtung eines Objektes, wird, um es zu erkennen, einzuordnen und zu bezeichnen, seine Form und Gestalt zunächst immer hinsichtlich einer möglichen Funktion gedeutet oder zumindest zu deuten versucht. Denn jedes Gebrauchsobjekt wird im Allgemeinen durch seine Funktion definiert, worauf auch meist der Name verweist. Wenn davon ausgegangen werden kann, dass auch für Museumsobjekte eine erste Deutung hinsichtlich ihrer Funktionalität angenommen werden darf, werden sie immer erst einmal als Hergestelltes, Produziertes, letztlich als Dienendes für einen Verwendungszusammenhang definiert. Das Paradox dieser Definition wird durch den Ausstellungskontext geschaffen, der keinen Zusammenhang für eine Nutzung der Gebrauchseigenschaften liefert (oder nur einen sehr speziellen wie in Technikmuseen). Damit können allerdings Bedarf und Wunsch nach Konkretisierung und Bezeichnung der Funktionen und Bedeutungen eines Objekts hervorgerufen werden, welche im Ausstellungskontext sinnvoll erscheinen. Die paradoxe Situation würde folglich die wesentlichste Motivation für ein Suchen und Lesen der Ausstellungs-codes liefern.

„Das Objekt dient dem Menschen dazu, auf die Welt einzuwirken, die Welt zu modifizieren, auf aktive Weise in der Welt zu sein; das Objekt ist eine Art Vermittler zwischen der Handlung und dem Menschen.“ (Barthes 1988: 189)

Codierungs- und Decodierungsprozesse

Um Kommunikationsphänomene zu untersuchen, müssen die Prozesse der Codierung und Decodierung näher betrachtet werden. Denn Codes sind die Verbindungsstücke zwischen Zeichen und Gesellschaft, welche Kommunikationsprozesse ermöglichen.

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

tionspartners abhängig sind. Hinsichtlich solcher Abhängigkeiten können Codes nicht als statische, d.h. eindeutig und identisch interpretierbare Komponenten im Kommunikationsprozess festgeschrieben werden. Zum Beispiel wird eine farbige Markierung an einem afrikanischen Ritualobjekt von einem Reisenden anders gedeutet und verstanden werden als von einem Einheimischen, in einem afrikanischen Haus anders als in einem europäischen Museum, von Ethnologen anders als von Afrikaliebhabern, vor 20 Jahren anders als heute. Dabei hat jede Decodierung des Farbcodes ihre Berechtigung und Gültigkeit, allerdings immer nur innerhalb des jeweiligen Kontextes. Dieser Kontext ist definiert durch Gemeinschaft, Ort und Zeit und steht in Abhängigkeit von den innerhalb dieser Grenzen gültigen Regeln. Eco führt in diesem Zusammenhang den Begriff der „Subcodes“ ein. „Codes“ werden dann als „netzartiger Komplex von Subcodes und Kombinationsregeln“ (Eco 1994: 130) definiert. Als „Subcodes“ bezeichnet Eco „ziemlich vorübergehende Phänomene“, die ihre Gültigkeit immer nur in der jeweiligen Situation besitzen. „Die Vielfalt der Subcodes, die eine Kultur durchkreuzen, zeigt uns, dass dieselbe Botschaft von verschiedenen Gesichtspunkten aus und unter Zuhilfenahme verschiedener Systeme von Konventionen decodiert werden kann.“ (Eco 1994: 134)³¹ Codes erfahren also in ihrer Abhängigkeit von den Kommunikationsinhalten, deren Hervorbringung und Vermittlung sie lenken, mit der Veränderung von Kommunikationsumstand, -kontext oder -inhalten Modifizierungen. Dabei können sich die neuen Inhalte zwar zunächst wieder auf die bekannten Codes beziehen, bereichern sie aber zugleich und strukturieren sie um. Andererseits können Codes aber bei zu starken Veränderungen ihrer Inhalte auch ihre Gültigkeit verlieren.³²

Innerhalb der Grenzen eines spezifischen Kommunikationskontextes können Codes jedoch relativ eindeutig bestimmt werden, wenn sie sich, wie oben erwähnt, auf Regeln der Kommunikation innerhalb einer Kultur oder Gemeinschaft (auch wenn diese nur zwei Personen umfasst) beziehen.³³ Diese Abhängigkeit definiert Eco als Bedingung für Kommuni-

31 Siehe auch Posner 1992.

32 Vgl. Ecos Kommunikationemodell eines „offenen“ Prozesses, u.a. in Eco 1977a.

33 Die Einschränkung, dass die Semiotik nur institutionalisierte Äquivalenzen als Codes zulässt bzw. untersucht, ist für den Untersuchungskontext insofern wichtig, als diese Codes mit den intendierten Kommunikationsabsichten der Ausstellungskuratoren verglichen werden können.

kation, denn diese ist ausgeschlossen bzw. deutlich eingeschränkt, wenn der Code individuell oder einer spontanen persönlichen Neigung folgend gebildet wird. Ein solcher Code bleibt für einen Kommunikationspartner unverständlich bzw. wird als solcher erst gar nicht erkannt.

Barthes relativiert die Bedingung von zu Grunde liegenden Regeln für die Kommunikation und akzeptiert als hinreichend, dass Ähnlichkeiten zu irgendetwas Bekanntem festgestellt werden können. Er definiert „Codes“ als „Assoziationsfelder“, als „bestimmte Typen des Bereits-Gesehenen, Bereits-Gesehenen, Bereits-Getanen“ (Barthes 1988: 292). Nach dieser Definition werden „Codes“ als reinen Assoziationsfeldern eine relative Offenheit, aber auch Vielfalt hinsichtlich individueller Decodierungen, abhängig von zuvor gemachten Erfahrungen, zugestanden. Intentionale Kommunikationen, und dazu sollen Ausstellungen in einem gewissen Umfang gezählt werden, verlangen nach Begrenzungen der Decodierungsmöglichkeiten, um zumindest ein bedingtes Maß an Kommunikationsinhalten verständlich und mitteilbar zu machen.

Eine Unsicherheit hinsichtlich der Art und des Umfangs übermittelter Objektbedeutungen resultiert aus der hier vorausgesetzten Annahme von mehr als einer Bedeutung eines materiellen Objektes. Ausstellungsobjekten wird damit ein polysemer Charakter zuerkannt. Polysemie kann als Unklarheit, Mangel an Kontrolle, Entscheidungsfreiheit, letztlich Unverständlichkeit oder Leere interpretiert werden. Dies kann zu der Auffassung führen, dass Objekte letztlich alles oder nichts bezeichnen. Barthes behauptet: „Alle Grade des Wissens, der Kultur und der Situation sind angesichts eines Objekts und einer Sammlung von Objekten möglich.“ (Barthes 1988: 195) So muss zunächst festgestellt werden, dass es auf Grund des Charakters der Ausstellungsobjekte keine Sicherheit hinsichtlich einer vollständigen oder richtigen Decodierung geben kann. Denn zum einen sind die Objektcodes kaum auf einen einzigen zu reduzieren, zum andern sind die Assoziationsketten der Besucher weder vorausszusehen noch zu verallgemeinern. Ausstellungen sind, und müssen dies auch sein, vielfältig in ihren Kommunikationsangeboten und offen hinsichtlich verschiedener Wahrnehmungen und Deutungen. Diese Vielfältigkeit und Offenheit basieren auf der Relativität der Gültigkeit und Wahrhaftigkeit von Geschichtsschreibung bezogen auf die Ausstellungsinhalte sowie auf den Anspruch, so wenig Publikum wie möglich auszuschließen. Dieses Verständnis ist in der Museumsgeschichte noch relativ neu, denn lange Zeit und zum Teil noch heute wurden der Unsicherheit und Ungesicherheit von Aussagen über Ausstellungsobjekte

und historische Zusammenhänge mit scheinbarer Objektivität begegnet. Es muss betont werden, dass alle, egal ob Kuratoren, Historiker oder Museumsbesucher, in unvollkommenem Besitz der Codes eines Museumsobjektes sind. Die Suche nach Codes, beispielsweise in der wissenschaftlichen Erforschung der Objekte, kann nie als vollständig und abgeschlossen betrachtet werden.

Wenn oben festgestellt wurde, dass Codes in der Abhängigkeit von Ort, Zeit und Gemeinschaft stehen, müssen diese drei Aspekte für den Ausstellungszusammenhang bestimmt werden, um den Kommunikationsrahmen festzulegen und von anderen abzugrenzen. Grundsätzlich ist das Museum ein Ort, wo ausgewählte Themen durch Raumgestaltungen und anhand von gesammelten Objekten vermittelt werden sollen. Diese Raumgestaltungen haben charakteristische Ausstattungen, die zwar in vielfältigsten Formgebungen (von Vitrinenpräsentationen bis hin zu szenischen Einbauten) doch immer als museumsspezifische Formen erkennbar erscheinen. Hinsichtlich der Präsentationsweise, aber auch des Besucherverhaltens haben sich durch Traditionen, Überzeugungen und Gewohnheiten Konventionen herausgebildet. Deutlich unterscheiden sich beispielsweise westeuropäische Konventionen von denen in Nordamerika.

Gerade hinsichtlich der Präsentationsformen können in Bezug auf einen historischen Hintergrund – beeinflusst von wissenschaftlichen Erkenntnissen, Überzeugungen und Ideologien – deutliche Modifikationen und Unterschiede festgestellt werden. Aus diesem Grund sollen verschiedene, auf unterschiedlichen historischen Traditionen und Konventionen beruhende Präsentationsformen vorgestellt und deren Signifikations- und Kommunikationskontexte untersucht werden. Der kulturelle Rahmen muß auf einen innereuropäischen begrenzt bleiben, da ein ausereuropäischer Vergleich den Umfang dieses Buches übersteigen würde. Auf der Grundlage detaillierter Beschreibungen konkreter Raumgestaltungen sollen Schlussfolgerungen über die Bedingungen für die Ausrichtung, Beschränkung oder Fokussierung von Codes hinsichtlich intenderter sowie möglicher Ausstellungsinhalte getroffen werden.

1.3 Methodisches Vorgehen

Deskriptionen

Für die deskriptive Untersuchung von Ausstellungen als Kommunikationsphänomenen soll auf der Grundlage einer Ausstellungstypologie eine Auswahl an zu beschreibenden Ausstellungen getroffen werden. Ausgehend davon, dass es ähnliche Präsentationsformen basierend auf übereinstimmenden Traditionen und Überzeugungen gibt, sollen zunächst paradigmatische Formen unterschieden werden. Für jede dieser Präsentationsformen wird nachfolgend ein europäisches Beispielemuseum gesucht und dessen Ausstellung beschrieben. Die Beschreibungen sollen keine vollständige Darstellung des Ausstellungsablaufs im Sinne eines Nacherlebens des Rundgangs liefern. Vielmehr geht ihnen eine Selektion von Ausstellungsräumen, -abschnitten oder auch allein einzelnen Objektarrangements voraus, welche als signifikante Fragmente Material für eine semiotische Untersuchung liefern. Die Feststellung dieser Ausstellungsfragmente muss nach individuellen Entscheidungen erfolgen.

Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass sich alle Präsentationsformen auf räumliche Situationen mit Objektarrangements stützen, die auf anschauliche oder abstrakte Weise mehr oder weniger komplexe Situationen darstellen oder vermitteln sollen. Häufig beruft sich die Unterscheidung von Präsentationsformen auf heterogene Haltungen gegenüber den Ausstellungsobjekten. Die niederländischen Ausstellungsgestalter Verhaar und Meeter (1988: 5) unterscheiden beispielsweise zwischen objektorientierten und konzeptorientierten Ausstellungen.³⁴ In objektorientierten Ausstellungen sind die Ausstellungsobjekte die fokussierten Elemente der Präsentation, anhand derer Strukturen und Modelle von Natur und Kultur gedeutet werden. Mit dem konzeptorientierten Ansatz wird demgegenüber das Erzählen von Geschichte(n) auf der Basis von enzyklopädisch geordneten Sammlungen unter Berücksichtigung von derer Kontextabhängigkeit beabsichtigt.³⁵ Dafür werden neben den Ausstellungsobjekten die unterschiedlichsten Präsentationsmittel, von informati-

34 Mit dieser Unterscheidung erweitern Verhaar & Meeter die geläufigere Unterscheidung zwischen dem taxonomischen und thematischen Ansatz. Siehe auch Hall 1987: 25. Bann (1984) entwickelt – bezogen auf Ausstellungstypen – das Konzept der „Metonymie“ gegenüber der Strategie der „Synekdoche“.

35 Dieser Ansatz wird von Pearce (1992) als „illustrated narrative“ oder von Shanks und Tilley (1992) als „narrative display“ beschrieben.

ven, textreichen Stellwänden bis zu szenischen Nachbildungen historischer Kontexte, herangezogen.

Die Unterscheidung von objekt- und konzeptorientierten Präsentationen scheint jedoch hier nur hinreichend geeignet, da die Abgrenzung zwischen Objekt- oder Konzeptorientierung oft unscharf bleibt. Sie ist abhängig vom Umfang ihrer Definitionen und den daraus resultierenden Kennzeichen der Präsentationsformen. Die Anwendung dieser Begrifflichkeiten führt in der Praxis oft zu Stigmatisierungen zwischen elitärer Objektversessenheit und einer dem Medium Museum nicht gerecht werdenden Objektvermeidung.

Für die folgende Untersuchung soll die Feststellung paradigmatischer Präsentationsformen³⁶ von der Ordnung der Sammlung ausgehen. Dabei wird vorausgesetzt, dass sich diese in irgendeiner, jedoch kennzeichnenden Weise in der Ausstellung widerspiegelt. Diese Annahme basiert auf der Beobachtung, dass die Haltung zu und der Umgang mit Objekten von Kuratoren nicht nur zu spezifischen Modi des Ordners, sondern auch des Vorzeigens und Präsentierens der Sammlung führt.

Die frühen Formen der Präsentation von Sammlungen wie auch die Museen im 19. Jahrhundert unterschieden weder räumlich noch funktional zwischen Depot und Ausstellung bzw. dem Aufbewahren und Präsentieren. Das oft enorme Anwachsen der Sammlungen und deren Öffnung für ein allgemeines Publikum am Ende des 19. Jahrhunderts machte die Trennung von Depot und Ausstellung notwendig. Die Objekte erschienen in der Ausstellung jedoch zunächst weiterhin übereinstimmend mit der zu jener Zeit typischen Depotordnung aus konsequenten Reihen weltanschaulicher oder wissenschaftlicher Klassifikation. Diese nach Systematik strebenden Ordnungskonzepte sollen unter der Bezeichnung *Klassifikation* eine der paradigmatischen Präsentationsformen bilden.

Die kennzeichnende Sammlungsordnung historischer Museen ist die Chronologie. Wenn aus konservatorischen und praktischen Gründen die Sammlung im Depot zwar nach Klassifikationen erfolgt, so sind das Verständnis und der Umgang mit der Sammlung von Zeitvorstellungen geprägt. Dies zeigt sich in einer linearen Strukturierung der Ausstellung,

36 Bei Pearce (1992) resultieren aus der Unterscheidung von Museumsobjekten als Relikte oder Kunst und Schätze Formen der Darstellung von Vergangenheit als illustrierte Geschichte oder Wiedererschaffung und Nachahmung. Van Mensch (1992: Kap. 4.2.3) unterscheidet zwischen subjektiven, systematischen, ökologischen und narrativen Displays.

damit im Ausstellungsrundgang die Erzählung von Geschichte gemäß einer sogenannten story-line erfolgen kann. Diese Form der Präsentation soll als *Chronologie* bezeichnet werden.

Eine andere Form der Darstellung zeitlich ferner oder räumlich fremder Kontexte sind mosaikhafte Präsentationen mit einem Bemühen um räumliche Imagination durch szenische Nachbauten. Entgegen einer intellektuellen bzw. Wissen voraussetzenden oder Informationen als Daten und Fakten liefernden Präsentation sollen diese mehr oder weniger naturalistischen Rekonstruktionen mittels sinnlichem Erleben und Wahrnehmen das Vergangene oder Fremde vorstellbar machen und vermitteln. Die enzyklopädischen Ordnungen der Sammlungen berufen sich auf gemeinsame oder ähnliche Provenienzen, „Lebenszeiten“ und Gebrauchskontexte der Objekte. Diese örtlichen, zeitlichen und kontextuellen Beziehungen kennzeichnen die szenischen Raumarrangements, die im Folgenden als *Inszenierungen* beschrieben werden sollen.

Von der Konstruktion von Kontexten scheinen Museen in authentischen Interieurs, den sogenannten Originalschauplätzen (meist Freilichtmuseen) befreit. Diese bemühen sich, den konstruierten Charakter zu verbergen. Um Besuchern ein weitgehend unmittelbares Nacherleben von Geschichte zu ermöglichen, werden historische Begebenheiten simuliert. Dies kann sich auf den Nachbau von Dorfensembles beschränken oder bis zur Belebung der Schauplätze durch Schauspieler in historischen Kostümen führen. *Inszenierungen* an diesen angeblichen Originalschauplätzen sollen als Sonderform in einem Exkurs betrachtet werden.

Eine weitere Form der Präsentation entwickelt sich seit wenigen Jahren auf der Grundlage eines archäologischen, ethnografischen und künstlerischen Umgangs mit Museumsobjekten. Die Sammlungsordnung wird als netzartige Struktur verstanden, deren Verbindungen immer wieder aufgelöst und neu erstellt werden. Die Polysemie der gesammelten Objekte ist ernst genommen und führt zu scheinbar unendlichen Kombinations- und Bedeutungsmöglichkeiten. In den Ausstellungen werden konsequenterweise auch alle Präsentationsmittel sowie der Raum in das Spiel mit Zuweisungen und Deutungen einbezogen. Die Folge sind assoziationsreiche Raumgestaltungen, welche nicht vordergründig die ausgewählten Objektbeziehungen thematisieren, sondern mittels dieser auf abstrakte Inhalte verweisen bzw. diese problematisieren. Diese Form der Präsentation soll unter der Bezeichnung *Komposition* untersucht werden.

Die Beschreibungen der vier Präsentationsformen: *Klassifikation*, *Chronologie*, *Inszenierung* und *Komposition* anhand konkreter Ausstellungen sollen weder Ausstellungskritiken noch Bewertungen liefern.

Entgegen einer Suche nach dem idealen Präsentationskonzept sollen die Charakteristika der verschiedenen Ansätze herausgearbeitet werden, die unterschiedlichen Ansprüchen und Museumssituationen gerecht werden. Die Auswahl der Museen ist europäisch begrenzt, da hier die Museumsgeschichte und Ausstellungstradition vergleichbare Phänomene liefert. Zudem wird die Betrachtung auf kulturhistorische Museen und deren Ausstellungen beschränkt, wobei zugestanden wird, dass der historische Ansatz grundlegend auch auf Kunstmuseen übertragen werden kann. Diese liegen außerhalb des Analysefokus, weil davon ausgegangen wird, dass Kunstobjekte eine spezifische Gattung von Museumsobjekten sind. Diese wie auch deren Ausstellungskontext sind mit den Präsentationsformen kulturhistorischer Ausstellungen nur bedingt vergleichbar und verlangen gesonderte Betrachtung.

Es muss noch vorangestellt werden, dass die vier herausgearbeiteten Präsentationsformen selten in reiner Form anzutreffen sind, und wenn, dann am ehesten in temporären Ausstellungen. Ständige Präsentationen erscheinen meist als Mischformen bedingt durch zeitliche, räumliche und finanzielle Zwänge, die umfassende Umgestaltungen selten möglich machen. Trotzdem sollen für die Untersuchung permanente Ausstellungen ausgewählt werden, weil Sonderausstellungen in weit größerem Rahmen Raum für Experimente und kurzlebige An- und Absichten bieten.³⁷

Für die einzelnen Beschreibungen soll einleitend die Geschichte der Präsentationsform innerhalb des jeweiligen Museums die Grundlage der konkreten Ausstellungsanalyse bilden. Dabei sollen die Verknüpfungen mit der Sammlungsgeschichte, mit der Veränderung des wissenschaftlichen Fokus oder dem politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Wandel deutlich gemacht werden, die das Umdenken in und Umgestalten von Ausstellungen motivieren. Die jeweilige Ausstellungsanalyse kann in gewisser Weise ein Korrektiv für die Art und den Umfang der räumlichen Umsetzung der aus der jeweiligen historischen Situation heraus formulierten theoretischen Ansprüche und Intentionen bilden. Abschließend soll eine Definition der einzelnen Präsentationsformen gegeben werden.

37 Als besondere Form erscheint die ständige Ausstellung des Berliner *Museum der Dinge. Werkbundarchiv*, die als Folge unbeständiger Ausstellungen konzipiert ist.

Denotation

Den Untersuchungen soll als eine Hypothese vorangestellt werden, dass Ausstellungen grundsätzlich auf drei Arten von Mitteilungen aufbauen. Diese Behauptung bezieht sich auf das einzelne Ausstellungsobjekt, auf Objekt- und Raumarrangements und auf den allgemeinen Präsentationskontext. D.h., jedes Ausstellungsobjekt gibt zunächst Auskunft über eine oder mehrere mögliche vormuseale Funktionen, unabhängig davon, ob diese tatsächlich als Gebrauchsfunktion genutzt wurde. Im Kontext der Objektarrangements, der räumlichen Situation und der Ausstellungsthematik werden die intendierten Ausstellungsinhalte und mögliche assoziative Bedeutungen vermittelt. Die Art und Weise der Präsentation gibt Auskunft über die Intention, Philosophie und Ethik der Ausstellungsmacher bzw. des Museums als sich in Ort und Zeit definierender Institution. Diese drei Arten der Mitteilung oder Richtungen von Kommunikation sollen im Folgenden als Denotation, Konnotation und Metakommunikation beschrieben und unterschieden werden.

Es wurde bereits erwähnt, dass angenommen werden kann, dass bei jedem Kontakt mit einem materiellen Objekt dieses zunächst in Bezug auf eine bekannte Ordnung von Gebrauchsobjekten bestimmt wird. Aus der Motivation heraus, dass das Objekt im Sinne von Bedeuten etwas Bestimmtem entsprechen muss, wird anhand der materiellen Form und von Gestaltungsmerkmalen die Funktion zu ermitteln gesucht. Diese liefert meist auch die Bezeichnung, zumindest Hinweise auf den Namen des Objekts.³⁸ Die Decodierung der Gebrauchsfunktion, die zur Objektbezeichnung führt, soll als „Denotation“ bezeichnet werden.

Im Prozess der Musealisierung erfolgen durch Isolierung der Objekte von ihren konkreten Zusammenhängen eine weitgehende Aufhebung der Funktion und eine Umwidmung des Gebrauchswerts. D.h., die Objekte werden im Museumskontext nicht (oder nur zu Demonstrationszwecken)

38 Barthes (1985) definiert nichtsprachliche Zeichen entgegen den sprachlichen als zumindest teilweise motiviert. Der Ursprung dieser Motivation ist Nützlichkeit und Funktionalität. Barthes bezeichnet diese Zeichen als „fonction-signé“, die entsprechend ihrem primären funktionalen Gebrauch operieren. Da der Zeichencharakter des fonction-signé im musealen Betrachtungszusammenhang die Existenz der materiellen Objekte vor dem Musealisierungsprozess betrifft, soll er nur im Rahmen der Denotation Beachtung finden.

entsprechend ihrer Gebrauchsfunktion eingesetzt und verwendet. Dennoch spielt die Gebrauchsfunktion im Rahmen der Musealisierung eine Rolle, insofern die Museumsobjekte in der Sammlungsordnung häufig in Klassen entsprechend ihrer Gebrauchsfunktion bzw. ihres Funktionszusammenhangs wie Haushalt, Technik, Medien, Verkehr, Kleidung usw. verortet werden. Damit widerspiegelt die Museumspraxis den Ort des denotativen Zeichens im Depot, wo räumliche Fixiertheit eine eindeutige Zuordnung verlangt, die ein Wiederfinden sichert. Die Ordnungen der Sammlung bzw. des Depots können, beispielsweise bei typologischen Ausstellungen, die Präsentationsform bestimmen.³⁹

Ausgehend davon, dass die Gebrauchsfunktion von Objekten die Ebene des handelnden Menschen betrifft, ist anzunehmen, dass Ausstellungsbesucher gemäß einer konditionierten Haltung Objekte zuerst in Bezug auf eine mögliche Gebrauchsfunktion oder einen Verwendungszusammenhang definieren.⁴⁰ Die Beziehung von Museumsobjekten zu ihrer Gebrauchsfunktion sichert so das erste Erkennen bzw. Benennen eines Ausstellungsobjektes. Dabei genügt es, dass das Objekt die entsprechenden signifikanten Merkmale einer bestimmten Funktion aufweist, auch wenn es ansonsten beschädigt, nur noch fragmentarisch vorhanden oder nicht mehr funktionstüchtig ist.

Abschließend muss, gerade hinsichtlich des Untersuchungszusammenhangs, das Auftreten von mehrdeutiger Denotation und keiner Denotation konzediert werden. Im ersten Fall handelt es sich um Objekte, die entweder multifunktional sind und deren materielle Eigenschaften somit auf verschiedene Gebrauchsfunktionen verweisen oder die im Laufe ihrer Geschichte mehrfach umfunktioniert wurden, wobei vorherige Funktionen immer noch erkennbar bleiben. Häufige Beispiele solcher Umfunktionierungen finden sich bei Militaria nach Kriegszeiten, wo

39 Beispiele sind Naturkundemuseen mit Klassifizierungen von Pflanzen und Tieren, Technikmuseen mit Reihen immer spezialisierterer Geräte, Werkzeuge und Instrumente, Kunstgewerbemuseen mit Ordnungen nach Materialien, Stilen, Schulen und Werkstätten.

40 Beispielhaft Adrian Searles Beschreibung der Betrachtung eines Kunstwerks von Eva Hesse: „It is difficult not to begin by asking what they (hanging shards from the work „Connection“ (1969), J.S.) remind you of, what they might be for. But stay here long enough and the names of things slip away. You come to accept that naming, or fixing these elements in the mind in some way, isn't the point.“ (*The Guardian*, 26.11.2002, G2, 12)

beispielsweise der Stahlhelm nach dem Zweiten Weltkrieg zum Nachtopf wurde.

Keine Denotation haben fremde Objekte oder Fundstücke, deren äussere Gestalt keine Ähnlichkeiten mit bekannten Gebrauchsobjekten aufweist und auch keine Hinweise auf eine bekannte Funktion liefert. Dabei sind die Bewertungskriterien durch Ort und Zeit definiert. D.h., Objekte anderer Kulturen, Regionen oder Erdteile können der untersuchenden Kultur fremd sein, weil deren Gebrauchsfunktion an anderen Orten unbekannt ist; bei historischen Objekten kann die Gebrauchsfunktion in Vergessenheit geraten, abgelegt oder bis zur Unkenntlichkeit modifiziert worden sein.

Konnotation

In archäologischen und ethnologischen Sammlungen sind Objekte ohne Denotation besonders häufig. Das bedeutet aber nicht unmittelbar, dass sie als wertlose Dinge dem Abfall zugeschrieben werden müssen. Denn diese Objekte können gesammelt und aufbewahrt werden, weil sie reich an Konnotationen⁴¹ sind.

Konnotationen betreffen das Eingebundensein des Objekts in kulturelle Vorgänge, Norm- und Wertsysteme bis hin zu individuellen Lebensgeschichten. Die vielfältigen Zusammenhänge nehmen Einfluss auf die Erscheinung des Objekts, aber mehr noch auf die mit ihm verbundenen Zuschreibungen und Wertungen. So können Konnotationen einerseits von Codes der äußeren Objektgestalt, wie Formensprache, Spuren, Fragmentierungen, Ergänzungen, Stilmerkmale abgeleitet werden. Andererseits entstehen sie aus den Beziehungen zu anderen Objekten, Orten und Zeiten, worauf keine sichtbaren Elemente der Objektgestalt verweisen. Nach Eco sind „Konnotationen“ „... die Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann. Dieses ‚kann‘ spielt nicht auf (!) psychische Möglichkeit an, sondern auf eine kulturelle Verfügbarkeit.“ (Eco: 1994: 108) Die Vieldeutigkeit aus den unterschiedlichen Zusammenhängen und die

41 Bei der Zuschreibung von Bedeutungen werden nach Barthes (1985) Signifikate und Signifikanten einer neuen Ebene von Signifikation, einem sekundären Zeichensystem gebildet. In deren Verbindung entsteht das Zeichen der neuen Signifikation, der Konnotation. Dabei können die Signifikanten Dateninhalte des denotativen Zeichens enthalten oder aber mit neuen Elementen angereichert werden.

daraus folgende Komplexität des Objektzeichens machen den Umgang mit Objekten in Kommunikationssituationen kompliziert.

Die Suche nach Konnotationen der Museumsobjekte erfolgt vor allem in der wissenschaftlichen, besonders der archäologischen und historischen Bearbeitung des Materials. Konnotationen können aber nicht einmalig analysiert und festgeschrieben werden, sondern bedürfen auf Grund neuer akademischer Auffassungen, Theorien, modifizierter Sammlungsordnungen und Interessen kontinuierlicher Überarbeitung. Auch jedes Ausstellungsprojekt ist Quelle neuer Konnotationen, da die Museumsobjekte unter jeweils differierenden Fragestellungen zusammengestellt und präsentiert werden. Ebenso liefern die beständige Erweiterung und Erforschung der Sammlung Daten für neue Konnotationen und für die Modifikation bestehender. Vor diesem Hintergrund soll behauptet werden, dass der Umfang möglicher konnotativer Bedeutungen eines Museumsobjekts nie vollständig zu erfassen ist. Denn schon eine einzelne Objektgeschichte von der Produktion bis der Abfallhalde oder zum Museum ist geprägt durch verschiedene Gebrauchskontexte und Benutzer, die vielfältige Konnotationen erzeugen. Beispielsweise kann eine in der Schlacht bei Waterloo getragene Offiziersjacke auf das persönliche Schicksal des Leutnants durch Verwundung, Invalidisierung und Berufsunfähigkeit verweisen, aber auch als Zeugnis der Schlacht bei Waterloo am 18. Juni 1815 verstanden werden. In der Verbindung von Objekt und historischem Ereignis können auf Grund der verschiedenen historischen Interpretationskontexte unterschiedliche Deutungen zulässig sein: vom Zeichen für Nationalstolz und Ehre oder Hass und Verachtung.⁴²

Die Komplexität und Vielfältigkeit von Konnotationen stellen Ausstellungen, wo zumindest ein gewisses Maß bestimmter Inhalte und intendierter Wertzuschreibungen vermittelt werden soll, vor Probleme der Vieldeutigkeit und Flexibilität hinsichtlich der zu kommunizierenden Ausstellungsinhalte. Abhängig vom Wissen und der Phantasie eines Betrachters erschließt sich immer auch nur eine Auswahl von Konnotationen der Museumsobjekte, wobei darüber hinaus von den Ausstellungsmachern unentdeckte oder nicht beachtete Konnotationen gefunden werden können. Die Wahl konnotativer Codes kann jedoch durch Hervorhebung und Akzentuierung innerhalb der Kommunikationssituation beeinflusst und stimuliert werden. Eine Fokussierung bestimmter bei gleichzeitiger Begrenzung bis Unterdrückung anderer Codes kann im

42 Eine detaillierte Analyse des Objektes liefert Susan Pearce (1994: 19ff).

Ausstellungszusammenhang durch die Festlegung von Objektbeziehungen, deren Nähen oder Distanzen, Häufung oder Vereinzelung, durch Materialien, Licht, Farbe, Ton, Bild und nicht zuletzt mit Hilfe der Ausstellungstexte erreicht werden.⁴³

Als eine erste oder allgemeinste Konnotation könnte die Beurteilung von Ausstellungsobjekten bezeichnet werden, welche sich auf den historischen Zeugnischarakter von Museumsobjekten bezieht. Gegenüber alltäglichen Gebrauchsobjekten wird Museumsobjekten grundsätzlich ein historischer Wert zugeschrieben, wie unterschiedlich auch immer dieser begründet oder bezweifelt wird. Diese allgemein akzeptierte, vorausgesetzte Konnotation kann als konventionelle Bewertung musealer Objekte behauptet werden. Ihr wird ein Code zu Grunde gelegt, der ausschließlich aus der Anwesenheit von Objekten in musealen Sammlungen oder in Ausstellungskontexten gebildet wird. Erste Versuche der Infragestellung und Brechung dieses Codes wurden von den Surrealisten und Dadaisten unternommen, als deren berühmteste Beispiele die „ready mades“ von Marcel Duchamp gelten.

Schließlich muss geprüft werden, ob es bei Museumsobjekten Fälle ohne Denotation und ohne Konnotation, d.h. bedeutungslose Objekte gibt. Barthes stellt allgemein als Bedingung für materielle Objekte fest: „um sinnfreie Objekte zu finden, müsste man sich vollständig improvisierte Objekte vorstellen“, und weiter: „um absolut improvisierte Objekte zu finden, müsste man in völlig asoziale Zustände geraten“ (1988: 190). Wenn vom Fall eines Objekts ohne Denotation ausgegangen wird, z.B. eines fremden Objektes mit unbekannter Gebrauchsfunktion, werden das Material, die Form oder Herstellungsart immer in irgendeiner Weise zu kulturellen, sozialen oder historischen Zusammenhängen in Beziehung gesetzt werden können. Barthes stellt das Beispiel eines Clochards vor, der sich Zeitungspapier um die Füße wickelt, und kommt zu der Schlussfolgerung: „Im Grunde wird die Funktion eines Objekts immer zum Zeichen dieser Funktion: in unserer Gesellschaft ist kein Objekt frei von einem gewissen Funktionszusatz, einer leichten Em-

43 Wie einflussreich diese Elemente für die Vermittlung von Ausstellungsinhalten sind, zeigen experimentelle Ausstellungen wie die Jubiläumsausstellung „700 Jahre auf dem Tisch“ des Alimentariums in Vevey (Schweiz). In sieben unterschiedlichen Präsentationsansätzen wurden dort verschiedene Lesarten und Bedeutungszuschreibungen innerhalb ein- und desselben Themas (Ernährung) vorgeführt. Siehe Schärer 1992.

phase, die bedingt, dass die Objekte zumindest immer sich selbst bedeuten.“ (1988: 190f)

Metakommunikation

Was im Beispiel der „Schuhe“ des Clochards bereits anklingt, ist der Einfluss der intentionalen Handlung sowie des Kontextes des Zeichengebrauchs auf die Objektbedeutung. Für Ausstellungen betrifft dies den institutionellen Rahmen, das Museum als Ort der Kommunikation. Ausstellungen im Museum sind immer räumliche Konstruktionen einer Auseinandersetzung mit Geschichte, Kultur und Gesellschaft, die sich auf Forschungen innerhalb der Sammlung und der Wissenschaften sowie auf Vorstellungen und Vorgänge innerhalb einer Gesellschaft berufen. Dass Ausstellungen dabei an die Traditionen und Konditionen der Institution Museum einerseits sowie die aktuellen Überzeugungen, Haltungen und Interessen der Mitarbeiter andererseits gebunden sind, verleiht diesen Versuchen der Welterzeugung einen spezifischen Charakter.⁴⁴ Dieser zeigt sich gegenüber den mündlichen und schriftlichen Formen der Geschichtsschreibung in einer objektbasierten, visuellen und räumlichen Form. So gibt die Art und Weise der Präsentation neben den Ausstellungsinhalten immer auch Hinweise auf akademische Überzeugungen, Lehrhaltungen und -intentionen, die ausgewählten Ausstellungsobjekte und -themen Hinweise auf Sammlungsinteressen der Kuratoren, die Raumnutzung und Gestaltungsmittel Hinweise auf die hauseigene Geschichte wie auf die Ausstellungsgestalter. Diese vielfältigen Verweisungen sollen im Folgenden als metakommunikativer Aspekt von Ausstellungen beschrieben werden.⁴⁵

Die Vielfältigkeit der Beziehungen macht deutlich, dass auch die Metakommunikation durch unterschiedlichste Codierungen gebildet wird.

44 Aufschlussreiche Untersuchungsobjekte bilden oft schon Ausstellungstitel und einführende Statements.

45 Theoretische Grundlage der Ausführungen zur Metakommunikation bilden die Ausführungen Barthes (1985: Kapitel 3.1 und 20.13), besonders jene zur Metasprache des Analytikers, wobei hier zunächst die Ausstellungsmacher als „Analytiker“ betrachtet werden. Barthes geht von der Definition Hjelmslevs aus, demzufolge Metasprachen Operationen sind: „sie bilden einen Großteil der Wissenschaftssprachen, deren Rolle darin besteht, einem realen, als Signifikat gefassten System eine Menge originärer deskriptiver Signifikanten zu liefern“ (Barthes 1985: 38).

Grundsätzlich ist festzuhalten: Die Metakommunikation von Ausstellungen betrifft alle Kommunikationsphänomene, die sich weder direkt auf die Objektgeschichte beziehen noch auf die Ausstellungsthematik, sondern auf der Präsentation zugrundeliegende akademische, museologische, politische und individuelle Standpunkte. Damit wendet sich die Metakommunikation immer Zeichensystemen außerhalb des Ausstellungskontextes zu, doch nicht im Sinne des Verweisens auf die Gegenstände an sich, sondern auf diese als Zeichensystem, d.h. als kulturelle Phänomene innerhalb der Zuordnungen von Bedeutungen. So bezieht sich beispielsweise eine Objektpräsentation nicht allein auf konkrete museologische Forschungsergebnisse, sondern auch auf den Kontext allgemeiner aktueller akademischer Auffassungen. Wenn beispielsweise vor einigen Jahren archäologische Fundstücke bei der Restaurierung zusammengesetzt, Fehlstücke ergänzt und weitestgehend angepasst wurden, so wird momentan in Westeuropa eine Haltung vertreten, wo Fundstücke zwar zusammengesetzt, Leerstellen aber nur zur Stabilitätsicherung und dann als deutlich erkennbare Ergänzungen eingefügt werden. In Vorderasien beispielsweise ist dagegen die erstbeschriebene Haltung populär. Das Beispiel zeigt, dass die Gültigkeit von Codierungen durch Zeit und Raum begrenzt wird.

Einflussreich ist, wie bei jeder Äußerung, die Art und Weise des Vorbringens einer Überzeugung oder des Vermitteln einer Haltung, ob beispielsweise persuasiv, appellativ, präskriptiv oder präsumptiv. Für den Ausstellungszusammenhang bezieht sich dies in erster Linie auf die Wahrnehmungsebene des Besuchers, was nur insofern Gegenstand dieser Untersuchung sein soll, als dass sich aus der Rhetorik der Ausstellung Erwartungs- und Verhaltensmuster entwickelt haben. So sind Neutralität und Objektivität Qualitäten des Museums bzw. der dort vermittelten Inhalte, die zumindest in Westeuropa von vielen Besuchern vorausgesetzt werden. Dies kann zu weitgehend kritikloser Glaubwürdigkeit der Ausstellungsinhalte führen und birgt die Gefahr von Mythosbildung und ideologischer Beeinflussung⁴⁶. Konventionen und Konditionierungen können das Artificielle des musealen Kontextes und seines Diskurses in Bezug auf konkrete historische Ereignisse und gelebtes Leben verdecken und sogar vergessen machen.

46 Das Ausnutzen dieser Möglichkeit konnte in besonders konsequenter Art und Weise in den Museen der ehemaligen sozialistischen Länder beobachtet werden. Siehe Meier u.a. (o.J.) oder Herbst 1971.

Ausstellungen sind aber, so soll durch die Untersuchungen der Metakommunikation begründet werden, weder in Bezug auf ihre gesellschaftliche Position noch auf ihre präsentierten Inhalte neutrale Orte. Museen und besonders ihre Ausstellungen dienen der gesellschaftlichen Erinnerung.⁴⁷ Ihr Ziel ist, Annäherungen an Vergangenes, Fremdes, Unbekanntes zu gestalten, die Sensibilisierungen gegenüber dem Eigenen und Gegenwärtigen auslösen. Diese Annäherungen tragen immer fragmentarischen und konstruierten Charakter. Somit können Ausstellungen nie mehr als Modelle und Konstrukte sein, denn in allen Versuchen, Vergangenheit nachzubauen, zu rekonstruieren oder abzubilden, sind sie Vorstellungen und Imitationen: „every exhibition shows a ‚staged‘ past, an imaginary reality, in which the original objects mimic authenticity“ (Schärer 1995: 102). Doch kann in der spezifischen Form von Ausstellungen ein gewisses Bedürfnis nach Sichtbarmachung und Vergegenwärtigung des Vergangenen befriedigt werden. Die Annäherung an Vergangenheit kann demzufolge nur aus kritischer Distanz erfolgen: im Anfragen gewohnter Beziehungen und Ansichten durch provozierende Gegenüberstellung von Objekten.

Als Medium der Interpretation sind Ausstellungen immer direkt an Gegenwart gebunden. Die aktuellen Positionen widerspiegeln sich in der Art und Weise der Präsentation und Gestaltung, der kuratorischen Selektion und Deskription des Materials sowie den intendierten Inhalten. Darüber hinaus stehen Ausstellungen auch immer in der Tradition vorangegangener Präsentationen, die sie bewusst oder unbewusst weiterentwickeln und modifizieren. Ausstellungen sind somit in einem gewissen Umfang weitgehend definierte Produktionen der Präsentation von Objekten und Wissen, gebunden an Konventionen des Zeigens und Mitteilens, welche dem Spektrum von Möglichkeiten Grenzen setzen.⁴⁸ Sie

47 Eva Sturm gesteht dem Museum „als Erinnerungsorgan“ (Ritter 1974) gar eine Retter-Funktion zu: „Retter-Funktion erhalten das Museum und die musealisierten Objekte auch als identitätsstiftende und vertrauheitsstiftende Elemente. Denn um unserer eigenen Vergangenheit nicht völlig fremd gegenüber zu stehen und um uns in der Gegenwart zurechtfinden zu können, brauchen wir Elemente, die eine zeitliche Verbindung zwischen beiden herstellen. Wir benötigen Elemente der Wiedererkennbarkeit, Elemente der Identifikation.“ (Sturm 1991: 32) Siehe auch Ritter 1974.

48 In der Entscheidung der Gestaltung und ihrer Mittel erzwingt der Wunsch nach Erhaltung und Bewahrung der Museumsobjekte das Einhalten spezifischer Schutzmaßnahmen, was die gesamte Raumgestaltung

werden konzipiert in der Überzeugung, dass Erfahrungen im dreidimensionalen Raum visualisiert werden können und für ein Publikum ansprechende Formen der Auseinandersetzung und Kommunikation bilden. Begrenzungen bietet schon der jeweils konkrete institutionelle Rahmen, der beispielsweise eine räumlich definierte Architektur als äußeren Kontext und ein Budget, Zeitplan, Mitarbeiter usw. als Bedingungen vorgibt. Jede Ausstellung muss schließlich einen räumlichen Körper gestalten, der Bedeutungen aufnehmen und vermitteln, solche aber auch erzeugen kann. Dabei sollen Medium und Art der Vermittlung weitgehend ununterscheidbar werden, damit ein Raum für Erlebnis und Kommunikation geschaffen wird. Die geäußerten Zweifel, aber auch Möglichkeiten einer Darstellbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart im Museum sollen im Folgenden anhand der exemplarischen Ausstellungssituationen begründet werden.

Abschließend soll hervorgehoben werden, dass die Unterscheidung von Denotation, Konnotation und Metakommunikation nur ein Instrument der Ausstellungsanalyse ist. Sie ist weder eine Handlungsanweisung für effektivere Ausstellungsbesuche noch ein Plädoyer für strikte Trennungen von Objektbedeutungen und Kommunikationsinhalten. Sie kann aber helfen, die sich überlagernden, komplexen Kommunikationspotentiale zu unterscheiden, zu ordnen und dadurch besser nutzbar zu machen.

Einschränkend muss darauf verwiesen werden, dass die Komplexität und der Aufbau der Kommunikationsinhalte diesem Versuch einer Ordnung Grenzen setzen. Barthes spricht bei der Analyse eines Werbespots von einer „Architektur der Mitteilungen“ (Barthes 1988: 183) entgegen bloßen Additionen und Sukzessionen. In einer Art der versetzten Bewegung kann nämlich die Denotation zum Element der Konnotation, die Konnotation wiederum zum Element der Metakommunikation werden. Allerdings beziehen sich die Ebenen der Zeichensysteme nur auf eine Auswahl relevanter Charakteristika und nicht auf die Wiedergabe der vollständigen Inhalte der jeweils vorangehenden Zeichensysteme. D.h., der Signifikant der Konnotation baut sich zwar auf dem denotierten Zeichen auf, reproduziert aber nur relevante Ausdruckscharakteristika, die mit den intendierten Inhalten korrespondieren. Eine entsprechende Selektion vollzieht sich bei der Bildung der Metacodes. Die Kommunikationsinhalte werden damit aus dem Spannungsverhältnis von Selektion

oder Trägermaterialien einzelner Objekte betreffen kann. Beispiele für Bedingungen im Raum sind Sicherheitsabstände, Licht- und Luftfeuchtigkeitsbegrenzungen, Alarmanlagen usw.

und Artikulation gebildet, wodurch die einzelnen Zeichenprozesse oft schwer voneinander zu trennen und zu unterscheiden sind. Ein entschiedenes Abgrenzen von Denotation, Konnotation und Metakommunikation ist in der realen Situation für die Kommunikation selten sinnvoll. In Ausstellungen dominiert meist die konnotative Ebene die Wahrnehmung und Auseinandersetzung mit dem Präsentierten, wobei die beiden übrigen Signifikationen teilweise in ihr aufgehen können, ohne allerdings verloren zu gehen.

„The perpetual creation and re-creation of meaning by which existing signs and symbols go towards the making of new ones seems to be a fundamental part of the way in which we humans understand the world and come to terms with our place in it. It is the crucial act of imagination by which we make sense of our common pasts and presents and project these into the future, and museum exhibition is an important part of this process.“ (Pearce 1992: 141)