

DIPLOMARBEIT

Ephesos ohne Ephesos:

Eine Ausstellung der abwesenden Sammlung

Ephesus without Ephesus: An Exhibition of the Absent Collection

Ausgeführt am Institut für

Institut für Architektur und Entwerfen, E253

Raumgestaltung und Entwerfen, E253/3

der Technischen Universität Wien

unter der Anleitung von

Wilfried Florian Kühn,

Univ.Prof. Dott.arch.

durch

Toyanc DEĞERLİ,

00929482

Datum

Unterschrift

Für meine Eltern,
Ahmet Nazim Değerli und Emine Gül Değerli,
die mich während meines gesamten Studiums
sowohl psychologisch als auch finanziell stets begleitet und unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt
Univ.-Prof. Dolt.arch. Wilfried Florian Kühn,
dessen wertvolle Anregungen und fachlicher Austausch
wesentlich zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben;

ebenso Dipl.-Ing.in Dr.in techn. Kristina Pfeifer,
Mag.phil. Dr.Sc. ETH Harald R. Stühlinger;
HR PD Mag. Dr. Martin Steskal;
MSc Esra Bideci Türk,
Assoc. Prof. Dr. Sinan Mimaroglu,
sowie den weiteren Mitarbeitenden des Archäologischen Museums Selçuk
und des Ayasuluk- und St.-Jean-Ausgrabungsteams;

sowie meinen Freunden von ADAM,
Felix Stejkal und Tobias Rettl,
die mir den Zugang zu den technischen Möglichkeiten eröffnet
und mich auf praktische Weise unterstützt haben.

Nicht zuletzt danke ich allen weiteren Personen,
die mich in Selçuk oder in Wien
während dieses Prozesses auf vielfältige Weise begleitet
und maßgeblich zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Ihnen allen fühle ich mich zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Inhalt

O. Abstrakt | 13 |

Abstract (English) | 14 |

Kurzfassung (Deutsch) | 15 |

I. I. Sammlung | 19 |

Meditation über das Zugehörigkeitsdilemma | 20 |

Die Benin-Masken und die Besitzer der Ephesos-Objekte | 20 |, Wem sollten diese Werke übergeben werden? | 24 |,

(Ist) Ephesos... , ebenso wie Benin (?) | 25 |, Alte, Neue, Nea Ephesisians | 25 |, Rächende, wirtschaftliche oder sakrale
wiederverwendete Baumaterialien | 30 |

“Un”befugte Zugehörigkeit | 50 |

Die ersten Grabungen und die Gründung des ÖAI | 50 |, Das (Un-)Bewusstsein für die Erhaltung osmanischer his-
torischer Denkmäler | 52 |, Ein Weg findet sich immer | 56 |, Die erste ist die „letzte“ Rückgabe | 60 |, Von den Kisten in
die Depots, von den Depots in die Ausstellungen | 62 |

Angesichts der Annahme des Abkommens | 68 |

I. II. Ort | 79 |

Non-Sites für einen Site | 80 |

Durch den Kontext: verlorene oder neu geschaffene Aura des Objekts | 88 |

I. III. (Im-)Material | 101 |

Der abwesende Anwesende und der anwesende Abwesende | 102 |

Die Materialisierung des Verschwindens | 104 |

I. IV. Ausstellung | 113 |

Authentizität und Reproduktion im Ausstellungskontext | 114 |

Die Wahrnehmung des Wiederhergestellten bewusst machen. | 114 |, Entweder original – oder gar nicht | 115 |, Original-
le aus dem Alltag, Rekonstruktionen für die Ausstellung | 118 |, Non-Objekte im Non-Site | 119 |

II. I. Sammlung | 125 |

Meditation über das Erinnern und das Sichtbarmachen | 126 |

Neue alte Sammlung | 126 |, Qualität über Quantität | 128 |

II. II. Ort | 135 |

Ort als Kontext | 136 |

Bestimmungsfaktor für das Besucherprofil | 136 |, Site am Non-Site gegenüber Non-Site am Site | 138 |

II. III. Material | 146 |

Einfluss räumlicher Anforderungen auf die Materialentscheidungen | 146 |

An den Orten, unter der Sonne | 146 |, Tradierte Herausforderung und -Lösungsansatz | 150 |

Einfluss kuratorischer Anforderungen auf die Materialentscheidungen | 158 |

Quelle der Existenz und des Vergehens: das Meer | 158 |, Die Materialisierung des Symbols: Salz und Wasser | 160 |

II. IV. Ausstellung | 167 |

Ausstellungsarchitektur und -ausstellungsbau | 168 |

Sein, Da-Sein, Verschwinden | 168 |, Antike Architektur, moderner Raum | 168 |

III. I. Pavillon | 178 |

Gestaltung des Raums | 177 |

Interaktion mit den Nachbarn | 178 |, Bewegung um und mit den Exponaten | 182 |

Technische- und Atmosphärische Zeichnungen | 190 |

Zeichnungen des Pavillons | 190 |, Zeichnungen des Ausstellungsraums | 208 |

Modellbaufotos | 230 |

OI. Fazit & Verzeichnisse | 243 |

Fazit | 244 |

Zielsetzung und Ergebnisse | 244 |, Architektonische Analyse | 245 |, Zur Realisierbarkeit des Projekts | 245 |

Literaturverzeichnis | 248 |

Bildverzeichnis | 254 |



~ Περίληψις, Abstractum ~

Abstract

The numerous significant historical artifacts of the ancient city of Ephesus are today housed in the Ephesus Museum in Vienna, which is located in the Neue Hofburg and can be visited by the public. Despite the fact that this collection, along with many other artifacts and collections, has been removed from its original homeland, the city of Ephesus remains their true home and is today one of the most visited local recreation areas in Turkey.

The research and historical process concerning the collection of antiquities that arrived in Vienna from one of the most famous ancient cities in the world, as well as the changing archaeological and ethical values of the present day, could possibly enable a repatriation of these objects to their original location in the future. However, until the realization of this scenario, the spatial relationship of these objects to their place of origin diminishes day by day, and they remain largely unknown and inaccessible to today's visitors and residents of Ephesos.

The starting point of this project is the effort to materialize theoretical questions from the fields of art history, heritage conservation, and museology through an architectural approach, rendering them spatially accessible. The objective is to relate the history of the antique objects from Ephesus, now held in Vienna—considering the existential, ontological, and semantic questions posed by the objects presented in the designed exhibition space—to the perceptible functions of material and space, as well as to their assigned meanings and roles. In brief, the project involves the conceptualization of an exhibition that articulates the narrative of objects that are not physically present at their original site.

Kurzfassung

Die zahlreichen bedeutenden historischen Artefakte der antiken Stadt Ephesos befinden sich heute im Ephesos-Museum in Wien, das in der Neuen Hofburg untergebracht ist und von Besuchern besichtigt werden kann. Trotz der Tatsache, dass diese Sammlung sowie viele weitere Artefakte und Sammlungen aus ihrer ursprünglichen Heimat entfernt wurden, bleibt die Stadt Ephesos ihre wahre Heimat und ist heute eines der meistbesuchten Naherholungsgebiete der Türkei.

Die Forschungen und der historische Prozess in Bezug auf die aus einer der bekanntesten antiken Städte der Welt nach Wien gelangte Antikensammlung sowie die sich wandelnden archäologischen und ethischen Werte der Gegenwart könnten in Zukunft möglicherweise eine Rückführung dieser Objekte an ihren ursprünglichen Ort ermöglichen. Doch bis zur möglichen Realisierung dieses Szenarios nimmt die räumliche Beziehung dieser Objekte zu ihrem Ursprungsort Tag für Tag ab, und sie bleiben den heutigen Besucher*innen und Bewohner*innen von Ephesos weitgehend unbekannt und unerlebbar.

Der Ausgangspunkt dieses Projekts liegt in der Bestrebung, theoretische Fragestellungen aus den Bereichen Kunstgeschichte, Denkmalpflege und Museologie durch einen architektonischen Ansatz zu materialisieren und räumlich erfahrbar zu machen. Ziel ist es, die Geschichte der in Wien befindlichen, aus Ephesos stammenden antiken Objekte—geleitet von den existenziellen, ontologischen und semantischen Fragestellungen der im konzipierten Ausstellungsraum präsentierten Objekte—in Beziehung zu setzen mit der wahrnehmbaren Funktion von Material und Raum sowie den ihnen zugeschriebenen Bedeutungen und Aufgaben. Kurz gesagt besteht das Projekt in der Konzeption einer Ausstellung, die die Narration von Objekten vermittelt, die physisch nicht am ursprünglichen Ort präsent sind.



~ Συλλογή , Collectio ~

I. Sammlung

Meditation über das Zugehörigkeitsdilemma

Die Benin-Masken und die Besitzer der Ephesos-Objekte

Masken, Bronze-Reliefs, Schnitzereien aus Elfenbein und andere Gegenstände, die seit dem 14. Jahrhundert von den Künstlern des Edo-Volkes geschaffen wurden, wurden während der Benin-Expedition 1897 von britischen Streitkräften beschlagnahmt^{1 2}, um die Kontrolle des britischen Empire über Südnigeria zu festigen. Auch heute noch werden viele dieser Objekte (neben ihrer Aufbewahrung in Privat Kollektionen) in zahlreichen anthropologischen und Volkskundemuseen in Deutschland, den Großbritannien, USA, Österreich (im Wien Weltmuseum, das Nachbar des Ephesos Museums ist³) und anderen Ländern ausgestellt.

Der historische Verlauf zeigt eindeutig, dass diese Kunstwerke aufgrund von Diebstahl und Schmuggel zurückgegeben werden sollten. Einige von britischen Soldaten aufgenommene Fotos wurden sogar als “Beute” bezeichnet. Dennoch gibt es ernsthafte Meinungsverschiedenheiten darüber, an wen sie zurückgegeben werden sollten. Diese Meinungsverschiedenheiten haben zu einer spekulativen Debatte auf rechtlicher Grundlage geführt und die Position der aktuellen Besitzer der Objekte gestärkt, um ihre Eigentumsrechte zu verteidigen. Auch wenn heutzutage Schritte zur Rückgabe unternommen werden, bleibt die Frage, ob die Objekte an Nigeria (die Republik, die nach dem Königreich gegründet wurde und die Hauptstadt Benin City besitzt) oder an die Nachkommen des ehemaligen Benin-Reiches, in dessen Palast diese Objekte ursprünglich beherbergt wurden, übergeben werden sollten, ein aktuelles Diskussionsthema. Denn obwohl diese Objekte von den Künstlern des Edo-Volkes geschaffen wurden, waren sie ursprünglich für den König und seine Familie bestimmt.

1 Wysocki Gunsch, K. (2017). The Benin Plaques: A 16th Century Imperial Monument (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351254601>

2 Bradbury, R.E. (1973). Benin Studies (P. Morton-Williams, Ed.) (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351031264>

3 Barbara Plankensteiner, ed., Benin: Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria. Exhibition catalogue (Vienna: Museum für Völkerkunde, 2007).



Eine Benin-Plakette aus dem Online-Katalog des Weltmuseums Wien⁴

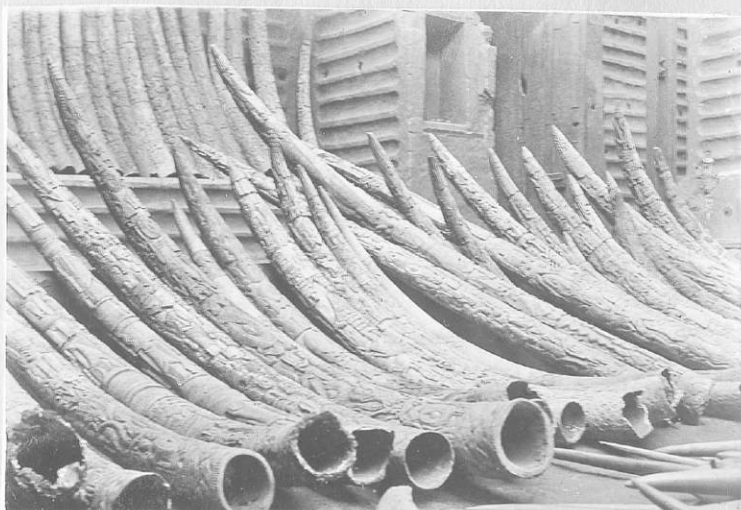
⁴ Weltmuseum Wien. (2017, October 30). Weltmuseum Wien: Reliefplatte: Portugiese mit Luntenspieß und fünf Manillas. [Abbildung]. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=441074>

“It [the king’s court] contains beautiful long square galleries about as big as the exchange at Amsterdam, some bigger than others, resting on wooden pillars, covered from top to bottom with cast copper, on which deeds of war and battle scenes are carved. These are kept very clean.”

Ein niederländischer Schriftsteller: Olfert Dapper,

Beschreibung von Afrika “Naukeurige Beschrijvingen der Afrikaensche gewesten“ ,1668⁵

⁵ Wysocki Gunsch, K. (2017). The Benin Plaques: A 16th Century Imperial Monument (1st ed.). Routledge. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://doi.org/10.4324/9781351254601>



2007



Zwei Fotografien aus dem Tagebuch von Captain Herbert Walker⁶

⁶ Lundén, S. (2016, August 26). Displaying Loot. The Benin objects and the British Museum. [Abbildung, S. 196]. Abgerufen am November 16, 2024, von <http://hdl.handle.net/2077/45847>

Wem sollten diese Werke übergeben werden?

Prince von dieser königlichen Familie, als der ursprüngliche Herrscher der Objekte, hat das offizielle Memorandum "The Case of Benin, Memorandum submitted by Prince Edun Akenzua" verfasst. Obwohl es keinen direkten Erfolg brachte, stellte es eine offizielle Grundlage für den Beginn des Rückgabeprozesses dar^{7 8}.

Der Urenkel eines britischen Soldaten, Mark Walker, dessen Urgroßvater, Captain Herbert Sutherland Walker, 1897 an der britischen Strafexpedition nach Benin beteiligt war, gab zwei gestohlene Benin-Kunstobjekte an die Edo-Königliche Familie zurück. Diese Rückgabe war ein bedeutender Schritt in der Geschichte der Benin-Objekte, beinhaltete jedoch keine offizielle Verantwortung, sondern lediglich eine persönliche Entschuldigung⁹.

Von Seiten der Republik Nigeria wurde in Zusammenarbeit mit westlichen Museen und der nigerianischen Regierung im Jahr 2007 die Benin Dialogue Group gegründet. Obwohl der Dialog in den ersten 15 Jahren keine sichtbaren Erfolge brachte, lohnte sich das lange Warten, als im Januar 2022 das Horniman Museum in Südost-London 72 Objekte an Nigeria zurückgab¹⁰. Dennoch hat das British Museum Forderungen nach der Rückgabe der Objekte in seiner Sammlung zurückgewiesen und argumentiert, dass es durch den British Museum Act von 1963 und den Heritage Act von 1983 daran gehindert wird, dies zu tun¹¹.

Eine weitere Sammlung, bestehend aus insgesamt 20 Objekten aus den Beständen der Benin Dialogue Group in den fünf deutschen Museen in Berlin, Hamburg, Leipzig, Stuttgart und Köln, wurde ebenfalls im Jahr 2022 nach Nigeria geschickt. Vielleicht noch bedeutender ist, dass im Rahmen der getroffenen Vereinbarung das vollständige Eigentum an der in Deutschland befindlichen und gemeinsam vereinbarten Sammlung an Nigeria zurückgegeben

7 Curnow, K. (2016). Iyare!: Splendor and Tension in Benin's Palace Theatre. Kathy Curnow (S. 201)

8 Vox. (2020, August 5). The British Museum is full of stolen artifacts [Video]. Abgerufen am November 5, 2024, von YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hoTxiRWvp8>

9 Bakare, L. (2019, December 17). Soldier's grandson to return items he looted from Benin City. The Guardian. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/dec/17/soldiers-grandson-to-return-items-looted-from-benin-city-nigeria>

10 Razzall, K. (2022, November 28). Benin Bronzes: Nigeria hails 'great day' as London museum signs over looted objects. BBC. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-63783561>

11 Sherwood, H. (2022, November 28). London museum returns looted Benin City artefacts to Nigeria. The Guardian. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.theguardian.com/culture/2022/nov/28/london-museum-returns-looted-benin-city-artefacts-to-nigeria>

wurde. Obwohl ein Drittel der Sammlung für zehn Jahre weiterhin vorübergehend in Deutschland ausgestellt werden darf, ist Nigeria nun der offizielle Eigentümer aller Benin-Objekte in Deutschland^{12 13}.

(Ist) Ephesos... , ebenso wie Benin (?)

Die Geschichte der Benin-Bronzen könnte ein interessantes Beispiel für die im 19. Jahrhundert zwangsweise in westliche Museen gelangten Architektur- und Kunstartefakte sein, das auch im Kontext von Ephesos eingehend untersucht werden sollte, obwohl es sich um einen völlig anderen Kontinent, ein anderes Land und ganz andere Dynamiken in Bezug auf Verwaltung, Glauben und Geschichte handelt. Obwohl sowohl der architektonische Trend als auch das archäologische Bewusstsein dazu mahnen, dass der Umzug, der Transport und die Verlagerung von Kulturgütern eine falsche Herangehensweise sind, wird weiterhin von endgültigen Urteilen über bereits umgesiedelte Strukturen abgesehen. Im Fall von Ephesos entsteht ein eher "rechtliches" Dilemma, das an die Geschichte der Benin-Masken erinnert, wenn man die Ereignisse der osmanischen Zeit und danach bedenkt.

Alte, Neue, Nea Ephesians

Die Informationen über die ursprüngliche Siedlungsstätte von Ephesos basieren auf keramischen Funden aus der Zeit um 3000 v. Chr. (Frühbronzezeit)¹⁴ bis etwa 2000 v. Chr. (Bronzezeit). Die Funde wurden in der Nähe des inneren Teils der Ayasuluk-Burg gefunden und umfassen zwei kleine architektonische Strukturen in derselben Region¹⁵.

Die zweite Siedlung von Ephesos befand sich in der Ort nahe der damalige Hafen und Artemistempels am Hafen. Als das Wasser des Hafens zurückging, zog die Bevölkerung in eine neue Siedlung um, die um 300 v. Chr. erbaut wurde.#

12 Benin Bronzes: Germany returns looted artefacts to Nigeria. (2022, December 20). BBC. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.bbc.com/news/world-africa-64038626>

13 Rückgabe der ersten Benin-Bronzen. (2022, December 20). Die Beauftragte Der Bundesregierung Für Kultur Und Medien.

14 Konakçı, E. (2016). Geç Tunç Çağı'nda Ayasuluk Tepesi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi(Ek1), 135-165.

15 Büyükkolancı, M. (2013). Aziz Yuhanna Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi – Arkeolojik Rehber. Ege Yayınları. ISBN- ISSN: 9786258056600



Die zwei architektonischen Strukturen und die Ayasuluk-Burg¹⁶

¹⁶ Degerli, T. (2024). Bronzezeitliche Strukturen auf dem Ayasuluk-Hügel [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.



Auf der Karte referenzierte Siedlungen und antike, historisch bedeutsame Bauwerke¹⁷

¹⁷ Google Earth Pro. (2024, November 16). <https://earth.google.com/web/search>. [Karte]. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://www.google.com/maps/place/Celsus-Bibliothek/@37.9668982,27.2819498,12z/data=!4m1!1m8!3m7!1s0x14b94cbfaf360b85:0x37a5b8ca1efaa11c!2zxZ5pcmluY2UsIDM1OTIwIFNlb-MOndWsvSXptaXIsIFTDvHJrZWk!3b!18m2!3d37.944101!4d27.431625!16s%2Fm%2F076tqr2!3m5!1s0x14bead>
Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf dieser Karte

Diese wahrscheinlich bekannteste Stadt unter dem Namen Ephesos¹⁸, die als „dritte Ephesos“ bezeichnet werden kann, wurde in der hellenistischen Periode am Fuße des Panayırbergs als „neue Hafenstadt“ mit einem Rastersystem gegründet¹⁹ ²⁰. Aufgrund der Ablagerungen, die das Hafenwasser füllten, des Rückgangs des Meerwassers und der offenen Lage gegenüber Überflutungen wurde die Bevölkerung nach dem 5. Jahrhundert wieder an die Hänge von Ayasuluk verlegt²¹ ²² ²³.

Obwohl das genaue Datum nicht bekannt ist, geben die osmanischen Quellen des 15. Jahrhunderts an, dass die Bewohner von Ephesos, die in Ayasuluk lebten, in das Bergdorf Şirince umgezogen sind. Die Einwohner von Şirince (früher Çirkince²⁴) führten ihr Leben während der osmanischen Herrschaft als orthodox-christliche Untertanen normal weiter, wurden jedoch nach dem Ersten Weltkrieg im Zuge des Bevölkerungsaustauschs mit Griechenland aus Şirince nach Griechenland vertrieben und gründeten dort eine neue Siedlung namens „Neues Ephesos“ (griechisch: Νέο Εφέσο). Auch heute sind die in dieser neuen Siedlung lebenden „neuen Epheser*innen“ griechische Staatsbürger²⁵.

Mit der Ankunft der Türken in Anatolien wurde die Gebiete den zweiten und vierten Siedlungen von Ephesos mit der Region um die Ayasuluk-Festung²⁶ zu einem Wohngebiet für muslimische Türken, und heute ist Selçuk eine Gemeinde, die zur großstadt Izmir gehört²⁷. Die letzte Siedlung vor dem Bevölkerungs-

18 Harman, S., & Akgündüz, Y. (2014). Efes Örenyeri ziyaretçilerinin müze deneyimi beklentilerini belirlemeye dönük bir araştırma. Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 16(2), 113-133.

19 Wood, J. T. (1890). Modern discoveries on the site of ancient Ephesus. By-paths of bible knowledge.

20 Wood, J. T. (1877). Discoveries at Ephesus: Including the Site and Remains of the Great Temple of Diana. Longmans, Green. https://archive.org/details/discoveriesateph00wood_0/page/24/mode/2up

21 Stock, F. (2015). Ephesus and the Ephesia – palaeogeographical and geoarchaeological research about a famous city in Western Anatolia - Kölner UniversitätsPublikationsServer. (PhD thesis). Universität zu Köln. Abgerufen am November 15, 2024, von <http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/6368>

22 Stock, F., Pint, A., Horejs, B., Ladstätter, S., & Brückner, H. (2013). In search of the harbours: New evidence of Late Roman and Byzantine harbours of Ephesus. Quaternary International, 312, 57-69.

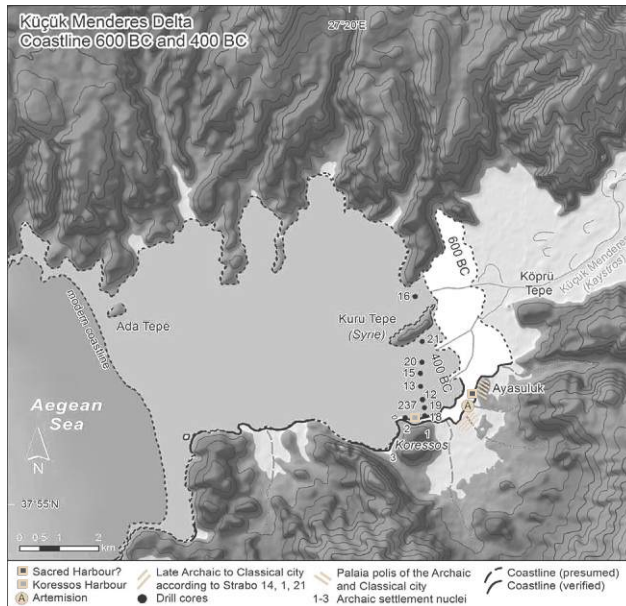
23 Frölich, E., & Brückner, H. (2009). Die Stadt Ephesos von der Spätbronzezeit bis zur Neugründung durch Lysimachos. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Abgerufen am November 15, 2024, von <https://www.oead.ac.at/oead/forschung/historische-archaeologie/historische-archaeologie-im-mittelmeerraum/ephesos-vorhellenistische-siedlungsgeschichte>

24 Tül, Ş. (2008). Şirince : Once upon a time çirkince. Türkiye: Ege Publications.

25 Bedlek, E. Y. (2016). Imagined Communities in Greece and Turkey: Trauma and the Population Exchanges Under Atatürk. United Kingdom: I.B. Tauris.

26 Ayasuluk KALESİ. (n.d.). muze.gov.tr. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=IAO01&DistId=MRK>

27 Ersan, M., & Kanat. (2013). C. Uluslararası Bati Anadolu Beylikleri Tarih, Kültür ve Medeniyeti Sempozyumu-I Aydınogulları Tarihi. Türkiye: Türk Tarihi Kurumu. chrome-extension://efaidnbmnnnnbpccpjpcgcfclfindmkaj/https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/tugba.kara/144977/Ayd%C4%B1no%C4%9Fullar%C4%B1.pdf



Rekonstruktion der Küstenlinie im Golf von Ephesos während der archaischen und klassischen Epoche²⁸

28 Steskal, M. (2014). Ephesos and its Harbors: A City in Search of its Place [Karte, S. 331, Abb. 11]. In S. Ladstätter, F. Pirson & T. Schmidts (Hrsg.), Harbors and Harbor Cities in the Eastern Mediterranean From Antiquity to Byzantium: Recent Discoveries and New Approaches (Byzas, Bd. 19, S. 325–338). Istanbul: Ege Yayınları. Abgerufen am 15. September 2025, von <https://ars.els-cdn.com/content/image/1-s2.0-S2352409X16307416-gr11.jpg>
Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf dieser Karte.

austausch in Anatolien, Şirince, ist heute als türkische Siedlung ein Dorf von Selçuk²⁹.

Das dritte Ephesos (heutige Freiluftmuseum Ephesos) änderte seinen auf den griechischen Olymp Kult basierenden Glauben, nachdem es unter die Herrschaft des Römischen Reiches geraten war und dieses das Christentum angenommen hatte. Später, während der byzantinischen Zeit, setzte die Stadt ihre Existenz als orthodox-christlich (griechisch: Ἐλληνορθόδοξη Ἐκκλησία) fort, was der Grund dafür war, dass die Einwohner von Şirince im Zuge der Verhandlungen nach Griechenland geschickt wurden³⁰. Die Nachfahren der Epheser aus Şirince, die nach Griechenland ausgewandert sind, leben zwar noch immer in Griechenland. Doch selbst als die Ephesos-Funde von Sultan Abdülhamid II. an die österreichische Monarchie geschenkt wurden³¹, waren diese Menschen noch osmanische Untertanen.

Rächende, wirtschaftliche oder sakrale wiederverwendete Baumaterialien

Spekulativ betrachtet ließe sich annehmen, dass diese Objekte im Kontext der osmanischen Gesellschaft, die sich mehrheitlich an islamischen Traditionen orientierte, – insbesondere aufgrund des Bilderverbots in Bezug auf anthropomorphe und zoomorphe Darstellungen (also „Götzenbilder“) – eher auf Zurückhaltung oder gar Ablehnung stießen.

Gleichzeitig sollte nicht übersehen werden, dass die heute im Ephesos-Museum in Wien ausgestellten Artefakte – wie die Statuen der Celsus-Bibliothek oder Bauteile des Rundbaus am Panayır-Berg – überwiegend aus hellenistischen Kultbauten stammen und keinen direkten Bezug zum Christentum aufweisen^{32 33}.

29 Bedlek, E. Y. (2016). Imagined Communities in Greece and Turkey: Trauma and the Population Exchanges Under Atatürk. United Kingdom: I.B. Tauris. https://www.google.at/books/edition/Imagined_Communities_in_Greece_and_Turke/uJ6LDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=sirince&pg=PT119&printsec=frontcover

30 Bedlek, E. Y. (2016). Imagined Communities in Greece and Turkey: Trauma and the Population Exchanges Under Atatürk. United Kingdom: I.B. Tauris. https://www.google.at/books/edition/Imagined_Communities_in_Greece_and_Turke/uJ6LDwAAQBAJ?hl=en&gbpv=1&dq=sirince&pg=PT119&printsec=frontcover

31 Ephesos Museum – Wien Geschichte Wiki. (2023, October 19). Wien Geschichte Wiki. Abgerufen am November 17, 2024, von https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ephesos_Museum

32 Benndorf, O. (1906). Forschungen in Ephesos. Holder.

33 Österreichisches Archäologisches Institut. (2019). Forschungen in Ephesos. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. <https://doi.org/10.11588/diglit.43824>



Grundbuchurkunden aus der Zeit des Bevölkerungsaustauschs, Ausstellung im Şirince Taş Mektep Museum³⁴

³⁴ Degerli, T. (2024). Grundbuchurkunden aus der Zeit des Bevölkerungsaustauschs, Ausstellung im Şirince Taş Mektep Museum [Fotografie]. Aufgenommen in Şirince, Türkiye.

Im Römischen Reich zeigt sich auch in Ephesos die Strategie einer sogenannten „Christianisierung“, bei der frühe christliche Gemeinschaften heidnische Tempelanlagen entweder in Kirchen umwandelten oder, wenn dies nicht möglich war, diese zerstörten.

Ein besonders aufschlussreiches Beispiel ist der Abbau der Peristylsäulen des Artemis-Tempels im 6. Jahrhundert durch die Epheser, um diese in der Säulenhalle der Johannesbasilika auf dem Ayasuluk³⁵ zu verwenden. Diese Wiederverwendung lässt sich nicht allein mit praktischen Gründen – als kostengünstige und leicht verfügbare Baumaterialien – erklären; denn der Artemis-Tempel gilt, wie auch vom Historiker Herodot in seinen „Historiai“ erwähnt, als eines der sieben Weltwunder der Antike und war der einzige Tempel unter ihnen. Daher kann dieser Akt auch als symbolische Überwindung des heidnischen Kultes interpretiert werden.

Zwischen dem 13. und 15. Jahrhundert wurde im Rahmen der islamischen architektonischen Transformation auf dem Ayasuluk-Berg³⁶ und seiner Umgebung den Tempeln und alten Staatsgebäuden weder Respekt noch eine heilige Bedeutung beigemessen; sie wurden vielmehr als bereits vorhandene, hochwertige Baumaterialien betrachtet.

Die von den Nachkommen der im 17. Jahrhundert nach Şirince zugewanderten Ephesianer*innen verfolgte Bauweise ihrer Basiliken – bei der sie Baumaterialien aus den Ruinen ihrer alten Kirchen wiederverwendeten – entspricht zwar in weiten Teilen einer pragmatischen Haltung, wie sie auch von den Türken in der Region Ayasuluk vertreten wurde, jedoch ist ersichtlich, dass sie über die Wiederverwendung der Bauteile eine historische Verbindung zu ihrem Herkunftsort Ephesos herstellen und zugleich die Sakralität des frühen Christentums in ihren Bauwerken manifestieren wollten^α.

³⁵ Büyükkolancı, M. (2013). Aziz Yuhanna Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi – Arkeolojik Rehber. Ege Yayınları. ISBN- ISSN: 9786258056600

³⁶ Oberleitner, W., Gschwanter, K., Bernhard-Walcher, A., & Bammer, A. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog der Antikensammlung II)(S.25)

^α Fußnote: Quellen zeigen, dass Bewohner des antiken Ephesos wiederverwendbare Bauteile aus Ruinen entnehmen und sie beim Neubau, besonders von Stadtmauern und Kultbauten, einsetzten. Diese Wiederverwendung wird oft als spirituell motiviert betrachtet oder diente der Nutzung zerstörter Bauwerke nach Kriegen oder Erdbeben. Anders als im antiken Rom, wo dies als Spolia bezeichnet wurde, existiert im ephesianischen Kontext kein spezifischer Terminus.



Rekonstruktionszeichnung des Rundbaus auf dem Panayırdağ³⁷

37 Österreichisches Archäologisches Institut. (2019). Forschungen in Ephesos [Abbildung, S. 173]. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften . <https://doi.org/10.11588/diglit.43824>



Kreuzgeritzt St.-Johannes-Basilikasäule³⁸

³⁸ Degerli, T. (2024). Kreuzgeritzt St.-Johannes-Basilikasäule [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Ruine der St.-Johannes-Basilika in Ayasuluk, 6. Jhd³⁹

³⁹ Degerli, T. (2024). Ruine von St. John Basilica in Ayasuluk [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Kapitelldetail einer Innensäule, Şabey “Sultan İsa” Moschee, 14. Jhd.⁴⁰

⁴⁰ Degerli, T. (2025). Kapitelldetail einer Innensäule, Şabey “Sultan İsa” Moschee, 14. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.



Kapitelldetail einer Hofsäule, İsaşeyh “Sultan İsa” Moschee, 14. Jhd.⁴¹

⁴¹ Degerli, T. (2025). Kapitelldetail einer Hofsäule, İsaşeyh “Sultan İsa” Moschee, 14. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Detail der Bruchsteinmauer, İshak-Bey-Moschee, 14. Jhd.⁴²

⁴² Degerli, T. (2025). Detail der Bruchsteinmauer, Alparslan-Mescid, 14. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Moschee-Brunnen, Īshak-Bey-Moschee, 14. Jhd.⁴³

⁴³ Degerli, T. (2025). Moschee-Brunnen, Īshak-Bey-Moschee, 14. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Detail der Bruchsteinmauer, Alparslan-Mescid, 14. Jhd. ⁴⁴

⁴⁴ Degerli, T. (2024). Detail der Bruchsteinmauer, Alparslan-Mescid, 14. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Detail der Bruchsteinmauer, İsa-Bey-İmaret (Ayasuluk-Bibliothek), 14. Jhd. ⁴⁵

⁴⁵ Degerli, T. (2025). Detail der Bruchsteinmauer, İsa-Bey-İmaret (Ayasuluk-Bibliothek), 14. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



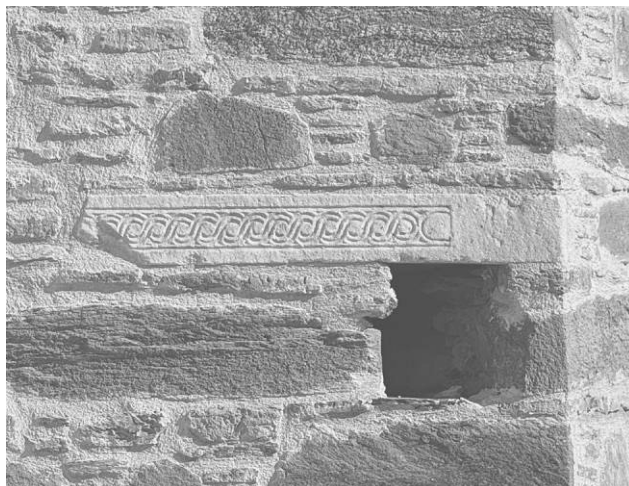
Wanddetails, Dimitrios-Kirche, 17. Jhd.⁴⁶

⁴⁶ Degerli, T. (2024). Dimitrios-Kirche, Wanddetails, 17. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Sirince, Türkiye.



Detail der Säule im Säulenhof, Dimitrios-Kirche, 17. Jhd.⁴⁷

⁴⁷ Degerli, T. (2025). Säule im Säulenhof der Dimitrios-Kirche, 17. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Detail der Bruchsteinmauer, Kirche des Heiligen Johannes des Täufers, 17. Jhd.⁴⁸

⁴⁸ Degerli, T. (2024). Detail der Bruchsteinmauer, Kirche des Heiligen Johannes des Täufers, 17. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Sirince, Türkiye.



Kapiteldetail der Säule, Kirche des Heiligen Johannes des Täufers, 17. Jhd. ⁴⁹

⁴⁹ Degerli, T. (2025). Kirche des Heiligen Johannes des Täufers, 17. Jhd. [Fotografie]. Aufgenommen in Sirince, Türkiye.

Architektonisch bemerkenswert ist, dass sakrale Bauten – vom Artemis-Tempel über die Johannesbasilika bis zur Dimitrios-Kirche und der Kirche des Heiligen Johannes des Täufers – trotz unterschiedlicher religiöser Zugehörigkeiten ihre materielle Präsenz zumindest fragmentarisch bewahrten.

Es gibt jedoch auch Beispiele für gezielte Zerstörungen von Kultstatuen, die durch eine glaubensbestimmte Weltsicht motiviert waren. Besonders deutlich wird dies bei religiösen Objekten des Gott-König-Kults, die im frühen Christentum vandalistischen Angriffen ausgesetzt waren, wie etwa bei den Büsten des Kaisers Augustus und der Kaiserin Livia.

Diese Akte des Vandalismus hatten ihren Ursprung in einem komplexen Geflecht aus politischer Motivation und religiösem Druck. Der Gott-Kaiser-Kult, der die Vergöttlichung der römischen Kaiser vorsah und ein integraler Bestandteil des römischen Pantheons war, wurde von den monotheistischen Christinnen und Christen als unvereinbar mit ihrem Glauben angesehen. Vor diesem Hintergrund ist es plausibel, dass die frühchristlichen Bewohner*innen von Ephesos den Kaiser und die Kaiserin zumindest teilweise für den Tod Jesu verantwortlich machten; denn in dieser Zeit galten Statuen als verkörperte Repräsentationen realer Personen, und der gegen sie gerichtete Zorn konnte als symbolische Handlung gegenüber den dargestellten Individuen verstanden werden. Gleichzeitig war der Glaube verbreitet, dass Götzenbilder oder Objekte mit bösen oder dämonischen Kräften behaftet sein könnten. Aus diesem Grund könnten die ersten Christinnen und Christen das Kreuzsymbol als apotropäisches Zeichen (griechisch: ἀποτρόπαιος) verwendet haben – also als ein schützendes Symbol gegen Unheil und negative Einflüsse, mit dem Ziel, als bedrohlich empfundene Mächte symbolisch zu neutralisieren⁵⁰.

50 Kristensen, T. M. (2013). Making and breaking the gods: Christian responses to pagan sculpture in Late Antiquity (Vol. 12). Aarhus Universitetsforlag.



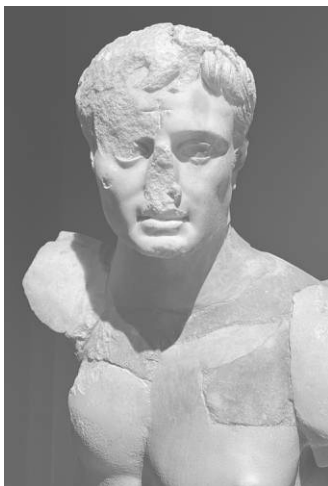
1. Kaiser Augustus Büste, Selçuk Ephesos-Museum⁵¹

⁵¹ Degerli, T. (2024). Kaiser Augustus Büste, Selçuk Ephesos-Museum [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



2. Kaiserin Livia Statue, Selçuk Ephesos-Museum⁵²

⁵² Degerli, T. (2024). Kaiserin Livia Statue, Selçuk Ephesos-Museum [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.



1. Kaiser Augustus Statue, Selçuk Ephesos-Museum⁵³

⁵³ Degerli, T. (2025). Kaiser Augustus Statue, Selçuk Ephesos-Museum [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.

“Un”befugte Zugehörigkeit

Die ersten Grabungen und die Gründung des ÖAI

Die in den 1860er Jahren von dem britischen Archäologen John Turtle Wood in der Region begonnenen Ausgrabungen verfolgten nicht das Ziel, einen unbekannten Ort zu entdecken. Vielmehr sollten sie die historische Bedeutung der antiken Siedlung ans Licht bringen, die der lokalen Bevölkerung bereits bekannt war, jedoch als Ruine galt. Im Rahmen dieser Ausgrabungen wurden insbesondere Funde in Verbindung mit dem Artemis Tempel, einem der sieben Weltwunder, entdeckt⁵⁴. Der britische Archäologe und sein Team konzentrierten sich jedoch weniger auf die Untersuchung der Siedlung im städtischen Kontext, sondern waren hauptsächlich an den gefundenen Objekten wie Vasen und Statuetten interessiert und zögerten auch nicht, diese nach England zu bringen.

Gegen Ende der 1880er Jahre begannen Archäologen des Deutschen Archäologischen Instituts, die Siedlung im architektonischen und städtebaulichen Kontext systematisch zu untersuchen. Das deutsche Team erforschte dabei verschiedene Bereiche der antiken Stadt, darunter das Theater von Ephesos sowie die Stadtmauern. Ein Mitglied dieses Teams und zugleich Vertreter Österreichs, der Archäologieprofessor Otto Benndorf, machte im Zuge der Grabungen am Artemistempel und an der Celsus-Bibliothek bedeutende Entdeckungen. Aufgrund seiner Erfolge bei diesen Ausgrabungen initiierte Benndorf im Jahr 1898 die Gründung des Österreichischen Archäologischen Instituts, dessen erster Direktor (am 13.10.1898) er wurde. Unter seiner Leitung führte das Institut nicht nur Ausgrabungen in Izmir/Smyrna und Athen durch, sondern war auch kurzzeitig in Istanbul/Konstantinopel tätig⁵⁵.

Im Hinblick auf Ephesos lässt sich jedoch klar erkennen, dass Benndorf sich nicht allein der wissenschaftlichen Analyse der Funde widmete, sondern –von Anfang an geleitet von der Vision eines „österreichischen Pompeji“– auch gezielt darauf hinarbeitete, die archäologischen Objekte systematisch nach Österreich zu überführen⁵⁶.

54 Wood, J. T. (1877). Discoveries at Ephesus: Including the Site and Remains of the Great Temple of Diana. Longmans, Green. https://archive.org/details/discoveriesateph00wood_0/page/24/mode/2up

55 Oberleitner, W., Gschwantler, K., Bernhard-Walcher, A., & Bammer, A. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog der Antikensammlung II) (S.38). Kunsthist. Museum.

56 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten. Peter Lang. (S.86)

Ich genehmige die
 Errichtung eines öfth.
 wissenschaftl. Instituts,
 dessen Zweck ist die
 Pflege und die
 Herausgabe von
 Bibliothek und Manuscripten
 die, die erforderliche,
 Mittel zur Verfügung
 zu stellen.
 Cap. Martin, 15. März 1897.

Fr. Joseph

Handschriftliche Ermächtigung von Kaiser Franz Joseph zur Gründung des ÖAI, 15.3.1897 ⁵⁷

57 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten [Abbildung, S. 85]. Peter Lang.

Das (Un-)Bewusstsein für die Erhaltung osmanischer historischer Denkmäler

Die erste offiziell genehmigte Ausgrabung auf osmanischem Boden wurde im Jahr 1843 mit dem Vermerk genehmigt: „...von den gefundenen Altertümern wird jeweils ein Exemplar von doppelten Objekten für das Museum des Osmanischen Reiches entnommen; Einzelstücke verbleiben beim Finder. Altertümer, die jedoch in irgendeiner Weise markiert oder fest installiert sind, dürfen nicht aus ihrem ursprünglichen Fundort entfernt werden...“

Nach der Eröffnung des ersten Museums wurde am 13. Februar 1869 das erste Regelwerk veröffentlicht. Dieses wich von der Anmerkung der Grabungsgenehmigung von 1843 ab und sprach sich grundsätzlich dafür aus, die Funde dem Ausgräber zu überlassen. Allerdings verbot es ausdrücklich, dass Antiquitäten – mit Ausnahme von Münzen – in irgendeiner Weise außer Landes gebracht werden⁵⁸.

Die Verordnung von 1874^β wiederum sah vor, dass ein Drittel der bei Ausgrabungen gefundenen Objekte dem Ausgräber überlassen wird. Entscheidender war jedoch, dass durch diese Regelung erstmals grundsätzlich der Weg für die Ausfuhr von Altertümern ins Ausland geöffnet wurde⁵⁹.

Im Jahr 1881 wurde der Archäologe und Maler Osman Hamdi Bey ^{γ60} zum Direktor der osmanischen Altertümerverwaltung (Âsâr-ı Atîka İdaresi) sowie zum Leiter des Istanbuler Reichsmuseums (Müze-i Hümâyun) ernannt. Eine seiner ersten Amtshandlungen war die Revision des Altertümerreglements von 1874, insbesondere von Artikel 3, der die Ausfuhr von Fundstücken ins Ausland erlaubte. Diese Überarbeitung, am 12. Februar 1884 in Kraft gesetzt, verfolgte das Ziel, den Export archäologischer Objekte aus dem Osmanischen Reich grundsätzlich

58 Ardiç, O. (2021). Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyete Türkiye Arkeolojisinde Eski Eser Kaçakçılığı (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).

β Fußnote: Auch wenn die im Jahr 1874 veröffentlichte „Osmanlı Âsâr-ı Atîka Nizamnâmesi“ (Osmanisches Altertümer-Reglement) gemeinhin als die erste Denkmalschutzverordnung gilt, verweist die Bezeichnung des Dokuments selbst als „Nizamnâme-i Cedid“ (neues Reglement) auf eine Bezugnahme auf die Fassung von 1896 als Grundlage.

59 Çal, H. (1997). Osmanlı Devletinde Asar-ı Atika Nizamnameleri (S.392-394). <https://acikerisim.fsm.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11352/540/%C3%87al.pdf>

γ Fußnote: In deutschen Quellen wird die Person, die oft als „Hamdi Bey“ bezeichnet wird, tatsächlich korrekt als Osman Hamdi identifiziert. „Bey“ entspricht dabei dem deutschen „Herr“, wird jedoch im Türkischen in Verbindung mit dem Vornamen und nicht dem Nachnamen verwendet. Da Osman Hamdi keinen Nachnamen besaß, wäre die Bezeichnung „Herr Osman Hamdi“ aus einer sprachlich und historisch korrekten Perspektive angemessener.

60 Biyografi. (o.J.). Abgerufen am November 16, 2024, von <http://www.osmanhamdibey.gov.tr/TR-50945/biyografi.html>



Die Bekanntmachung des Erlasses in der offiziellen Zeitung, Takvīm-i Vakāyī, Nr. 1053, 1285 AS, 13.02.1869^{δ 61}

δ Fußnote: Das Veröffentlichungsdatum der Zeitung im oberen rechten Eck ist im Rumi-Kalender als 1. Februar 1284 (in arabischen Ziffern: ١٢٨٤) angegeben und entspricht dem 13. Februar 1869 im Gregorianischen Kalender. 61 Asan, H. (2023). *Âsâr-i Atika nizamnameleri*. Türkiye Turizm Ansiklopedisi. [Abbildung]. Abgerufen am 13 Mai, 2025, von <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/asar-i-atika-nizamnameleri>

zu unterbinden. Dennoch zeigte sich in der Praxis, dass die Bestimmungen häufig missverständlich ausgelegt oder bewusst verzerrt interpretiert wurden.

So definierte das Reglement von 1884 ein „altes Werk“ als „ein Werk, das von den Völkern, die einst auf osmanischem Boden lebten, hinterlassen wurde.“ Diese Formulierung wurde in der Fassung von 1906 deutlich präzisiert: „Als archäologische Werke gelten jene Gegenstände, die sich auf die schönen Künste, Wissenschaft, Literatur, Religion und Handwerk der Völker beziehen, die einst auf osmanischem Boden gelebt haben, und die jeweils einen künstlerischen Wert besitzen⁶²“.

Diese begriffliche Schärfung zielte darauf ab, vage oder strategisch auslegbare Definitionen zu ersetzen und die rechtliche Grundlage für den Schutz beweglicher Kulturgüter zu stärken⁶³.

Dennoch sollte das Bedürfnis nach einer Vertiefung der Beziehungen zwischen den beiden multiethnischen Imperien – der K.u.K. Monarchie und dem Osmanischen Reich – insbesondere aufgrund des Bestrebens um politische Unterstützung in Fragen wie den Minderheitenrechten, zu der paradoxen Situation führen, dass das Osmanische Reich seine eigenen erlassenen Gesetze selbst nicht einhielt^{64 65 66}.

Osman Hamdis letzte, umfassende Verordnung von 1906 bildete das Fundament für das spätere Denkmalschutzgesetz der Republik Türkei, die diese Richtlinien von ihrer Gründung bis 1973 beibehielt^{67 68}.

62 Ardiç, O. (2021). Osmanlı Dönemi'nden Cumhuriyete Türkiye Arkeolojisinde Eski Eser Kaçakçılığı (Master's thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi (Turkey)).

63 Çal, H. (1997). Osmanlı Devletinde Asar-ı Atika Nizamnameleri (S.392-394). <https://acikerisim.fsm.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11352/540/%C3%87al.pdf>

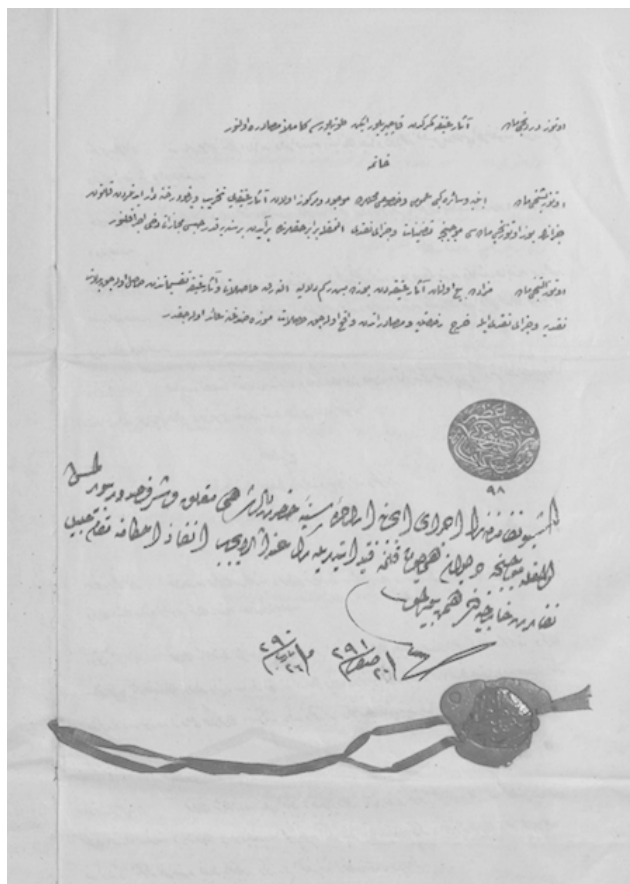
64 Die Geschichte der Sammlung. (n.d.). Kunsthistorisches Museum. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://www.khm.at/besuchen/sammlungen/ephesos-museum/die-geschichte-der-sammlung/>

65 Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.). (S. 38) Kunsthist. Museum.

66 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten (S.1-11). Peter Lang.

67 Akozan, F. (1977). Türkiye'de Tarihi Anıtları Koruma Teşkilatı ve Kanunlar. Güzel Sanatlar Akademisi.

68 TÜRKKAN, H. (2020). Âsâr-ı Atika, İçinde, Kozak, N. (Editör), Online Türkiye Turizm Ansiklopedisi. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/asar-i-atika>



Osmanische Zweite Verordnung über Antiquitäten, Asar-ı Atika Nizamnamesi, 1874 ⁶⁹

69 HITZEL., F. (2020, May 28). Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Arkeolojisinin Başlangıcı. Aktüel Arkeoloji. [Abbildung]. Abgerufen am November 19, 2024, von <https://aktuelarkeoloji.com.tr/uploads/images/fc05a1e98696c07d-18163d9c4775aa13.png>

Ein Weg findet sich immer

Zu Beginn war Otto Benndorf der Überzeugung, dass Osman Hamdi Bey – dessen Vater einst osmanischer Botschafter in Wien gewesen war, der selbst in Paris eine künstlerische Ausbildung erhalten hatte und zu dieser Zeit als oberster Verantwortlicher des Staatlichen Museums in Istanbul fungierte – ihn im Zusammenhang mit der Überführung der Funde nach Wien unterstützen würde. Aus diesem Grund wurde das Verfahren zunächst gemeinsam mit Osman Hamdi Bey durchgeführt⁷⁰.

Doch Benndorfs diplomatische Bemühungen, alle bisherigen und zukünftigen Funde aus den Ausgrabungen in Ephesos Seiner Majestät Kaiser Franz Joseph als Geschenk zu überreichen, sowie seine Bestrebungen, die am 10. Mai 1897 abgelaufene Grabungserlaubnis in eine dauerhafte Grabungsgenehmigung für das erworbene Gelände umzuwandeln, führten dazu, dass Osman Hamdi Bey sich dem widersetzte. Er vertrat die Auffassung, dass es sich bei den Fundstücken um kulturelles Erbe handle und sie daher im Land verbleiben müssten. Infolgedessen wurden Benndorf und Osman Hamdi beinahe zu erbitterten Rivalen⁷¹.

Schließlich wurde Osman Hamdi Bey vorübergehend „aus dem Spiel genommen“, da im August 1896, durch die Initiative von Heinrich Freiherr von Calice⁷² ^ε, ohne Wissen von Osman Hamdi Bey, eine bürokratische Genehmigung – in Form eines Sultansbefehls – vom Zweiten Sekretär A. Izret^ζ, der im Auftrag des Sultans entschied, erwirkt wurde, die den Versand der Funde als „Geschenk“ an Kaiser Franz Joseph ermöglichte⁷³.

70 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten (S.10) Peter Lang.

71 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten (S.87) Peter Lang.

72 Maischberger, M., & Feller, B. (Eds.). (2018). Aussenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum (S.215) Holy Verlag.

ε Fußnote: Heinrich Freiherr von Calice erscheint in den deutschen Quellen oft als Botschafter Calice oder Baron Calice.

ζ Fußnote: Die in der Unterschrift als „A. Izret“ genannte Person wird in einigen Quellen als Zweiter Sekretär A. Izret bezeichnet. Vermutlich handelt es sich dabei um Ahmed İzzet Pascha, den damaligen zweiten Privatsekretär des Padschahs.

73 Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.) (S.38). Kunsthist. Museum.

Iddij, 12/24 Août 1896

Excellence,

J'ai l'honneur de faire
savoir à Votre Excellence que
Sa Majesté Impériale le Sultan
seigneur d'être agréable à Sa
Majesté Impériale et Royale
l'Empereur d'Autriche-Hongrie,
a décidé que Votre Excellence
pourrait choisir parmi les
objets précieux qui seraient
découverts dans les fouilles
et Exposer tout ceux qui seraient
à la convenance.

La durée de l'autorisation
accordée avec plaisir par
Sa Majesté ne saurait être illimi-
tée, mais elle sera étendue autant
qu'il sera nécessaire pour mener
à bien cette œuvre.

Je vous prie, Excellence, l'assurance de ma
haute considération.
E. J. J. J.

Mitteilung des Inhalts des Irade Sultan Abdul Hamids II. durch den 2. Sekretär A. Izret an Borschaftler Calice,

12/24.8.1896⁷⁴

74 Maischberger, M., & Feller, B. (Eds.). (2018). Aussenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum [Abbildung, S. 216]. Holy Verlag

Verzeichnis der Kisten die auf dem Grabungsplatz von Ephesos liegen.

Kiste Nr.	Inhalt	Bemerkungen
<u>IX.</u>	Fragment eines Pfeilerkopfes, Marmor. Weiß-Schmelze, Marmor.	Das Fragment ist nur für Stein verbleibend, die Schmelze eventuell abzulassen.
<u>XV - XV.</u>	Fragmente eines Sonnenuhres.	Marmorbruchstücke.
<u>XVI.</u>	Inscription des Agorae.	Marmorbruchstücke.
<u>XVI - XVII.</u>	Inscription des Spharistae.	Marmorbruchstücke.
<u>XVIII.</u>	Marmorplatte, antikes Spiel.	Marmorbruchstücke.
<u>II.</u>	Basen der Bronzestatue von 1896.	Für Konstantinopel verbleibend.
<u>III - XIV.</u>	Architektonische Reste von hellenistischen Antiken.	In Diphiladen in Ephesos vorhanden.
<u>XXIV - XXV.</u>	Fragmente des Barbarisch.	} Marmorbruchstücke; passen an Fragmente in Wien an.
<u>XXVI.</u>	Fragmente des Erechtheion.	
<u>XXVII.</u>	Fragmente von vier Marmorkapitelen. Korinthisch.	Marmorbruchstücke.
<u>XXVIII - XXX.</u>	Diverse Säulen aus polychromen Marmor.	In genügender Menge noch in Ephesos vorhanden.

Verzeichnis der im Jahre 1899 zum Transport nach Wien ausgewählten Antiken aus den Grabungen in Ephesos ⁷⁵

75 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten [Abbildung, S.98]. Peter Lang.

Verzeichnis der im Jahre 1899⁷⁶
zum Transporte nach Wien ausgewählten Antiken aus Ephesos.

Stück Nr.	Inhalt	Bemerkungen
I - II	Fünf Kapitelle mit ein Spinnwebe vom Gajenbau, v. Marmors.	Ein römisches Kapitell im Kapitell aus Ephesos vorhanden, die anderen vier nicht.
III	Marmorschale eines Adoranten Arme und Beine fehlen, ebenso der eingesenkte Kopf.	Fragmente abzusuchen
IV	Brust eines Amazons aus dem Theater. Kopf und Beine fehlen. Marmors.	Ein vollständiges Relief, jetzt in Stück in Wien.
V	Vermutlich Theaters aus dem Theater. Kleinere Fragmente oberhalb. Marmors.	Ein vollständiges Relief, jetzt in Stück in Wien.
VI	Torso eines Jünglings aus dem Theater, von der Leibesmitte bis zu den Knien erhalten. v. Marmors.	Nicht bekannt
VII	Zwei römische Kapitelle. Marmors.	Nicht bekannt
VIII	Stück der Aphrodite, Kopf und Arme feh- len. Marmors. - Postamentkopf eines Roms. Marmors.	Die Statue eventuell abzusuchen, der Kopf Roms falls.

Verzeichnis der im Jahre 1899 zum Transport nach Wien ausgewählten Antiken aus den Grabungen in Ephesos⁷⁶

⁷⁶ Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten [Abbildung, S. 99]. Peter Lang.

Die erste ist die „letzte“ Rückgabe

Juristisch betrachtet war jedoch nicht Sultan Abdülhamid II., sondern Osman Hamdi selbst die zuständige Autorität für den Schutz dieser Werke – und diesem Pflichtgefühl folgend setzte er sich bis zu seinem Lebensende für die Rückgabe der nach Österreich verschickten Objekte ein.

Obwohl ein Umweg gefunden und die Werke unter dem Deckmantel eines Geschenks nach Österreich gelangten, führte diese politische „Tatsache“ langfristig dazu, dass die österreichischen Archäologen in der osmanischen Öffentlichkeit zunehmend als illegale Kunsthändler wahrgenommen wurden. Ein Beispiel hierfür ist die Zeitung „Ahenk“, die am 13.11.1908 unter dem Titel „Über die in früheren Tagen aus Ephesos ausgegraben und nach Wien geschickten antiken Werke“ einen kritischen Artikel veröffentlichte. Da keine Rückgabeschritte erfolgten, wurde 1909 schließlich die österreichische Grabungsgenehmigung aufgehoben.

Der damalige Direktor der österreichischen Antikensammlung, Hans von Schrader, betonte den wissenschaftlichen Wert zukünftiger Ausgrabungen mehr als den bloßen Besitz von Artefakten. Auf seinen Einfluss hin entschied Kaiser Franz Joseph, sieben bedeutende Marmorstatuen – darunter die Celsus- und Marcus-Aurelius-Statuen, der Apollon-Torso sowie Aphrodite- und Athena-Köpfe – und einige Bronzearbeiten zurückzugeben^{77 78}.

Diese erste (und letzte) Rückgabe seitens Österreichs schuf ein positives Klima. Auch der Amtsantritt von Halil Edhem Bey^η, dem Bruder des 1910 verstorbenen Osman Hamdi, der eine versöhnlichere Haltung gegenüber Österreich einnahm, trug dazu bei, dass das Österreichische Archäologische Institut 1911 erneut eine Grabungsgenehmigung erhielt.

77 Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.) (S.39). Kunsthist. Museum.

78 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten (S.100-102). Peter Lang.

η Fußnote: In deutschsprachigen Quellen wird die Person, die oft als „Halil Bey“ bezeichnet wird, ursprünglich korrekt als „Herr Halil Edhem“ oder „Herr Halil Ethem“ identifiziert. Alternativ könnte der Nachname gemäß dem türkischen Namensgesetz (eingeführt 1934) mit „Herr Eldem“ verwendet werden, falls die historische Genauigkeit im Kontext berücksichtigt werden soll.

Öffentlich

Die in Smyrna aufgefundenen türkischen Fälschung
"Ahenk" Ende 13. November 1908.



Übersetzung

An die Direction des 'Ahenk'!

Ein Blatt eines der 15 letzten veröffentlichen Hefen
des 'Ahenk' gefunden, auf einem in Ispahan
bei Smyrna gefundenen türkischen Fälschung
aus Smyrna. Die Fälschung ist vollständig aus der
gesehenen Fälschung mit dem Namen 'Ahenk' zu erkennen.

Zeitungsausschnitt aus der osmanischen Zeitung „Ahenk“ mit handschriftlicher Übersetzung darunter, 13.11.1908⁷⁹

⁷⁹ Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten [Abbildung, S.102]. Peter Lang.

Die Grabungen, die wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs verschoben wurden, konnten erst ab 1926 wieder aufgenommen werden. Zwischen 1939 und 1954 kam es erneut zu einer Unterbrechung aufgrund des Zweiten Weltkriegs. Zuletzt führte eine diplomatische Krise zwischen Österreich und der Republik Türkei im Jahr 2016 zur Aufhebung der Grabungslizenz; bis Ende 2018 ruhten die Arbeiten. Doch trotz dieser Entwicklungen kam es nie zu einem zweiten Rückgabeprozess^{80 81}.

Von den Kisten in die Depots, von den Depots in die Ausstellungen

Die bei den Ausgrabungen geborgenen Artefakte wurden in Holzboxen verpackt, mit Kamelen zum Bahnhof von Selçuk transportiert, dort auf Züge verladen und nach İzmir gebracht. Vom Hafen İzmir wurden sie mit Dampfschiffen der österreichischen Lloyd nach Triest verschifft und von dort erneut per Zug an ihren endgültigen Bestimmungsort Wien transportiert. Diese Route wurde bis 1906 weiterhin genutzt.

Noch bevor das Institut gegründet wurde, wurden die seit 1891 eintreffenden Funde in die Sammlung des k. k. Münz- und Antikenkabinetts integriert. Mit der Gründung des Instituts und der insgesamt sieben Transporte nach Wien, wurde jedoch aufgrund der großen Dimensionen der Artefakte der Bedarf an einem neuen Museum bald offensichtlich⁸². Als Lösung für dieses Problem begann man 1901, die Funde im Theseustempel auszustellen, einem klassisch-griechischen Bauwerk, das 1823 von Pier Pietro Nobile im Wiener Volksgarten fertiggestellt wurde^{83 84}. Mit der Zeit erlitten vor allem die Bronzestücke im Tempel durch die vermutlich feuchten Bedingungen der Weinkeller unter dem Volksgarten erhebliche Schäden. Aus diesem Grund wurden einige der Artefakte in den Sälen XII und XIII sowie in den Studienkellern des Kunsthistorischen Museums Wien

80 Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.) (S.39). Kunsthist. Museum.

81 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeit-
en (S.100-102). Peter Lang.

82 Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.) (S.38-39) Kunsthist. Museum.

83 Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeit-
en (S.277-278). Peter Lang.

84 Theseustempel. (o.J.). Kunsthistorisches Museum. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://www.khm.at/besuchen/sammlungen/theseustempel/>

Jahr 1911

K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht.

Nr. 2708

Departement Nr. XVII

Datum 24. Jänner 1911

u. Z. 267

Priora:

præs. 27. "

16460	ex 07	39891	ex 10
9332	ex 07	25876	ex 10
48187	ex 06	13251	ex 10
38622	ex 06	20856	ex 08
33507	ex 06	19704	ex 08
17755	ex 06	17676	ex 08
48061	ex 05	42674	ex 07
40812	ex 05		
20416	ex 05		
19921	ex 05		
36014	ex 04		
32641	ex 04		
18123	ex 04		
10466	ex 03		
11067	ex 02		
13009	ex 01		
2709	ex 00		

Oberstkämmerer

betreffend die Ueberlassung von
epheischen Fundobjekten aus den
Antikensammlungen des k. k. Kaiser-
hauses an das osmanische Antiken-
museum in Konstantinopel.

Zur Einsicht:

Einsichtsbogen I

Abschrift.

Zur ~~auswärtigen~~ Rückgabe nach Constantinopel bestimmt:

- 1) Statue des Celsus (Belvedere 1)
- 2) " " Zure Aurel aus Perg (Thesustempel 36) 30mt.
- 3) Torso des Apollon (Belvedere 28)
- 4) Kopf und Obertheil einer männlichen Kolossalstatue (Thesustem-
pel 9)
- 5) Kopf der Aphrodite (Belvedere 33)
- 6) " des Apollon (Thesustempel 22) 36ng.
- 7) " der Athena (Belvedere 17)
- 8) Sechs Kleinbronzen und zwar:
 - a) b) c) 3 Nikestatuetten } wahrscheinlich zum selben Objekte
 - d) e) 2 Delphine } gehörig.
 - f) Löwenkopf mit Ring, Thürbeschlag.

Überlassung epheischer Fundobjekte durch das österreichische Kaiserhaus
an das Kaiserlich Osmanische Antikenmuseum in Istanbul, 24.01.1911⁸⁵

⁸⁵ Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten [Abbildung, S.103]. Peter Lang.

ausgestellt. Weitere Werke wurden unter dem Titel „Estensische Kunstsammlung⁸⁶“ in der Neuen Burg gezeigt, während die Reliefwände des Partherdenkmals, die bereits 1903 nach Wien gebracht worden waren, im Barocksaal des Unteren Belvedere der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.

In der Zwischenkriegszeit wurden ab 1932 erneut Teile der Ephesos-Funde in den Stallungen des Belvedere ausgestellt, während einige Skulpturen wieder im Theseustempel präsentiert wurden. Die Reliefplatten des Partherdenkmals hingegen blieben bis zur Schaffung des Ephesos-Museums als Teil einer gemischten Antikensammlung im Corps de Logis der Neuen Burg (heute das Atrium des Welt Museums) ausgestellt, beginnend ab 1947⁸⁷.

Für die Reste dieser Sammlung war die Ausstellungssituation in den 1950er Jahren problematisch. Unter Titeln wie „Vom Altertum zum Mittelalter“ oder „Die antike Architektur von Ephesos“ fanden Ausstellungen nur unter erschwerten Bedingungen und ausschließlich mit Objekten aus den Depots des Kunsthistorischen Museums statt. Fast 30 Jahre vergingen mit dem Wunsch nach einem neuen Museumsgebäude, bis schließlich im Dezember 1978 das Ephesos-Museum in Wien eröffnet wurde⁸⁸.

86 Künftige Stellung der Estensischen Sammlung. (o.J.). Abgerufen am November 17, 2024, von <https://www.khm.at/de/object/1311543/>

87 Maischberger, M., & Feller, B. (Eds.). (2018). Aussenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum (S.215). Holy Verlag.

88 Maischberger, M., & Feller, B. (Eds.). (2018). Aussenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum (S.219-220). Holy Verlag.



Ausgrabungen in der Kuretenstraße⁸⁹

⁸⁹ Selçuk Belediyesi, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Österreichisches Archäologisches Institut, & T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıt Kazisi. (n.d.). Efes UNESCO Dünya Miras Beyanı. EFES. [Abbildung, S.38]. Abgerufen am January 16, 2025, von https://www.selcuk.bel.tr/Files/dosyalar/unesco_beyan/unesco%20katalog%20TR.pdf



Ausstellung von Funden aus Ephesos im ‚Theseus-Tempel‘ in Wien, 1901⁹⁰

90 The Bronze Athlete from Ephesos: Archaeological Background and Aspects of Conservation. L'athlète en bronze d'Éphèse, contexte archéologique et éléments de restauration - Scientific Figure on ResearchGate. [Abbildung]. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://www.researchgate.net/publication/343129204/figure/fig3/AS:916077684989953@1595421348517/Exhibition-of-finds-from-Ephesos-in-the-Theseus-Tempel-in-Vienna-1901-C.png>



Reliefplatten des ‚Parthermonuments‘ im Corps de Logis der Neuen Burg⁹¹

⁹¹ Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.) [Abbildung, S.40]. Kunsthist. Museum.

Angesichts der Annahme des Abkommens

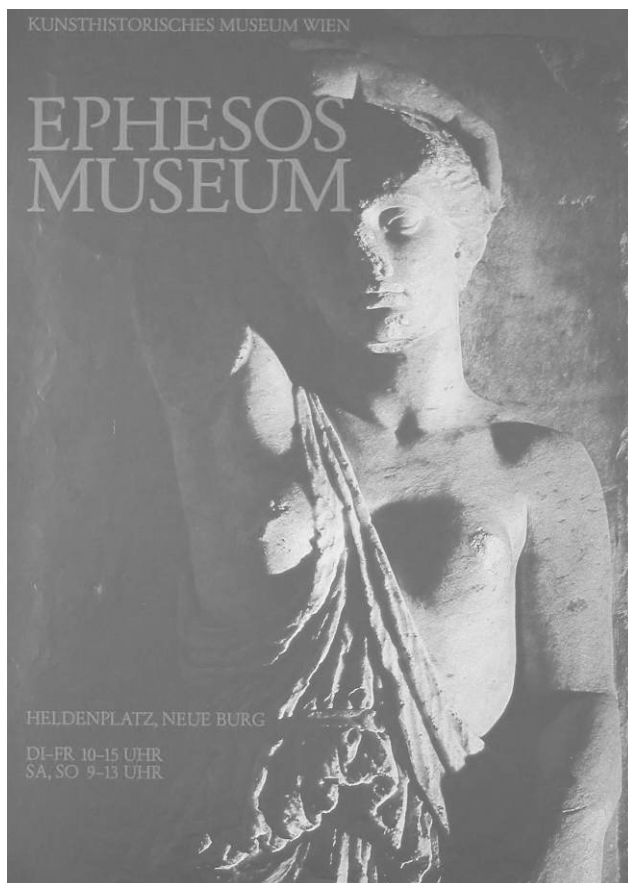
Zwei Jahre nach der Gründung des Wien Ephesos Museums, ratifizierte die Türkei am 21. April 1981 die UNESCO-Konvention von 1970 über Maßnahmen zur Verhinderung der illegalen Einfuhr, Ausfuhr und des Eigentumswechsels von Kulturgut, die das Ziel verfolgt, Kulturgüter vor unrechtmäßigen Verlagerungen zu schützen. Österreich⁹² trat dieser Konvention später bei und ratifizierte sie am 15. Juni 2015⁹³. Diese Vereinbarung verpflichtet beide Länder, bei der Verhinderung des illegalen Handels mit gestohlenen Kulturgütern und deren Rückgabe zusammenzuarbeiten.

Im Hinblick auf die Sammlung des Ephesos-Museums könnte Artikel 4 dieses Abkommens vielleicht das Schicksal der Sammlung bestimmen, da Österreich den “Geschenk” Status auf der Grundlage des (e) Punktes verteidigt. Im Gegensatz dazu könnte die Türkei, gestützt auf die von Osman Hamdi Bey sowohl 1884 als auch 1906 erlassenen Verordnungen, die Punkte (b) und (c) vertreten und die Rückgabe der Objekte auf rechtlichem Weg durchsetzen.

Dabei handelt es sich jedoch nicht um das erste und früheste Abkommen, das von beiden Ländern in Bezug auf dieses Thema anerkannt wurde. Denn die Haager Konvention – ein weiteres von der UNESCO initiiertes Übereinkommen – wurde bereits in den 1950er Jahren ausgearbeitet und von Österreich am 17. Dezember 1964 sowie von der Türkei am 15. April 1965 ratifiziert. Auch wenn der Inhalt dieses Abkommens vor dem Hintergrund der Erfahrungen mit staatlich organisiertem Kunstraub und dem illegalen Antiquitätenhandel während des Zweiten Weltkriegs formuliert wurde und sich an den juristischen Erfordernissen seiner Zeit orientierte, lässt sich im spezifischen Fall von Ephesos argumentieren, dass die Verlagerung des kulturellen Erbes – auch wenn sie möglicherweise nicht unmittelbar als Raub oder Diebstahl im klassischen Sinne zu bewerten ist – zumindest als eine Zweckentfremdung staatlicher Machtmittel interpretiert werden kann.

92 PIELER, E. (2008). Die UNESCO Konvention von 1970 – Ein Überblick | CHNT Archiv. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://archiv.chnt.at/die-unesco-konvention-von-1970-ein-ueberblick/>

93 Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property. (1970, November 14). UNESCO. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and-transfer-ownership-cultural/item-2>



Werbeplakat von Eröffnungsjahr des Ephesos-Museums, 1978⁹⁴

94 Kunsthistorisches Museum Wien. (o. J.). Werbeplakat: Ephesos Museum 1978. (1978). Kunsthistorisches Museum Wien, Ephesos-Museum, Wien. [Abbildung]. Abgerufen am 19. November 2024, von <https://www.khm.at/de/object/596631/>

“Article 4

The States Parties to this Convention recognize that for the purpose of the Convention property which belongs to the following categories forms part of the cultural heritage of each State:

...

(b) cultural property found within the national territory;

(c) cultural property acquired by archaeological, ethnological or natural science missions, with the consent of the competent authorities of the country of origin of such property;

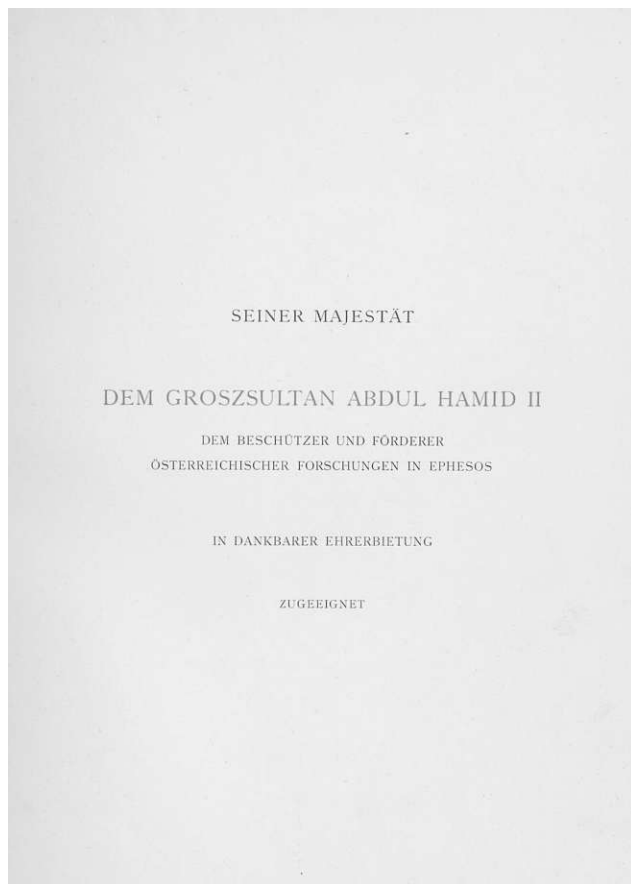
...

(e) cultural property received as a gift or purchased legally with the consent of the competent authorities of the country of origin of such property.”

Artikel 4, Die UNESCO-Konvention von 1970

über Maßnahmen zur Verhinderung der illegalen Einfuhr, Ausfuhr und des Eigentumswechsels von Kulturgut....⁹⁵

⁹⁵ PROPERTY, O. O. C. (1970). UNESCO Convention on the Illicit Movement of Art Treasures. Abgerufen November 17, 2024, von <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133378mo.pdf>



Dankbarkeitsschritte, Forschungen in Ephesos (I), 1906 ⁹⁶

⁹⁶ Österreichisches Archäologisches Institut. (2019). Forschungen in Ephesos Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. [Abbildung, S.7]. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://doi.org/10.11588/diglit.43824>

“The High Contracting Parties further undertake to prohibit, prevent, and, if necessary, put a stop to any form of theft, pillage, or misappropriation of, and any acts of vandalism directed against, cultural property.”

Artikel 4.3. „Unesco Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten, Den Haag, 14. Mai 1954⁹⁷

⁹⁷ Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention. (1956, September 4). UNESCO. Abgerufen November 17, 2024, von <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event-armed-conflict-regulations-execution-convention?hub=415>

die verfassungsmäßige Genehmigung des Nationalrates erhalten hat, erklärt der Bundespräsident diese Konvention samt Ausführungsbestimmungen und Protokoll für ratifiziert und verspricht im Namen der Republik Österreich die gewissenhafte Erfüllung der darin enthaltenen Bestimmungen.

Zu Urkund dessen ist die vorliegende Ratifikationsurkunde vom Bundespräsidenten unterzeichnet, vom Bundeskanzler, vom Bundesminister für Inneres, vom Bundesminister für Unterricht, vom Bundesminister für Finanzen, vom Bundesminister für Landesverteidigung und vom Bundesminister für Auswärtige Angelegenheiten gegengezeichnet und mit dem Staatssiegel der Republik Österreich versehen worden.

Geschehen zu Wien, am 6. März 1964.

Der Bundespräsident:

Schürf

Der Bundeskanzler:

Gorbach

Der Bundesminister für Inneres:

Olah

Der Bundesminister für Unterricht:

Drimmel

Der Bundesminister für Finanzen:

Korinek

Der Bundesminister für Landesverteidigung:

Schleinzner

Der Bundesminister für Auswärtige Angelegenheiten:

Kreisky

Die Ratifikationsurkunde ist am 25. März 1964 beim Generaldirektor der Organisation für Erziehung, Wissenschaft und Kultur der Vereinten Nationen hinterlegt worden. Die vorliegende Konvention samt Ausführungsbestimmungen und das Protokoll treten daher gemäß Artikel 33 Absatz 2 der Konvention und Ziffer 10 Absatz b) des Protokolls für Österreich am 25. Juni 1964 in Kraft.

Bisher gehören dieser Konvention folgende weitere Staaten an:

Albanien, Belgien, Brasilien, Bulgarien, Burma, Dominikanische Republik, Ecuador, Frankreich, Gabon, Ghana, Guinea, Heiliger Stuhl, Indien, Iran, Israel, Italien, Jordanien, Jugoslawien, Kambodscha, Kamerun, Kongo (Leopoldville), Kuba, Libanon, Libyen, Liechtenstein, Luxemburg, Madagaskar, Malaysia, Mali, Mexiko, Monaco, Nicaragua, Niederlande, Nigeria, Norwegen, Pakistan, Panama, Polen, Rumänien, San Marino, Schweiz, Spanien, Syrien, Thailand, Tschechoslowakei, Ukrainische Sowjetrepubliken, Vereinigte Arabische Republik, Weißrussische Sozialistische Sowjetrepublik.

Dem Protokoll gehören die vorschehend angeführten Staaten mit Ausnahme der Dominikanischen Republik, Panamas und Spaniens an.

Norwegen hat anlässlich der Ratifikation des Protokolls den Vorbehalt gemacht, daß die Rückgabe von Kulturgut gemäß den Bestimmungen der Abschnitte I und II des Protokolls nach Ablauf einer Frist von 20 Jahren ab dem Zeitpunkt, zu dem das Gut in den Besitz eines gutgläubigen Besitzers gelangt ist, nicht mehr gefordert werden kann.

Gorbach

Druck der Österreichischen Staatsdruckerei.

Ratifizierung der Haager Konvention durch die Republik Österreich, 1964⁹⁸

98 Republik Österreich. (1964). Übereinkommen zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten samt Protokoll (Den Haag, 1954) [PDF, deutsche Übersetzung]. BGBl. Nr. 58/1964. (S.45) Abgerufen November 17, 2024, von https://www.unesco.at/fileadmin/Redaktion/Kultur/Kulturgueterschutz/Dokumente/HaagerKonvention1954_BGBl.pdf

Die Ephesos-Artefakte stehen unter österreichischem Denkmalschutz und werden in Wien gesetzeskonform aufbewahrt, gepflegt und restauriert. Abgesehen von den im Jahr 1911 im Rahmen der sogenannten „verordneten Freiwilligkeit“ zurückgegebenen Objekten haben die österreichischen Behörden bislang keine weiteren Initiativen zur Rückgabe unternommen. Seit 2009 wurden jedoch in acht dokumentierten Fällen kulturell und historisch bedeutende Artefakte anatolischer Herkunft, die in Österreich beschlagnahmt, entdeckt oder übergeben worden waren, an die Türkei zurückgegeben. Eines dieser Objekte stammt aus Ephesos, gehört jedoch nicht zu jener Sammlung, die Anfang des 20. Jahrhunderts nach Wien gebracht wurde. Dieses Artefakt wurde von einer anonym bleiben wollenden deutschen Frau während eines Besuchs von Sabine Ladstätter, der Leiterin der Ausgrabungen in antikem Ephesos, in der österreichischen Botschaft in Wien zurückgegeben⁹⁹.

Obwohl die Türkei bislang keinen offiziellen Antrag auf die Rückgabe der Ephesos-Artefakte gestellt hat, erscheint eine Rückführung dieser Objekte an ihren ursprünglichen Herkunftsort auf rechtlicher Grundlage künftig möglich. Insbesondere die Aufnahme von Ephesos in die UNESCO-Welterbeliste im Jahr 2015¹⁰⁰ sowie die gleichzeitige Ratifizierung der entsprechenden Konvention durch Österreich verstärken diese Möglichkeit. Die betreffenden Artefakte werden jedoch – zumindest bis zu einer möglichen Rückführung oder einer separaten Aufnahme in die Welterbeliste – nicht als Teil des Weltkulturerbes betrachtet, da die in der Liste aufgeführten Stätten durch klar definierte geografische Grenzen abgegrenzt sind und sich die genannten Objekte im Jahr 2015 nicht innerhalb des festgelegten Schutzgebiets befanden.

Der in der 1972 verabschiedeten Konvention zum Schutz des Weltkultur- und Naturerbes verankerte UNESCO-Grundsatz besagt, dass das Welterbe der gesamten Menschheit gehört, während die Staaten lediglich als dessen Verwalter fungieren. Die Konvention fordert ausdrücklich die Annahme einer transnationalen und verantwortungsvollen Haltung gegenüber dem kulturellen Erbe der Menschheit¹⁰¹.

99 Yurt Dışından İadesi Sağlanan Eserler. (o.J.). Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44470/yurt-disindan-iadesi-saglanan-eserler.html>

100 Ephesos ist nun Weltkulturerbe | ICOM. (o.J.). Abgerufen am November 18, 2024, von <http://icom-oesterreich.at/news/ephesos-ist-nun-weltkulturerbe#:~:text=Das%20derzeit%20in%20Bonn%20tagende,Geschichte%20von%209.000%20Jahren%20zur%C3%BCck>.

101 Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur. (1972). Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt. Abgerufen am November 18, 2024, von https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-02/UNESCO_WHC_%C3%9Cbereinkommen%20Welterbe_dt.pdf



Die aus Ephesos stammende Gladiatoren Figur (Vorderseite)¹⁰²

¹⁰² T.C KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, KÜLTÜR VARLIKLARI VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. (o.J.). 104. Avusturya'dan gönüllü iade alınan Efes kökenli gladyatör figürini (1 adet)(2018). T.C KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, KÜLTÜR VARLIKLARI VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. [Abbildung]. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://kvmgm.ktb.gov.tr/Resim/344353,efesfigurin01jpg.png?0>



~ Τόπος , Locus ~

II. Ort

Non-Sites für einen Site

Die Sammlung von Ephesos hat sich historisch als wertvoll erwiesen, doch aus museologischer Perspektive stellt sich die Frage, wie sie kategorisiert werden sollte. Diese Fragestellung inspiriert eine definitorisch-existenzielle Meditation, die eine tiefergehende Reflexion über den Status dieser Objekte im Ausstellungsraum anregt.

In diesem Kontext ist Robert Smithson, als Vertreter der antiformalistischen Strömungen der 1960er- und 1970er-Jahre, eine Schlüsselfigur¹⁰³. Smithson gilt als ein früher und einflussreicher Verfechter des kulturellen und historischen Relativismus und hat maßgeblich dazu beigetragen, die Vorstellung über die Beziehung zwischen Kunst und musealem Raum zu verändern. Neben seinen Arbeiten im Bereich der Land Art⁹ schuf Smithson auch Werke für den musealen Kontext, die aus in der Natur gesammelten und vom Menschen bearbeiteten Materialien zu arrangierten Kompositionen vereint wurden. In seinem 1968 verfassten Text „A Provisional Theory of Non-Sites“ entwickelte er eine Theorie, die auf einer ontologischen Dichotomie zwischen Site und Non-Site basiert.

Für Smithson bezeichnet ein Site den Ort eines Kunstwerks in seiner natürlichen Umgebung (der Landschaft), während ein Non-Site ein künstlicher Ausstellungsraum (Museum) ist, in dem ein Werk präsentiert wird, das auf ein natürliches oder ursprüngliches Dasein verweist.

Beispielsweise kann The Pine Barrens Plains in New Jersey als ein typisches Site verstanden werden. Dagegen sind Objekte, die im musealen Kontext ausgestellt werden und auf die Natur Bezug nehmen, einen möglichen, aber tatsächlich nicht vorhandenen Raum objektbezogen erinnern oder direkt nicht mit der Site-Arbeit identisch sein können, jedoch eine Art Repräsentationsfunktion übernehmen oder auf deren ontologische Eigenschaften verweisen und zur Beschreibung derselben dienen — eine Art, dreidimensionales logisches dreidimensionales logisches Bild¹⁰⁴ — als Non-Site zu klassifizieren¹⁰⁴.

¹⁰³ Smithson, R. (1996). Robert Smithson: the collected writings (S.14). Univ of California Press.

⁹ Fußnote: Streng genommen verwendete er nicht den Begriff ‚Land Art‘, sondern sprach von ‚Earthworks‘.

¹⁰⁴ Smithson, R. (1996). Robert Smithson: the collected writings (S.364). Univ of California Press.



Robert Smithson, A Nonsite, Franklin, New Jersey, 1968¹⁰⁵

¹⁰⁵ Yiyun kang: RESEARCH: Image. (o.J.). [Abbildung]. Abgerufen am 7. Mai 2025, von <https://kangyy1.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/non-site.jpg>

Überträgt man dieses Konzept auf die Ephesos-Sammlung – wobei die antike Stadt Ephesos nicht als „Natur“, sondern im erweiterten Sinne als natürlicher Ort¹ betrachtet werden kann –, lassen sich Bauwerke wie das Partherdenkmal als Site-Werke der ephesischen Urheber interpretieren. Im Gegensatz dazu kann die Sammlung, die aus Ephesos nach Wien gebracht wurde, durchaus als Non-Site im Sinne von Smithson verstanden werden, da sie den ursprünglichen „natürlichen“ Kontext (den Site) hinter sich lässt und in einem künstlichen Ausstellungsraum – dem Museum in Wien – präsentiert wird.

Allerdings erfordert diese dialektische Herangehensweise im Falle der Ephesos-Werke eine differenzierte Betrachtung. Aufgrund ihrer ontologischen Beschaffenheit bedürfen diese Objekte anderer normativer Überlegungen. Die als Non-Site-Objekte in Wien präsentierten Stücke behalten diesen Status auch im Falle einer Rückgabe bei. Denn ihre Re-Integration in die antike Stadt – also in den ursprünglichen Site – wäre aus konservatorischen Gründen kaum realisierbar. Ihre historische Materialität und Fragilität würden eine erneute Einfügung in den ursprünglichen Kontext problematisch machen, sodass sie weiterhin als Non-Site-Objekte existieren würden – unabhängig von ihrem tatsächlichen Site/Standort.

Selbstverständlich kann eine Entscheidung, die auf den Begriffen Site und Non-Site basiert, nicht allein aus der räumlichen Perspektive des Ausstellungsortes getroffen werden. Vielmehr müssen diese Konzepte zunächst im Hinblick auf die ontologischen Beschreibungen der ausgestellten Objekte sowie deren Beziehung zum Ausstellungsraum interpretiert werden. Um eine konsistente und theoretisch stimmige Einordnung zu ermöglichen, ist vor allem eine korrekte Deutung dieser Kategorien erforderlich.

Smithson versuchte niemals, ein Fragment eines natürlichen Phänomens direkt als Ausstellungsobjekt in den Raum zu übertragen, um auf ebenjenes Phänomen zu verweisen. Seine Ausstellungen beinhalteten keine bloße Präsentation authentisch „gesamelter“ Objekte, sondern eigens geschaffene Skulpturen, die aus natürlichen Materialien – teils in Kombination mit menschengemachten Elementen arrangiert – bestanden und als assoziative, vermittelnde oder den ursprünglichen Ort

¹ Fußnote: Obwohl Smithson sich in vielen seiner Site-Arbeiten mit Land Art auseinandersetzte, definierte er zugleich auch Orte wie industrielle Abfälle oder Vorstadt-Ruinen als eine Art natürliche Ausstellungsumgebung und organisierte für Besucher entsprechende Kunstführungen.



Freilichtmuseum Ephesos, Selçuk/Efes¹⁰⁶

106 Degerli, T. (2025). Freilichtmuseum Ephesos, Selçuk/Efes [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.

bzw. die ursprüngliche Position auf räumlicher Ebene neu definierende Verbindungsstücke zu einem von ihm konzipierten, fiktiven Raum fungierten. Es handelte sich folglich nicht um naturgetreue Repräsentationen, sondern um künstlich geschaffene Objekte, die das Natürliche in einer räumlich konstruierten Eigenlogik erfahrbar machen, erklären oder in Erinnerung rufen sollten – gewissermaßen künstlerische und fiktionale Fälschungen.

Ein ganz anderer Zugang findet sich bei einem bekannten Protagonisten der frühen Moderne: Marcel Duchamp. Seine Readymades¹⁰⁷ – industriell gefertigte Alltagsgegenstände – präsentierte er bewusst in musealen Kontexten. Diese Objekte wurden nicht neu erschaffen, sondern entstammten einer realen, oft eklektischen Vergangenheit. Sie wurden gesammelt, umgedeutet und neu gerahmt. In diesem musealen Rahmen entwickelten sie eine neue Beziehung zum Betrachtenden und erhielten eine neue Bedeutung – aus Alltagsgegenständen wurden Non-Site-Objekte im erweiterten Sinne. So etwa bei seinem berühmten „Urinal“, das – durch seine Neu-Etikettierung als Kunstwerk – seine ursprüngliche Funktion verlor und eine neue, kontextgebundene Identität erhielt.

Übertragen auf die Ephesos-Sammlung ergibt sich eine besondere Problematik: Die Objekte in Ephesos sind als Site-Objekte im eigentlichen Sinne zu verstehen, da sie für diesen konkreten kulturellen und räumlichen Kontext geschaffen wurden. Die Sammlung in Wien dagegen hat keinerlei funktionale oder assoziative Beziehung zur Stadt Wien oder zu einem dortigen Kontext. Sie wurde auch nicht – im Sinne Smithsons – als „dreidimensionales logisches Bild“ des Ursprungsortes konzipiert, sondern stellt vielmehr eine Translozierung dar.

Im Gegensatz zu Duchamps Objekten, die durch Umdeutung, Neu-Etikettierung und Kontextverschiebung ihre Identität verändern konnten, bleibt die Ephesos-Sammlung trotz ihrer Präsentation an einem neuen Ort im Wesenskern unverändert. Eine kreative Re-Interpretation im Sinne einer neuen Fragilität und historische Authentizität dieser antiken Fragmente schließen eine Umdeutung oder gar Neuschöpfung grundsätzlich aus.

107 Hopkins, D. (2002). Marcel Duchamp's Readymades and Anti-Aesthetic Reflex. A companion to art theory. (S.253-263). Blackwell Publishing.



Marcel Duchamps Urinal: Fountain, fotografiert von Alfred Stieglitz, 1917¹⁰⁸

108 Hopkins, D. (2002). Marcel Duchamp's Readymades and Anti-Aesthetic Reflex. In M. A. Holly & K. Moxey (Hrsg.), A companion to art theory [Abbildung, S. 40]. Blackwell Publishing. Abgerufen am 7. Mai 2025, von [https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/michael%20ann%20holly-a_companion_to_art%20\(1\).pdf](https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art192b/michael%20ann%20holly-a_companion_to_art%20(1).pdf)

Andererseits fiel es den Ephesos-Objekten – obwohl das gegenwärtige Non-Site als Lösung für die Problematik des Ausstellungsraums konzipiert wurde – schwer, ihre eigene Beziehung zum ursprünglichen Site, also zu Ephesos, im Sinne eines raumkontextuellen Bezugs zum Ausdruck zu bringen. Denn in Wien fiel es den Objekten schwer, sich mit einer demokratischen (gleichberechtigten oder selbständigen) Stimme zu artikulieren, da sie eingebettet sind in die stark hierarchische Architektur der Neuen Hofburg mit ihrem stilpluralistischen Historismuscharakter, der Barock anmutet. Ungeachtet der gesamten kuratorischen Inszenierung tritt die Architektur hier als dominanter und vorherrschender Akteur hervor.

Darüber hinaus würde auch eine mögliche Rückkehr der Sammlung nach Selçuk (in der Nähe des heutigen Ephesos) nicht bedeuten, dass die Non-Site-Objekte an ihren ursprünglichen Site zurückgeführt werden. Vielmehr würden die ursprünglich an den Site gebundenen Objekte, die über lange Zeit im Status von (fast) Non-Site-Objekten existiert haben, nun im modernen Museum von Selçuk – also in einem neuen Non-Site – präsentiert werden. Die ursprünglich zum Site gehörenden Objekte würden somit erneut nicht aufgrund ihrer eigenen theoretischen Definition, sondern aufgrund der theoretischen Definition des Ortes in einem Non-Site-Kontext ausgestellt. Dadurch würde es zu einem Site werden, der sich im Gewand eines neuen Non-Site präsentiert.

Vielleicht sollte in diesem Zusammenhang die eigentliche Frage nicht lauten, woher die Objekte museal betrachtet ursprünglich stammen, sondern vielmehr, wie stark und überzeugend ihre repräsentativen Wirkungen im jeweiligen architektonischen Kontext gestaltet und vermittelt werden.



Porträtkopf eines jungen Mannes im Ausstellungskontext, Ephesos Museum Wien, 2025¹⁰⁹

¹⁰⁹ Degerli, T. (2025). Porträtkopf eines jungen Mannes im Ausstellungskontext, Ephesos Museum Wien, 2025 [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich.

Durch den Kontext: verlorene oder neu geschaffene Aura des Objekts

Duchamp und Smithson entwickelten jeweils ein eigenes Verständnis von der Kraft des Ortes als Ausstellungsräumlichkeit. Beide reagierten auf die vorgegebene Bedeutung und schärfen diese für die Betrachtenden – besonders im Hinblick auf die Beziehung zwischen dem Objekt und seinem Kontext. Dabei spielt es keine Rolle, ob der Ort nur ein Museum war – wie im Fall Duchamp – oder Museum und/oder Landschaft – wie bei Smithson: Die ausgestellten Objekte wirkten in beiden Fällen authentisch.

Die Frage der Authentizität von Objekten sollte im musealen Kontext immer mitbedacht werden. Schon seit Jahrhunderten haben Betrüger*innen mit Reliquienfälschungen und gefälschten Antiquitäten Kirchen und Adelige getäuscht. Auch heute noch gibt es Fälschung und Betrug im Bereich der Antiquitäten und Kunstwerke – sogar in modernen musealen Räumen. Solche Arten des Schwindels erzeugten eine gewaltige historische Täuschung durch handgemachte Kopien von anderen handgemachten Objekten (Echten).

Gleichzeitig gehörte das Kopieren von Originalen schon immer zur Ausbildung von Künstler*innen. Der bloßen technischen Nachahmung diene das Kopieren oft dem Studium der handwerklichen Techniken. Weder als betrügerischer Versuch noch nur als Beobachtungsphase der Technik durch diese Kunstlehrenden gedacht, waren diese Kopien – außerhalb solcher Ziele – immer (gewünscht oder nicht) eine Art Interpretation des ersten Erschaffenden, des sogenannten Echten. Aufgrund der menschlichen Natur können diese Reproduktionen eine gewisse Menge an Ähnlichkeit enthalten und dadurch vergleichbar sein, aber doch niemals dasselbe.

Wie die technischen Erfindungen – insbesondere der Fotoapparat – es ermöglichten, den aufgenommenen Raum und Moment präziser als die Malerinnen darzustellen, beeinflusste diese objektive Präzision wiederum die Malerei. Statt gegenständliche Porträts oder Landschaftsbilder zu malen, begannen viele Künstlerinnen, einen subjektiveren, abstrakten Malstil zu entwickeln. Vielleicht deuteten diese und ähnliche, auf Aufzeichnung oder Aufnahme basierende technologische Entwicklungen auf eine neue Epoche des Verständnisses von Kopie und Reproduktion hin.

Der Philosoph und Kulturkritiker Walter Benjamin war einer der Ersten, der 1935 in seinem Text „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ die Frage nach der Echtheit und dem Unterschied zwischen Original und Reproduktion stellte¹¹⁰. Beispielsweise bleibt eine Klaviersonate von Beethoven immer dieselbe – auch wenn Beethoven sie selbst nicht mehr spielen kann. Doch ist eine Tonaufnahme dieser Sonate dasselbe wie das live gespielte Werk? Oder: King Lear, geschrieben von Shakespeare, wurde im 20. Jahrhundert von völlig anderen Schauspieler*innen auf der Bühne gespielt – oder sogar verfilmt. Ist dieser Film noch „original“ genug, um denselben Namen zu tragen, obwohl Theater und Film zwei verschiedene Ausdrucksformen sind? Dafür definierte Benjamin Begriffe wie Original, Kopie, Version und Reproduktion in unterschiedlichen disziplinären Rahmen – abhängig von Spur und Aura.

Auch wenn Benjamin die Technologien und Reproduktionsmöglichkeiten des 21. Jahrhunderts nicht mehr erleben konnte, bleibt seine Theorie bis heute gültig. Bruno Latour und Adam Lowe dokumentierten einen Reproduktionsprozess, um Benjamins Begriff der „Aura des Originals“ zu erläutern – ein Prozess, der geradezu die Materialisierung dieser Aura offenlegte.

Das Werk Die Hochzeit zu Kana (Nozze di Cana) wurde von Veronese im Jahr 1563 für seinen ursprünglichen Ort – die Rückwand des Refektoriums des venezianischen Klosters San Giorgio Maggiore in Venedig – gemalt. Unter Napoleon wurde das Gemälde 1797 – wie ein Teppich gerollt – geraubt und nach Paris gebracht. Seitdem ist es im Louvre – im Raum gegenüber der Mona Lisa von da Vinci – zu besichtigen¹¹¹.

Da Gemälde in der Regel nicht speziell für einen bestimmten Ort geschaffen wurden, haben sie oft einen nomadischen und flexiblen Charakter. Werke wie die Nozze di Cana stellen jedoch eine Ausnahme dar. Da die Bauten in Venedig auf der Lagune errichtet wurden, könnten die extreme Feuchtigkeit im Laufe der Zeit erhebliche Schäden an Wandfresken verursachen. Aus diesem Grund bevorzugten die Venezianer meist Gemälde, die speziell für bestimmte Räume angefertigt

110 Benjamin, W. (1972). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Vol. 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

111 Adam, L. (2011). „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles“. Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts, 275-298.



Die von Veronese 1563 geschaffene Nozze di Cana, seit 1797 im Louvre in Paris.¹¹²

112 Die Presse. (2025, 24. Januar). Chefin des Louvre klagt über Zustand der Toiletten, die Kulinarik und die Pyramide [Fotografie]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von https://www.diepresse.com/19286889/chefin-des-louvre-klagt-ueber-zustand-der-toiletten-die-kulinarik-und-die-pyramide?ref=inline_rel



Die maschinell hergestellte Reproduktion der Nozze di Cana, seit 2006 in der Kirche San Giorgio in Venedig.¹¹³

113 Adam, L. (2011). „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles “. Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts [Abbildung, S.275]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>

– ähnlich wie Michelangelos Fresken in der Sixtinischen Kapelle oder da Vincis Abendmahl – nicht bloß ein dekoratives Element, sondern ein wesentlicher Bestandteil des Raumerlebens selbst.

Aus diesem Grund wurde im Rahmen eines Projekts, das 2007 von der Fondazione Cini durchgeführt wurde, eine Faksimile dieses Werks hergestellt, damit es erneut „an seinem ursprünglichen Ort“, nämlich in der von Andrea di Pietro della Gondola (Palladio) erbauten Kirche San Giorgio Maggiore, ausgestellt werden konnte.

Dies sollte nicht die erste Reproduktion eines Originalwerks in Venedig sein, nicht einmal die erste für San Giorgio Maggiore. Doch dieses Mal handelte es sich nicht um eine billige, zweidimensionale Kopie, die von einem Farbdrucker anhand eines aus der Ferne aufgenommenen Fotos erstellt wurde. Vielmehr sollte ein dreidimensionales, identisches BIM-Modell produziert werden, das aus visuellem und haptischem Datenmaterial bestand, welches in mehreren Durchgängen aus wenigen Zentimetern Entfernung vom Originalbild in A4-Abschnitten gescannt und mithilfe spezieller Computerprogramme zusammengesetzt wurde. Dieses Modell sollte schließlich von einem eigens entwickelten Drucker hergestellt werden, der in der Lage war, die Schichten des Originals mit denselben Materialien nachzubilden.

Handwerklich war dieses Objekt vom originalen Gemälde, das Veronese geschaffen hatte, auf materieller Ebene nicht zu unterscheiden – war es dennoch anders als das 1563 entstandene Werk? Benjamin hätte vermutlich argumentiert, dass dieses Bild trotz allem nicht dieselbe Aura besitze. Für ihn war die Aura des Originals einzigartig, und selbst eine äußerst gelungene Reproduktion konnte daher nur eine gute Kopie sein.

Latour und Lowe hingegen verweisen in ihrer Darstellung des Reproduktionssprozesses auf eine Anekdote: Eine Frau, die das Original im Louvre gesehen hatte, schilderte ihre Wahrnehmung beim Besuch der Faksimile-Version in Venedig. Die beiden Forscher nutzten diese Beobachtung, um darauf hinzuweisen, wie sehr die räumliche Dominanz die Authentizität eines Kunstwerks beeinflussen kann. Denn im Louvre befindet sich das Werk in einem von Mona-Lisa-Fans überfüllten Ausstellungsraum – auf einer anderen Höhe, unter klassischer Museumsbeleuchtung und in einem vergoldeten Rahmen.

Das Faksimile hingegen war in einem Raum installiert, der genau jene räumlichen Merkmale aufwies, die Veronese bei der Entstehung seines Werks berücksichtigt hatte – etwa die Wandbreite entsprechend der Bildgröße sowie das natürliche Licht, das durch die östlichen und westlichen Fenster einfällt. Zudem war es mit bloßem Auge kaum vom Original zu unterscheiden. Latour und Lowe bezeichnen dieses Phänomen in Anlehnung an Benjamins Aurabegriff als eine „Migration der Aura“¹¹⁴. Die Ursache hierfür sei nicht im Werk selbst zu finden, sondern vielmehr in der durch seine Positionierung im Raum-Zeit-Gefüge entstehenden Wahrnehmung.

Ähnliche Beispiele lassen sich auch im Fall von Ephesos zahlreich finden. Im Zusammenhang mit dem Einfluss der Beziehung zwischen Objekt und Raum auf die Wahrnehmung von Authentizität ist zu beobachten, dass viele Besucher*innen, die vor der Celsus-Bibliothek stehen – sofern sie sich nicht bereits im Vorfeld intensiver mit dem Thema auseinandergesetzt haben – nicht wissen, dass die vier Statuen in den Nischen der Fassade, die im Rahmen der Restaurierung in den 1970er-Jahren wiederaufgerichtet wurde, Reproduktionen sind. Sie glauben, sich vor den „Originalskulpturen“ fotografieren zu lassen.

Dass die Abwesenheit dieser symbolträchtigen, aber zugleich eng mit dem Ort verbundenen Skulpturen die Authentizität und Ausdruckskraft der Architektur wesentlich beeinträchtigen würde, wurde offenbar bereits früh erkannt – weshalb Repliken der Anfang des 20. Jahrhunderts nach Wien gebrachten Originale an ihren ursprünglichen Positionen im Bauwerk platziert wurden.

114 Adam, L. (2011). „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles“. Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts, 275-298.



Arete Kelsou, Zweite von vier Wandnischenstatuen der Celsus-Bibliotheksfassade, Ephesos Museum Wien, 2021¹¹⁵

¹¹⁵ Degerli, T. (2021). Arete Kelsou, Zweite von vier Wandnischenstatuen der Celsus-Bibliotheksfassade, Ephesos Museum Wien, 2021 [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich.



Teil der Fassade der Celsus-Bibliothek, Ephesos Freilichtmuseum, Selçuk, 2024¹¹⁶

116 Degerli, T. (2024). Teil der Fassade der Celsus-Bibliothek, Ephesos Freilichtmuseum, Selçuk, 2024 [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Episteme Kelsou, Vierte von vier Wandnischenstatuen der Celsus-Bibliotheksfassade, Ephesos Museum Wien, 2025¹¹⁷

117 Degerli, T. (2025). Episteme Kelsou, Vierte von vier Wandnischenstatuen der Celsus-Bibliotheksfassade, Ephesos Museum Wien, 2025 [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich.



Teil der Fassade der Celsus-Bibliothek, Ephesos Freilichtmuseum, Selçuk, 2025¹¹⁸

¹¹⁸ Degerli, T. (2025). Teil der Fassade der Celsus-Bibliothek, Ephesos Freilichtmuseum, Selçuk, 2024 [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



~ Υλικόν , *Materia* ~

III. (Im-)Material

Der abwesende Anwesende und der anwesende Abwesende

Die Beziehung zwischen Raum und Objekt basiert in allen drei Ansätzen – Smithsons Dichotomie von „Site“ und „Nonsite“ im Hinblick auf das raum-objektbezogene Dasein, Duchamps Neukonfiguration der objektbezogenen Wahrnehmung im räumlichen Kontext durch das „Readymade“ sowie Latours und Lowes These, dass Authentizität mit der Präsenz am „richtigen“ Ort verbunden sei – auf Fragestellungen und Definitionen, die sich auf Benjamins Gedanken zur Aura stützen, welche das Verhältnis der Abwesenheit eines Anwesenden thematisieren.

Andererseits ist das von Benjamin ebenfalls eingeführte und in Opposition zur Aura stehende Konzept der „Spur“^{119 120} – verstanden als die „Anwesenheit eines Abwesenden“ – insbesondere im Fall der Ephesos-Objekte ein nachdenkenswertes Thema. Denn die Spur verweist auf etwas, das in diesem Moment nicht (mehr) anwesend ist; sie macht gewissermaßen dessen Abwesenheit sichtbar. So ist die Spur etwa ein Schuhabdruck auf einem erdigen Boden¹²¹ – aber sie ist weder der Fuß noch der Schuh, ja nicht einmal mehr jene Erde selbst.

Wenn die in Wien befindlichen Efes-Objekte „ein Schuh“ wären, so ist derzeit in Selçuk nur der Schuhabdruck beobachtbar – also ein Phänomen, das auf die Existenz von etwas verweist, das in Selçuk nicht mehr vorhanden ist. Die Spur verweist jedoch lediglich auf ein Gewesensein in Raum und Zeit – sie bezeugt lediglich die Tatsache einer solchen Vergangenheit – und ist im eigentlichen, wörtlichen Sinne nicht hier und jetzt gegenwärtig¹²². Denn wenn das, was eigentlich beobachtet werden müsste, der Schuh selbst ist, so verweist der Fußabdruck nur darauf, dass dieser in jenem Moment nicht dort ist.

119 Benjamin, W. (1972). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Vol. 2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

120 Benjamin, W. (1982). Das Passagen-Werk. In R. Tiedemann (Ed.), Gesammelte Schriften (S. 560). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

121 Behrendt, T. (2020). Walter Benjamin – Der Spur auf der Spur (S. 2). Hu-berlin. https://www.academia.edu/39793517/Walter_Benjamin_Der_Spur_auf_der_Spur?utm_source=chatgpt.com

122 Ma, Y. (2014). Spur-Walter Benjamins Suche nach der Literatur und Geschichte im Interieur. Literaturstraße (S.216). Chinesisch-deutsche Zeitschrift für Sprach-und Literaturwissenschaft

Ein am Tatort gefundener Schuhabdruck ist zwar ein Beweis, aber nur ein Beweis in der Site, kann jedoch in seiner Ursprungsform nicht vor Gericht vorgelegt werden, sondern wird dokumentiert, fotografiert, zunächst als Schablone genutzt, und die Information über den Schuh selbst wird in dieser Weise materiell gemacht und als Beweismittel vor Gericht präsentiert. Denn das Gericht dient – ebenso wie der Ausstellungsraum – der Gegenwart: Solange das originale Beweisstück nicht dorthin gebracht worden ist, kann nur auf die Existenz eines solchen Originals verwiesen werden. Die Spur als negative Form erzeugt Funktionsfähigkeit durch ihre Abwesenheit, da die Bezugnahme auf das Fehlende auf etwas verweist, das nicht anwesend ist.

In gewisser Weise wird so das „Non-Site“-Konzept von Robert Smithson möglich gemacht – also ein dreidimensionales, logisches Bild eines Raumes. In diesem Zusammenhang könnte auch die Aura des Originals in Benjamins Erzählung eine andere Bedeutung erhalten; eine Intervention vor Ort könnte den Abdruck von „Nichts“ zu einer „Seins“-Präsenz transformieren.

Die Materialisierung des Verschwindens

Ein vermutlich sowohl archäologisch als auch existenziell besonders relevanter Fall ist jenes berühmte Beispiel der „Körper-Statuen“ der Opfer von Pompeji. Nach dem allgemein bekannten Ausbruch des Vesuvs im Jahr 79 n. Chr. kamen Tausende Bewohner*innen der Region aufgrund des thermischen Schocks plötzlich ums Leben und wurden unter meterhohem vulkanischen Material begraben. Die Körper dieser Opfer blieben in den Positionen erhalten, in denen sie von der pyroklastischen Wolke getroffen worden waren. Als die biologischen Materialien vollständig verrottet waren, hinterließen sie in den kalkverkrusteten Ascheschichten Hohlräume, die als negative Abdrücke ihrer einstigen Körper erhalten blieben – ein materieller „Beweis“ für ihre Anwesenheit im Moment des Todes.

Obwohl bereits in den 1810er-Jahren erkannt wurde, dass es sich bei diesen Hohlformen um die sterblichen Überreste der Katastrophe handelte, stellte sich ein zentrales Problem: Diese bedeutenden archäologischen Zeugnisse ließen sich in ihrer ursprünglichen Form kaum museal präsentieren, da sie untrennbar mit der sie umgebenden vulkanischen Asche verbunden waren. Die Lösung dieses Dilemmas fand der Archäologe Giuseppe Fiorelli, Professor an der Universität Neapel, im Jahr 1863¹²³. Er entwickelte eine innovative Technik, bei der die Hohlräume mit Gips ausgegossen wurden, sodass sich detailgetreue Abgüsse der Körper (re)konstruieren ließen.

Diese ersten sogenannten „gegossenen Hohlraum-Skulpturen“ wurden bereits 1873–1874 im von Fiorelli gegründeten ersten Museo Pompeiano ausgestellt. Ab dem 20. Jahrhundert wurden immer mehr dieser leeren Körperformen vor Ort in ähnlicher Weise in Gips ausgegossen. Seit den 1980er-Jahren wird dieses Gussverfahren unter Verwendung moderner Materialien wie transparentem Harz weiterentwickelt und die Abgüsse als Zeugnisse der Katastrophe museal inszeniert. Heutzutage werden die alten Gips- oder Harzabgüsse mittels Laser-scanning digitalisiert, um daraus 3D-Kopien¹²⁴ zu erstellen, die für temporäre Ausstellungen weltweit ausgeliehen werden können.

¹²³ Evans, E. P. (1868). *Pompeianarum Antiquitatum Historia, quam ex Cod. MSS. et a Schedis Diurnisque R. Alcubierre (S.403-411). C. Weber, etc., etc.*

¹²⁴ Parco archeologico di Pompei. (2020, November 23). The Casts - Pompeii sites. Pompeii Sites. (S.397) Abgerufen am Mai 29, 2025, von <https://pompeiiisites.org/en/pompeii-map/analysis/the-casts/>



„Körperstatuen“ der Opfer von Pompeji, Pompeji¹²⁵

125 Parco archeologico di Pompei. (2020c, November 23). The Casts - Pompeii sites. Pompeii Sites. [Abbildung]. Abgerufen am Mai 29, 2025, von <https://pompeiiisites.org/en/pompeii-map/analysis/the-casts/#&gid=1&pid=9>



Gipsabgusses eines Körpers aus Pompeji, Albuminabzug von Giorgio Sommer, 1880¹²⁶

¹²⁶ Sommer, G. (o.J.). Plaster Cast of Body, Pompeii | The Art Institute of Chicago. The Art Institute of Chicago [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://www.artic.edu/artworks/210676/plaster-cast-of-body-pompeii>



Probemodell zur Rekonstruktion eines Gipsabgusses aus Pompeji , hergestellt mit einem WASP-3D-Drucker, 2015¹²⁷

127 Moretti, F. (2021, August 5). Delta WASP 4070 working in the ruins of Pompei. 3D Printers | WASP [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://www.3dwasp.com/en/deltawasp-4070-working-in-the-ruins-of-pompei/>

Durch die von Fiorelli ermöglichte Technik enthalten die Gipsabgüsse dennoch in gewissem Maße originale Bestandteile der Körper – in einigen Fällen Knochenteile oder teilweise auf dem Körper befindliche Schmuckfragmente. Vor allem aber wurden sie ursprünglich präsentiert, weshalb es nicht schwerfällt, ihnen im Sinne Benjamins eine „Aura“ zuzuschreiben.

Demgegenüber ist die Frage, ob die heute mithilfe von 3D-Scannern und -Druckern, auf Grundlage derselben Gipsformen, hergestellten Faksimiles über eine vergleichbare Aura verfügen können, Gegenstand von Diskussionen. Diese technologische Möglichkeit erlaubt es – häufig aufgrund der Fragilität der Objekte und der damit verbundenen Schwierigkeiten beim Transport – eine Ausstellung nicht nur über fotografische oder videografische Medien, sondern auch in räumlich-materiellen Kategorien auf einem anderen Kontinent zu realisieren.

Diese Objekte sind in Form und Material identisch – doch sind sie auch hinsichtlich ihrer Authentizität gleichwertig? Im Kontext musealer Präsentation und Ausstellungsgestaltung besteht die eigentliche Frage womöglich nicht darin, welches Objekt das „Original“ ist, sondern vielmehr darin, ob das Ausstellungserlebnis selbst etwas grundlegend Anderes sein könnte.

Letztlich können Besucherinnen und Besucher in beiden Fällen lediglich die äußeren Oberflächen der Gips- oder Harzmischung – beide Materialien wurden bei den Abgüssen der pompejanischen Figuren verwendet – wahrnehmen; die nicht sichtbare, ursprüngliche Materialität – etwa in Form von Knochenteilen – bleibt ihrer Wahrnehmung entzogen.

Latour und Lowe haben die Thematik – am Beispiel der Faksimile der Cana – über die räumliche Wirkung gelöst. Im Fall der Pompeji-Ausstellungen jedoch, die sich im räumlichen Kontext (nach Smithsons Definition) im Modus des Non-Site ereignen, kann die Problematik nicht über die räumliche Dominanz oder das „Im-Sein am authentischen Ort“ verhandelt werden.

Möglicherweise wird die Debatte daher weiterhin auf Basis von Benjamins Überlegungen zur Authentizität des Kunstwerks geführt – etwa im Sinne eines

„im kollektiven Bewusstsein eingeschriebenen hohen Wertes“ oder einer „unbewusst empfundenen Form der Anerkennung“. In diesem Zusammenhang könnte die Originalität des Objekts für das Ausstellungserlebnis möglicherweise sekundär sein; vorrangig ist vielmehr zu bewerten, welchem Zweck die Authentizität im Hinblick auf die erzählte Geschichte dient. Das ließe sich idealerweise nur dann auch aus ethischer Sicht legitimieren, wenn im Ausstellungsraum eine Erklärung zur Herkunft des Objekts – sei es das Original oder eine Reproduktion – gegeben wird.



~ Ἐκθεσις , *Expositio* ~

IV. Ausstellung

Authentizität und Reproduktion im Ausstellungskontext

Die Wahrnehmung des Wiederhergestellten bewusst machen

Der in den Bereichen Ausstellungsgestaltung und Museologie aktive und versierte Wiener Architekt Hermann Czech übernahm im Jahr 2019 die Aufgabe der Neugestaltung des Sigmund-Freud-Museums im Haus Berggasse 19 – der letzten Wohnadresse Freuds in Wien bis zu seiner Emigration im Jahr 1938. Obwohl das Museum bereits in den 1970er-Jahren ermöglicht worden war, war Czech der Ansicht, dass in bestimmten kuratorischen Fragen besondere Sorgfalt geboten sei¹²⁸.

So war etwa Freuds berühmter Behandlungsraum – jener Raum mit der bekannten Therapiecouch und dem an der Wand hängenden Teppich – in der früheren Museumsversion durch raumhohe Wandschränke verstellt. Als Ausstellungslösung wurde ein berühmtes (aber sehr niedrig aufgelöstes) historisches Foto dieses Raumes möglichst maßstabsgetreu vergrößert, auf die Oberfläche dieser Schränke gedruckt und dort angebracht.

Czech hingegen entschied sich dafür, diesen Raum über das „Nicht-mehr-Da-Sein“ – eine benjaminianische Spur – zu erzählen: Er entfernte die Schränke (und somit auch das Foto als Ausstellungsmedium) und machte stattdessen die Nagelspuren sichtbar, mit denen der Wandteppich einst befestigt gewesen war, und erklärte diese zu Ausstellungsmaterial.

Eine ähnliche Erzählweise wurde im Zimmer von Dorothy Burlingham angewandt – dort, wo einst eine Telefonleitung verlief, über die sie innerhalb des Hauses mit Anna Freud kommunizierte. Anstatt das Telefon, an das diese Leitung einst angeschlossen war, zu rekonstruieren, wurden die in der Wand verbliebenen Kabel bzw. Leitungen offengelegt und sichtbar gemacht.

Im Wartezimmer jedoch war ein anderer Zugang erforderlich, denn die Sitzgruppe, die Couch und ein Teil der Möblierung dieses Raumes waren von Anna Freud dem Museum geschenkt worden. Allerdings hatte der Raum – auch vor

¹²⁸ Wartezimmer von Freuds Praxis (C) Hertha Hurnaus/Sigmund Freud Privatstiftung. (o.J.). Abgerufen am 2. Juni 2025, von https://www.freud-museum.at/de/ausstellungen_detail/articles/dauerausstellung_detail

seiner Umwandlung in ein Museum – unterschiedliche Inneneinrichtungen erfahren. Daher entschied sich Czech, die fehlenden räumlichen Elemente wie Tapete und Wandfarbe zu rekonstruieren, trennte jedoch im unmöblierten Teil des Raumes die rekonstruierte Wandtapete und Farbgebung durch den Einsatz von Weiß deutlich ab.

In diesem weißen Wandbereich präsentierte er zudem die schriftlichen Informationen zum Raum sowie ein 1:1-Beispiel jenes Fotofragmentes, das als Vorlage für die rekonstruierte Tapete diente^{129 130}.

Dieser Zugang ermöglichte es, dass der Raum auf den ersten Blick wie in der Vergangenheit erscheint, gleichzeitig aber auch subtil darauf verweist, dass es sich nicht um eine „ursprüngliche Quelle“, sondern um eine Rekonstruktion bzw. ein Faksimile handelt – also um eine Referenz auf ein „Davor“.

Entweder original – oder gar nicht

Czech erzählte in seinem Vortrag über Ausstellungsgestaltung an der Technischen Universität im Jahr 2024 eine interessante Anekdote zur Frage der „Echtheit“ von Ausstellungsobjekten. Anlass war die von ihm gestaltete Ausstellung „Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele“, die 1989 anlässlich des 50. Todestags von Sigmund Freud im ehemaligen k.k. Hofstallgebäude stattfand¹³¹.

Czech berichtete, dass er im Ausstellungsraum eine reale Probe der Substanz Kokain zeigen wollte – ein Stoff, den Freud selbst einst als „Wunderdroge“ bezeichnet hatte. Obwohl die Substanz auf legalem Wege beschafft werden konnte und in einem gesicherten Glasbehälter hinter Schutzglas präsentiert worden wäre, wurde ihm aus Sicherheitsgründen davon abgeraten. Man befürchtete, dass ein abhängiger Besucher das Objekt möglicherweise zu stehlen versuchen könnte.

129 Czech, H. (2024, 10. April). Regeln für Ausstellungen, die man zum Übertretens kennen sollen [Vortrag]. TU Wien, Hörsaal 7, Wien, Österreich.

130 Kuss, E. (2023b). Hermann Czech: An Architect in Vienna (S. 420-429). Park Publishing (WI)

131 Kuss, E. (2023b). Hermann Czech: An Architect in Vienna (S. 298-303). Park Publishing (WI)



Erneuerte Ausstellung im Behandlungszimmer von Czech, Foto von Hertha Hurnaus¹³²

¹³² EUMiesAward. (o. J.). [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://miesarch.com/uploads/images/works/401576e10109276d007ed5af635145bbbd3fb1a2.jpeg>



Rekonstruierte Wartezimmer und weißfarbige Informationsecke von Czech, Foto von Hertha Hurnaus ¹³³

¹³³ EUMIesAward. (o. J.). [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://miesarch.com/uploads/images/works/f57976c369406aca0a8fb93764b1a95e2a867a1b.jpeg>

Als alternative Lösung schlug man vor, eine visuell identische, aber ungefährliche Ersatzsubstanz – etwa Puderzucker – zu verwenden, die keine rechtlichen oder sicherheitsrelevanten Probleme verursachen würde. Czech jedoch lehnte diesen Vorschlag ab. Für ihn sei es sinnlos, ein Objekt zu zeigen, das nur so „aussehe“, aber nicht echt sei. Daher entschied er sich letztlich, das Objekt überhaupt nicht auszustellen¹³⁴.

Originale aus dem Alltag, Rekonstruktionen für die Ausstellung

Während im musealen Umgang mit historischen Objekten – wie etwa von Czech vertreten – die Prinzipien gelten, entweder das Original zu zeigen oder, falls dies nicht möglich ist, auf eine Replik ausdrücklich und bewusst hinzuweisen, finden sich im Bereich der modernen Kunst durchaus gegenteilige Tendenzen.

Andy Warhol, einer der Wegbereiter und einflussreichsten Vertreter der Pop-Art-Bewegung, vermochte es – ähnlich wie Duchamp – von den frühen 1960er-Jahren bis zu seinem Tod Ende der 1980er-Jahre, die gängigen Vorstellungen davon, was als Kunstwerk gilt, sowie dessen Präsentation im musealen Kontext grundlegend zu hinterfragen und zu erweitern. Wie Duchamp überführte auch Warhol alltägliche, banale Gegenstände in den musealen Raum und eröffnete so neue Perspektiven auf deren ontologische Beschaffenheit.

Insbesondere Arbeiten wie Campbell's Tomato Juice Box (1964)¹³⁵ oder Brillo Box (Soap Pads) (1964)^{136 137 138} erscheinen zunächst als direkte Referenzen auf das Konzept des „Readymade“. Doch es gibt einen wesentlichen Unterschied: Keines dieser Werke besteht aus den tatsächlichen Alltagsobjekten selbst – denn Warhol verwendete in seinen Ausstellungen bewusst Repliken. So bestanden etwa die Campbell- oder Brillo-Boxen im Ausstellungsraum nicht aus Karton, wie im alltäglichen Gebrauch, sondern aus Holz, das mit einer originalgetreuen optik – Polyvinylacetat und Siebdruckfarbe auf Holz – bedruckt war.

¹³⁴ Czech, H. (2024, 10. April). Regeln für Ausstellungen, die man zum Übertretens kennen sollen [Vortrag]. TU Wien, Hörsaal 7, Wien, Österreich.

¹³⁵ The Museum of Modern Art. (o. J.). Andy Warhol – Brillo Box (Soap Pads), 1964. MoMA Collection Online. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://www.moma.org/collection/works/81045>

¹³⁶ Golec, M. J. (2008). The Brillo Box Archive: Aesthetics, Design, and Art (S.1-6).UPNE.

¹³⁷ Brillo boxes. (o. J.). Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://warholfoundation.org/warhol/>

¹³⁸ The Museum of Modern Art. (o. J.). Andy Warhol – Brillo Box (Soap Pads), 1964. MoMA Collection Online. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://www.moma.org/collection/works/81383>

Dieser Ansatz ermöglicht weniger eine direkte materielle Verbindung zum Objekt selbst, als vielmehr eine Reflexion über seine gestalterische Existenz im Kontext der Ausstellung. Es handelt sich um eine bewusste Entscheidung, das Objekt in seiner materiellen Echtheit zu verfremden, um auf diese Weise eine andere Form der Originalitätspräsenz erfahrbar zu machen.

Non-Objekte im Non-Site

Selbstverständlich unterscheidet sich dieser Ansatz deutlich von Duchamps Methode, bei der das Objekt durch seine Transformation in ein Ausstellungsstück einer Bedeutungsverschiebung oder Neuzuweisung unterzogen wird. Betrachtet man das Thema jedoch unter dem Aspekt existenzieller Referentialität – also der Bezugnahme des Ausstellungsobjekts auf etwas, das es selbst nicht ist, vermittelt durch einen gestalterisch inszenierten Ausstellungskontext –, so trägt das Objekt, anders als bei Smithsons Objekten im Non-Site¹³⁹, eine direkte Bezugnahme auf eine faktische Eigenschaft des existierenden Originals. In diesem Zusammenhang verwandelt sich das Objektsein weniger in eine bloße Nachahmung, sondern vielmehr in eine verkörperte Form mentaler Repräsentation. Warhols Boxen sind demnach weder als gestalterischer Diebstahl noch als einfache Repliken zu verstehen; ontologisch betrachtet handelt es sich um vollkommen andere Objekte als jene, die sie visuell exakt kopieren. Folglich erscheint es unter der Annahme eines natürlichen Ortsentzugs von Galerie oder Museum angemessen, diese Objekte nicht als Repliken, sondern möglicherweise als „Non-Objekte im Non-Site“ zu bezeichnen.

139 Smithson, R. (1996). Robert Smithson: the collected writings (S.364). Univ of California Press.



Brillo Box (Soap Pads), im Ausstellungsraum, Stable Gallery, New York, 1964¹⁴⁰

140 Warhol, A. (1964). The Andy Warhol Foundation. [Abbildung]. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://warhol-foundation.org/warhol/>



Campbell's Tomato Juice Box, im Ausstellungsraum, New York, 1964¹⁴¹

141 Warhol, A. (1964). The Andy Warhol Foundation. [Abbildung]. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://warhol-foundation.org/warhol/>



~ Συλλογή , Collectio ~

II. I. Sammlung

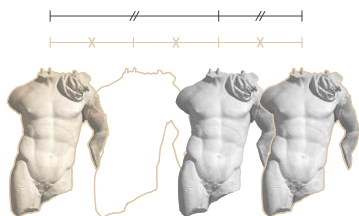
Meditation über das Erinnern und das Sichtbarmachen

Neue alte Sammlung

Die ursprünglich aus Ephesos stammenden Objekte befinden sich seit mehr als fünf Vierteljahrhunderten in Wien – weder die Besucherinnen der Stadt Ephesos noch, was noch bedeutsamer ist, die Bewohnerinnen von Selçuk-Efes wissen davon oder verfügen nur über sehr geringe Kenntnisse. Die als Frauenfiguren gestalteten Statuen, die die vier Tugenden der Celsus-Bibliothek repräsentieren, sind dank der Rekonstruktionsarbeiten im Freiluftmuseum Ephesos sichtbar geworden; jedoch bestehen die meisten im Archäologischen Museum Selçuk ausgestellten Stücke des Partherdenkmals leider aus Moulagen (Abgüssen aus Gips), wobei diese Moulagen nur einen äußerst kleinen Teil der in Wien befindlichen Funde darstellen und auch nach 1906 nur noch sehr wenige Originalobjekte gefunden werden konnten.

Was andere Werke betrifft, so gibt es über die wenigen in Wien ausgestellten Objekte aus Ephesos in Selçuk außer einigen zweidimensionalen Darstellungen und Informationsquellen (Fotografien) keinerlei weitere Hinweise; zudem machen die dreidimensionalen Repräsentationen (Moulagen) nur einen kaum wahrnehmbaren Teil der dortigen Ausstellungsflächen aus. Aus diesem Grund ist im kollektiven Gedächtnis der lokalen Bevölkerung und der Besucher*innen nicht das Ganze der einst in Ephesos befindlichen (und heute dort fehlenden) Funde präsent, sondern lediglich eine sehr geringe Anzahl an Fragmenten.

Auch wenn die Rückführung dieser Originalwerke in ihre Heimat und damit die erneute Begegnung dieser Sammlung mit der lokalen Bevölkerung und den Besucher*innen eigentlich das ist, was verwirklicht werden sollte, erfordert eine Umsetzung in naher Zukunft aufgrund rechtlicher und politischer Prozesse zunächst die Schaffung eines Bewusstseins innerhalb der lokalen Gemeinschaft. Daher bildet die Idee, in Selçuk eine neue Sammlung zu präsentieren, die aus Repliken besteht, die mithilfe von 3D-Scannern und -Druckern (eine robotische Variante des Moulage-Verfahrens) von jener Sammlung hergestellt werden, die Anfang des 20. Jahrhunderts nach Wien gelangte, das grundlegende Charakteristikum der für diese Ausstellung erforderlichen Sammlung.



Diagramm, Ontologische Beziehungen von Ausstellungsobjekten; Antikes Werk, Aura, Reproduktion und Neues Ausstellungswerk¹⁴²

¹⁴² Degerli, T. (2025). Diagramm, Ontologische Beziehungen von Ausstellungsobjekten; Antikes Werk, Aura der Echtheit, Reproduktion und Neues Ausstellungswerk [Abbildung].



Adoption der Kaiser Lucius Verus und Marc Aurel, Wien¹⁴³

¹⁴³ Değerli, T. (2025). Adoption der Kaiser Lucius Verus und Marc Aurel. [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich.



Adoption der Kaiser Lucius Verus und Marc Aurel, Moulage, Selçuk Ephesos-Museum¹⁴⁴

¹⁴⁴ Değerli, T. (2025). Adoption der Kaiser Lucius Verus und Marc Aurel, Moulage, Selçuk Ephesos-Museum [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.

Dies bildet das grundlegende Charakteristikum der für diese Ausstellung erforderlichen Sammlung. Selbstverständlich wird diese Ausstellung keine Objekte enthalten, die im archäologischen Sinne als „original“ bezeichnet werden könnten; zugleich liegt hier jedoch – ähnlich wie in den Projekten Warhols – eine „andere Art von Authentizität“ vor, da sie aufgrund ihrer Existenz kaum als bloße Repliken zu bezeichnen sind. Vielmehr wird diese Ausstellung Objekte zeigen, die „nicht dieselbe Aura besitzen, aber in ihrer Form so weit wie möglich daran angelehnt sind und auf jene Aura verweisen, dabei jedoch eine andere Aura tragen“. Ziel ist es, das bislang nicht als abwesend Wahrgenommene sichtbar zu machen und jenes, was einst hier war, vor Augen zu führen.

Damit die neue Sammlung über eine gewisse Authentizität verfügen kann, wurde in Erwägung gezogen, diese Ausstellungsobjekte – jedes in enger Anlehnung an sein jeweiliges Referenzobjekt in Form und Materialität – aus Materialien herzustellen, die eine ähnliche optische (und haptische) Qualität besitzen, jedoch hinsichtlich ihrer Haltbarkeit geradezu entgegengesetzte Eigenschaften aufweisen.

Diese Überlegung ist im Kern eine komplexe Reflexion der materiellen und räumlichen Repräsentation, die darauf abzielt, durch die volumetrisch ausgestellten Objekte auch das Nicht-Da-Sein (die Abwesenheit) der Objekte, auf die sie verweisen, erneut (un)sichtbar zu machen.

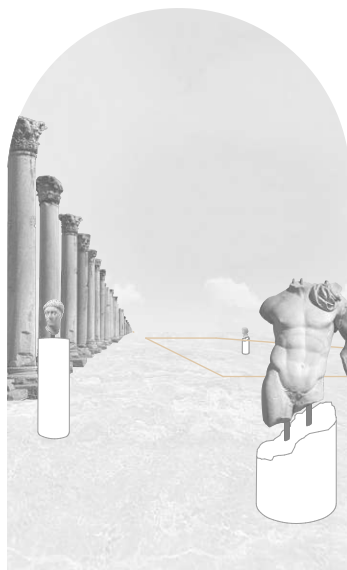
Qualität über Quantität

Obwohl das in Wien befindliche Ausstellungsinventar sowohl hinsichtlich der Anzahl an Objekten als auch hinsichtlich der Dimensionen der Werke (wie etwa ganzer Fassaden bestimmter Bauwerke) umfangreich ist, stellt die Fokussierung dieser neuen Ausstellung auf Qualität statt Quantität eine bewusste kuratorische Haltung dar. Ziel ist es, dass die ausgestellten Objekte jeweils ihre eigene Geschichte auf die bestmögliche Weise vermitteln.

In diesem Zusammenhang sollen die dreidimensional präsentierten Objekte – anstelle von Schmuckstücken, Münzen oder Werkzeugen – insbesondere solche besonderen Bauteile und Skulpturen sein, die in den heutigen Museen von Selçuk weder als Moulagen, Kopien noch in Originalform vorhanden sind, somit

Selçuk weder als Moulagen, Kopien noch in Originalform vorhanden sind, somit von der Stadt bislang nicht erfahren werden konnten, aber die architektonischen und künstlerischen Fähigkeiten der antiken Stadt Ephesos eindrücklich veranschaulichen.

Für die nicht dreidimensional ausgestellten Objekte erscheint es angemessen, diese den Besucher*innen in Form von zweidimensionalem Präsentationsmaterial – wie Büchern oder Booklets – als Begleitmaterial zu vermitteln und hierfür eine Ecke zur Einsichtnahme dieser Quellen einzurichten. Dieser Ansatz ermöglicht eine konzentriertere und verdichtete Erfahrung, die für das Ausstellungskonzept angestrebt wird.



~ Τόπος , Locus ~

II. II. Ort

Ort als Kontext

Bestimmungsfaktor für das Besucherprofil

Die zu präsentierenden Objekte sind zwar theoretisch ermöglicht worden, doch kann das erwartete Interesse an dieser Ausstellung nur durch die richtige Standortwahl geweckt werden. Denn der Ort spielt zugleich eine unverzichtbare Rolle im Hinblick auf die Profile der Besucher*innen, die sich für die Ausstellung interessieren werden.

Eine Ausstellung, die im temporären Ausstellungsraum innerhalb des Archäologischen Museums veranstaltet wird, stellt zwar räumlich eine gute Lösung dar, wird jedoch schwerlich das Interesse der lokalen Bevölkerung wecken. Ebenso wäre ein Ausstellungsbereich im Freilichtmuseum von Ephesos oder am Ausgrabungsort Ayasuluk lediglich für die touristisch orientierte Besucherschaft der Stadt zugänglich.

Das eigentliche Ziel ist jedoch, das Interesse der lokalen Bevölkerung an dieser Ausstellung zu gewinnen und ein gemeinsames Bewusstsein für das Thema zu schaffen.

Aus diesem Grund weist der analytische Ansatz unter mehreren möglichen, für die Ausstellungsbedingungen geeigneten Orten auf einen Standort in der Nähe des UNESCO-geschützten und aufgrund des Denkmalschutzes jeglicher Bebauung entzogenen offenen Ausgrabungsareals des Artemistempels hin. Dieser Ort kann sowohl symbolisch als auch räumlich als der geeignetste Ausstellungs-ort vorgeschlagen werden.

Das Artemision ist als archäologisch-architektonisches Bauwerk bekannt, das aufgrund seiner Anerkennung als eines der „Sieben Weltwunder“ im 19. Jahrhundert Archäolog*innen dazu veranlasste, hier mit Ausgrabungen zu beginnen, was wiederum die Geschichte der Funde an diesem Ort entscheidend prägte. Eine neue Ausstellung, die in angemessener Nähe zu diesem antiken Tempel – ohne dabei dessen eigenen Ausstellungsscharakter zu beeinträchtigen – und zwischen dem Artemision und dem Archäologischen Museum sowie



Potenzieller Bauplatz im Stadtkontext, Lageplan, M 1:10000, Selçuk / Türkiye ¹⁴⁵

145 Selçuk Belediyesi, İmar ve Şehircilik Müdürlüğü. (2025, 26. Juni). Arkeolojik sit sınırı haritası [Karte]. Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf dieser Karte.

zugleich am Wanderweg zur Ausgrabungsstätte von Ephesos positioniert wird, kann sowohl das Interesse der lokalen Bevölkerung wecken als auch touristische Aufmerksamkeit erzielen.

Site am Non-Site gegenüber Non-Site am Site

Wie bekannt, kommt dem gewählten Ort gerade im Hinblick auf eine existenz-philosophische Fragestellung, die sich aus der Beziehung zwischen Ausstellungsraum (und/oder -ort) und Ausstellungsobjekt ergibt, eine besondere Bedeutung zu.

Wenn der vorgesehene Ausstellungsort nach Smithsons Theorie als Site bezeichnet werden kann, da er Teil der Siedlung von Ephesos ist – also jenes Ortes, für den die in Wien ausgestellten Objekte ursprünglich geschaffen wurden – und sich darüber hinaus innerhalb des aufgrund seines UNESCO-Schutzstatus und seines Denkmalschutzes der ersten Kategorie geschützten Ephesos-Gebiets befindet, können die neuen Ausstellungsobjekte hingegen als Non-Site-Objekte bezeichnet werden, da sie unmittelbar auf die in Wien befindlichen Werke verweisen, ohne jedoch deren identische Gegenstücke zu sein.

Dieser Ort ermöglicht nicht nur aufgrund seiner Wirkung auf die Besucher-diversität und seiner historisch-symbolischen Bedeutung für die Ausstellung, sondern auch im Hinblick auf seine Beziehung zu den ausgestellten Objekten – speziell im Rahmen von Smithsons Theorie – die Konzeption einer anderen Position. Während die in Wien präsentierten Ephesos-Objekte als Site-Objekte am Non-Site verstanden werden können, lassen sich die neu zu präsentierenden Objekte hingegen als Non-Site-Objekte am Site innerhalb des ursprünglichen Ortes begreifen. Somit weist das narrative Gefüge, das diese in ihrem Volumen den archäologisch-historischen Objekten identischen Stücke über ihre Verknüpfung mit dem Ort entfalten, eine gänzlich entgegengesetzte Existenzweise gegenüber den Objekten in Wien auf.





Potenzieller Bauplatz im Stadtkontext, Selçuk / Türkiye ¹⁴⁷

¹⁴⁷ Değerli, T. (2025). Potenzieller Bauplatz im Stadtkontext, Selçuk / Türkiye [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Blickbeziehung vom potenziellen Bauplatz zur Säul^e des Artemision, Selçuk / Türkiye ¹⁴⁸

148 Değerli, T. (2025). Blickbeziehung vom potenziellen Bauplatz zur Säule des Artemision, Selçuk / Türkiye [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.



~ Υλικόν , *Materia* ~

II. III. Material

Einfluss räumlicher Anforderungen auf die Materialentscheidungen

An den Orten, unter der Sonne

Im Gestaltungsprozess der Ausstellung beeinflussen sowohl die Ausstellungs-exponate als auch das Ausstellungskonzept – in Abhängigkeit vom Besucherprofil – direkt die Wahl des Ortes; umgekehrt spielt auch die Wahl des Ortes eine entscheidende Rolle bei der Auswahl der Bauweise und der zu verwendenden Baumaterialien.

Da der als Ausstellungsort gewählte Ort nicht nur aufgrund seiner symbolischen Bedeutung, sondern auch wegen seiner räumlichen Relevanz ausgewählt wurde – es handelt sich um ein archäologisches Grabungsareal, das in Zukunft potenziell ausgegraben wird, sowie um ein denkmalgeschütztes Gebiet –, stellt die Errichtung der Struktur unter Verwendung von Leichtbauarchitektur und/oder fundamentlosen Bautechniken ein sowohl im Entwurfsprozess berücksichtigtes ethisches als auch baurechtlich verantwortungsvolles Vorgehen dar. Denn ebenso wie die Anforderungen des Ausstellungsraums müssen auch die Anforderungen des Ortes – wie in diesem Fall der Schutz historischer Artefakte vor Vandalismus – berücksichtigt werden; dies ist nicht nur eine Voraussetzung dafür, dass das Projekt überhaupt rechtlich realisierbar ist, sondern zugleich ein Bestandteil heutiger architektonischer Ethik.

Im Einklang mit dieser Sichtweise diente während des Forschungsprozesses in der Stadt eine temporäre Überdachungsstruktur, die bei neuen Ausgrabungen im Grabungsfeld Ayasuluk verwendet wird, dem Projekt als räumliche Inspirationsquelle.

Auch wenn bei archäologischen Ausgrabungen seit Beginn des 20. Jahrhunderts Objekte unter direkter Sonneneinstrahlung freigelegt und untersucht wurden – da halbschattige Lichtverhältnisse zu optischen Fehlinterpretationen führen können –, werden seit etwa zwanzig Jahren zunehmend Schattenspender wie textile Überdachungen oder Sonnenschirme eingesetzt, um angesichts der drückenden Hitze während der Grabungen humanere Arbeitsbedingungen zu schaffen. Da der im selben Gebiet geplante Ausstellungsraum ebenso eine architektonische Lösung



Textile Sonnenschutzlösung über der Grabungsanlage, St. Jean / Ayasuluk Freilichtmuseum, Selçuk, 2025¹⁴⁹

149 Degerli, T. (2025). Textile Sonnenschutzlösung über der Grabungsanlage, St. Jean / Ayasuluk Freilichtmuseum, Selçuk, 2025 [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Textile Sonnenschutzlösung über der Grabungsanlage, St. Jean / Ayasuluk Freilichtmuseum, Selçuk, 2025¹⁵⁰

150 Degerli, T. (2025). Textile Sonnenschutzlösung über der Grabungsanlage, St. Jean / Ayasuluk Freilichtmuseum, Selçuk, 2025 [Fotografie]. Aufgenommen in Selcuk, Türkiye.



Textile Sonnenschutzlösung über der Grabungsanlage, St. Jean / Ayasuluk Freilichtmuseum, Selçuk, 2025¹⁵¹

¹⁵¹ Degerli, T. (2025). Textile Sonnenschutzlösung über der Grabungsanlage, St. Jean / Ayasuluk Freilichtmuseum, Selçuk, 2025 [Fotografie]. Aufgenommen in Selçuk, Türkiye.

gegen die alltägliche Hitze finden muss, wurde die Möglichkeit in Betracht gezogen, die benötigte räumliche Struktur des Projekts als eine Erscheinung zu entwerfen, die Archetypen wie Laube, Zelt oder Textilarchitektur ähnelt.

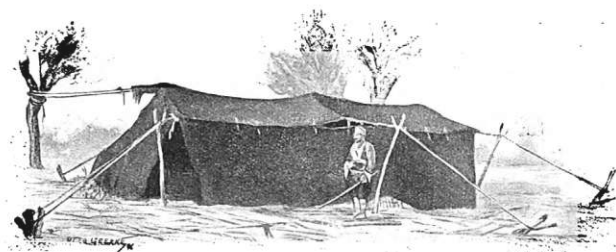
Tradiertere Herausforderung und -Lösungsansatz

Ein Teil der heutigen in Selçuk und Umgebung lebenden „Yörük“-Bevölkerung hat nach dem Übergang zum sesshaften Leben ihre frühere nomadische Lebensweise als kulturelles Erbe bewahrt und weitergeführt. In diesem Zusammenhang ist das traditionelle Zeltmaterial – ein aus Ziegenhaar gewebter Stoff, der bei traditionellen Nomadenzelten wie dem sogenannten „Kıl Çadır“ (Haarzelt), dem „Kara Çadır“ (schwarzes Zelt) oder dem „Oba Çadır“ (Zelt der Stammesgemeinschaft) Verwendung fand – auch heute noch ein natürliches und qualitativ hochwertiges Baumaterial, das zugänglich ist. Da die Haarfarbe der Ziege meist schwarz ist, liegt das Gewebe ebenfalls in diesem Farbspektrum. Trotz seiner dunklen Farbe ermöglicht es durch seine Winddurchlässigkeit im Sommer eine luftige, halbschattige Atmosphäre, während es im Winter durch das Aufquellen des Gewebes infolge der Aufnahme von Regenwasser einen regen- und windundurchlässigen Raum schafft¹⁵².

Traditionell werden aus Ziegenhaargewebe gefertigte Räume – abgesehen von der bespannten Ziegenhaardecke – mithilfe von Holzstützen und -trägern in zwei Hauptformen errichtet: entweder mit zylindrischem Grundriss und konischem Dach (Jurtentyp) oder mit rechteckigem bzw. quadratischem Grundriss und Satteldach. Darüber hinaus lassen sich in einigen Fällen einfachere Zeltformen beobachten, die lediglich aus wenigen zentral angeordneten Holzstützen bestehen und eine dreieckige Grundstruktur aufweisen. Obwohl technisch die Möglichkeit bestünde, das Material auf Spannringe aufzuziehen, findet diese Bauweise vermutlich keine Anwendung, da die nomadischen Anforderungen der ursprünglichen Nutzung eine gegenteilige räumliche Optimierung nahelegen.

^κ Fußnote: Yörük gelten trotz ihrer turkmenischen Herkunft aufgrund ihrer späten Sesshaftwerdung oft fälschlich als eigenständige Ethnie. Der Begriff „Yörük“ leitet sich von „yürümek“ (gehen) ab und verweist auf ihre nomadische Lebensweise.

¹⁵² Eröz, M. (1991). Yörükler, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul. (S.104)



Konstruktionszeichnung eines Schwarzzelts („Kara Çadır“), gezeichnet von Otto Geerke ¹⁵³

153 Sarre, F. P. T. (1896). Reise in Kleinasien, sommer 1895: forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes. Geographische Verlagshandlung D. Reimer. [Abbildung, S.107]. Abgerufen am 12. Juli 2025 von https://books.google.at/books?hl=de&lr=&id=_rzUZnUV0qsC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Reise+in+Kleinasien,+sommer+1895:+forschungen+zur+seldjukischen+Kunst+und+Geographie+des+Landes.+Geographische+Verlagshandlung+D.+Reimer.&ots=Y3toqG0MjH&sig=FzIDJrBvz3WHYPBuYT84hy--HmY#v=onepage&q=Reise%20in%20Kleinasien%2C%20sommer%201895%3A%20forschungen%20zur%20seldjukischen%20Kunst%20und%20Geographie%20des%20Landes.%20Geographische%20Verlagshandlung%20D.%20Reimer.&f=false



Herstellungssapparat des aus Ziegenhaar gewebten Stoffes, manuell bedient Webstuhl ¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ambrosch, K. (2010). Das Schwarzzelt, The Black Tent [Screenshot]. The Black Tent (YouTube). Abgerufen am 27. August 2025 von <https://www.youtube.com/watch?v=bFXwOAv9J-g>



Verbindungsgewebe zwischen zwei Geweben, Handarbeit¹⁵⁵

¹⁵⁵ Ambrosch, K. (2010). Das Schwarzzelt, The Black Tent [Screenshot]. The Black Tent (YouTube). Abgerufen am 27. August 2025 von <https://www.youtube.com/watch?v=bFXwOAv9J-g>



Halbdurchlässigkeit des gewebten Ziegenhaars eines Yörük-Zeltes,
Bildausschnitt aus dem Dokumentarfilm „Göçerler – Eskiden Beri“¹⁵⁶

¹⁵⁶ TRT Belgesel. (2021, 16. März). Göçerler | Eskiden Beri | TRT Belgesel [Screenshot]. TRT Belgesel (YouTube). Abgerufen am 19. August 2025 von <https://www.youtube.com/watch?v=wAViGATKNVo>



Halbdurchlässigkeit des gewebten Ziegenhaars eines Yörük-Zeltes¹⁵⁷

¹⁵⁷ Pfeifer, K. (2015). Ridge piece and pole [Abbildung, S.119]. The Yörük Black Tent: adaption in design in the course of changes in production (Doctoral dissertation, Technische Universität Wien).



Detailsfoto: Gewebetextur und Lichtdurchlässigkeitsfähigkeit,

Muster aus 90 % Ziegenhaar und 10 % Polyester, hergestellt auf motorisiertem Webstuhl¹⁵⁸

¹⁵⁸ Degerli, T. (2025). Detailsfoto: Gewebetextur und Lichtdurchlässigkeitsfähigkeit, Muster aus 90 % Ziegenhaar und 10 % Polyester, hergestellt auf motorisiertem Webstuhl [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich



Detailsfoto: Gewebetextur und Lichtdurchlässigkeitsfähigkeit,
Muster aus 100 % Ziegenhaar, hergestellt auf manuell bedientem Webstuhl¹⁵⁹

¹⁵⁹ Degerli, T. (2025). Detailsfoto: Gewebetextur und Lichtdurchlässigkeitsfähigkeit, Muster aus 100 % Ziegenhaar, hergestellt auf manuell bedientem Webstuhl [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich

Einfluss kuratorischer Anforderungen auf die Materialentscheidungen

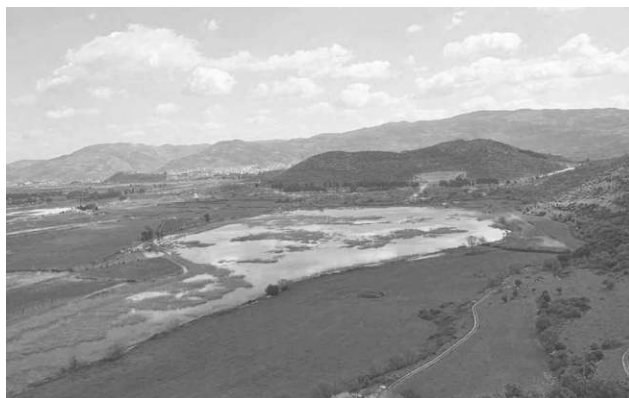
Quelle der Existenz und des Vergehens: das Meer

Seit der frühesten Phase der Besiedlung auf dem Ayasuluk-Hügel bildete das Meer sowohl eine natürliche Grenze als auch eine zentrale Verbindungslinie für die Ephesier und war damit ein integraler Bestandteil ihrer Existenz. Insbesondere der Rückzug des Meeres und dessen direkte Auswirkungen auf die Ausdehnung der Stadt führten in der hellenistischen Zeit zur Verlagerung des Siedlungskerns an die Hänge des Panayır Berges.

Ein deutliches Indiz für diese Entwicklung stellt das Haupttor der hellenistischen Stadt dar, das sich nicht innerhalb der Stadtmauern, sondern am Hafen befand. Der Hafen bildete somit das eigentliche Eingangstor zur Stadt, denn über drei Hafentore war Ephesos unmittelbar in das Netz des antiken Seehandels eingebunden.

Für eine gewisse Zeit empfingen die drei Hafentore die über das Meer ankommenden Besucher – wie ursprünglich intendiert – in stiller Geste. Doch die Ephesier sahen sich durch die zurückweichenden Wassermassen und die zunehmenden Ablagerungen von Sedimenten dazu gezwungen, regelmäßig den Meeresboden im Hafenbereich zu reinigen und auszubaggern. Die annähernd elliptische Form des Hafenbeckens war dabei weniger Ausdruck einer ästhetischen Planung als vielmehr ein Resultat kontinuierlicher Bemühungen, die Verbindung zwischen Stadt und Meer aufrechtzuerhalten.

Diese aufwendigen und schließlich untragbaren Erhaltungsmaßnahmen führten jedoch dazu, dass der Hafen letztlich unbrauchbar wurde – und damit die maritime Verbindung der Stadt abbriss. Infolgedessen verlagerten die Bewohner ihre Siedlung zurück in den älteren Bereich um den Ayasuluk-Hügel. Der Ort, der einst durch den Hafen seine städtische Identität gewonnen hatte, verlor diese wiederum durch denselben. Die Stadt war da, solange das Meer da war – verschwand jedoch in dem Moment, als sich das Meer zurückzog.



Der heutige Zustand des Hafenbereichs¹⁶⁰

¹⁶⁰ Selçuk Belediyesi, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Österreichisches Archäologisches Institut, & T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıt Kazisi. (o.J.). Efes UNESCO Dünya Miras Beyanı. EFES. [Abbildung, S. 21]. Abgerufen am January 16, 2025, von https://www.selcuk.bel.tr/Files/dosyalar/unesco_beyan/unesco%20katalog%20TR.pdf

Die Materialisierung des Symbols: Salz und Wasser

Ephesos verdankte – wie auch andere hydraulische Zivilisationen – seine Existenz unmittelbar den Möglichkeiten, die das Meer bot. Würde dieses Phänomen jedoch auf einer materiellen Ebene interpretiert und symbolisch gefasst, so ließe sich sagen: Dass Ephesos zu Ephesos wurde, setzte die physische Präsenz des Meeres zwingend voraus. Wo Salz und Wasser vorhanden sind, kann Ephesos existieren; wo sie fehlen, verliert die Stadt ihre Grundlage.

Aus der im Auswahlprozess der Ausstellungsobjekte verfolgten Haltung materialistischer Ehrlichkeit, jedoch zugleich dem Anspruch, ein in seiner visuellen und haptischen Anmutung an Marmor erinnerndes, bewusst aber nur bedingt gegenüber Umweltbedingungen beständiges Material zu wählen, ergab sich schließlich die Wahl von Salz als Werkstoff für die Repliken. Skulpturen aus Salz würden nicht nur in einen dialektischen Bezug zu den in Wien befindlichen Originalobjekten treten, sondern zugleich auf symbolischer Ebene auf die Ursache der Existenz und des Verschwindens der antiken Stadt verweisen. Denn das Salz steht für den Ursprung des Meeres – jenes Elements, dem Ephesos seine Entstehung verdankte und das letztlich auch zu seinem Untergang beitrug.

Insbesondere der für Herbst – dem geplanten Ende der Ausstellung – erwartete erste Regen, der aus jenen Regenwolken stammen dürfte, die sich aus dem über den Sommer verdunsteten Wasser eben jenes Meeres gebildet haben, dem Ephesos seine Existenz verdankt, wird die Auflösung der Salzsulpturen durch Wasser einleiten. Ihr Zerfließen verweist nicht nur auf das vergangene Verschwinden der Stadt, sondern auch auf das gegenwärtige Fehlen der Originalobjekte – und macht somit eine Wiederholung der Auflösung durch salzhaltiges Wasser erfahrbar.

I.



II.



III.



Materialexperiment:

I. Steinfragmente aus der Umgebung der antiken Stadt Ephesos,

II. Mock-up-Modelle aus Salz und Wasser,

III. Mock-up-Modelle aus Salz, Lehm und Wasser¹⁶¹

161 Degerli, T. (2025). Materialexperiment: I. Steinfragmente aus der Umgebung der antiken Stadt Ephesos II. Mock-up-Modelle aus Salz und Wasser III. Mock-up-Modelle aus Salz, Lehm und Wasser [Fotografie]. Aufgenommen in Wien, Österreich



Probe zum Herstellungsprozess von Ausstellungsobjekten, *u. a.* Scannen:

I. Antikes Ausstellungsobjekt

II. 3D-Scan-Daten (Punktwolke)

III. Aufbereitung der 3D-Daten für den Druck (digitale Replik)¹⁶²

162 Degerli, T. (2025). Probe zum Herstellungsprozess von Ausstellungsobjekten, *u. a.* Scannen: I. Antikes Ausstellungsobjekt II. 3D-Scan-Daten (Punktwolke) III. Aufbereitung der 3D-Daten für den Druck (digitale Replik) [Abbildung]. Aufgenommen in Wien, Österreich

I.



II.



III.



Probe zum Herstellungsprozess von Ausstellungsobjekten, β. α. Drucken:

I. 3D-gedruckte Positiv-Kopie (analoge Replik aus Kunststoff)

II. 3D-Negativform (Silikon-Schablone)

III. Replik des Ausstellungsobjekts (analoge Replik aus Salz-Gips-Gemisch)¹⁶³

163 Degerli, T. (2025). Probe zum Herstellungsprozess von Ausstellungsobjekten, β. α. Drucken: I. 3D-gedruckte Positiv-Kopie (analoge Replik aus Kunststoff), II. 3D-Negativform (Silikon-Schablone), III. Replik des Ausstellungsobjekts (analoge Replik aus Salz-Lehm-Gemisch) [Abbildung]. Aufgenommen in Wien, Österreich



~ Έκθεσις , *Expositio* ~

I. IV. Ausstellung

Ausstellungsarchitektur und -ausstellungsbau

Sein, Da-Sein, Verschwinden

Sowohl die Auswahl der Ausstellungsobjekte als auch des Ortes spiegeln auf materieller wie auch symbolischer Ebene die Gesamtheit der von der Ausstellung angestrebten Prinzipien wider. Insbesondere der über eine materielle Dialektik ermöglichte Zustand des Verschwindens schafft eine unmittelbare und notwendige gestalterische Verbindung zwischen den Repliken und dem Raum – also der Architektur. In diesem Sinne wurde die geeignete architektonische Umgebung als wesentliches Element für die Vermittlung der Ausstellungskonzeption verstanden; dementsprechend lässt sich die architektonische Struktur der Ausstellung auch als ein Beispiel der Aktionskunst klassifizieren.

Die aus antiken Objekten abgeleiteten neuen Repliken sind als Exponate einer temporären Ausstellung konzipiert. In diesem Zusammenhang entsteht die Überlegung, dass auch das Ende der Ausstellung ebenso bedeutsam sein kann wie das Ausstellungserlebnis selbst. Die vollständige Vernichtung der Objekte – sei es auf natürliche Weise – wird als symbolische Geste verstanden, die auf das „einst Dagewesene, nun aber Abwesende“ verweist.

Denn durch ihre Gestaltung leitet die Architektur gezielt das erste Regenwasser im Mitte September auf die Repliken und bewirkt so deren Auflösung, ihr „Verschwinden“, ihr „Nicht-mehr-Dasein“. Die Ausstellung wird auf diese Weise in die Lage versetzt, das intendierte Phänomen der Abwesenheit sichtbar zu machen.

Antike Architektur, moderner Raum

Die gezielte Ableitung des Regenwassers durch das Dach des Ausstellungsraums sowie das damit verbundene Gestaltungskonzept einer zentralen Sammlungseinrichtung lassen sich als eine moderne Interpretation des architektonischen Typus des Atriumhauses verstehen – ein Bautypus, der ursprünglich dem römischen Wohnhaus entstammt und auch in den Hanghäusern des antiken Ephesos nachweisbar ist.

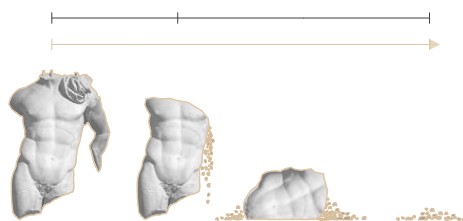
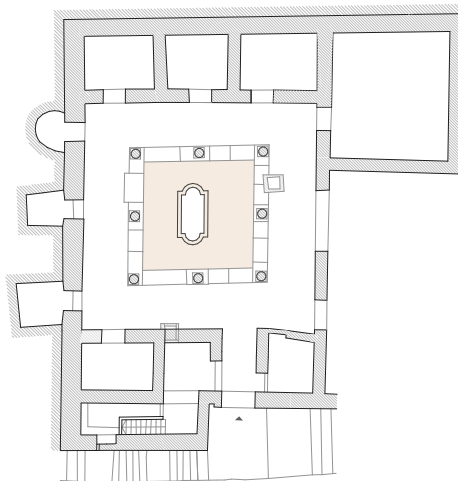
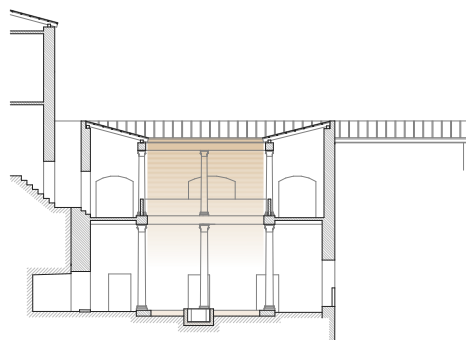


Diagramm zum Verschwinden von Ausstellungsobjekten:
Von Exponaten als Schaustück hin zu Objekten partizipativer Aktionskunst¹⁶⁴

¹⁶⁴ Degerli, T. (2025). Diagramm zum Verschwinden von Ausstellungsobjekten: Von Exponaten als Schaustück hin zu Objekten partizipativer Aktionskunst [Abbildung].

Obwohl der Ausstellungspavillon nicht zur Speicherung, sondern ausschließlich zur Ableitung von Regenwasser konzipiert wurde und der Typus des Atriumhauses im Entwurfsprozess nicht explizit berücksichtigt wurde, zeigt das gestalterische Prinzip – die Ableitung von Regenwasser über ein umgekehrt geneigtes Pultdach durch eine rechteckige Öffnung (Compluvium)¹⁶⁵ in ein im Hof liegendes rechteckiges Bodenbecken (Impluvium) – strukturelle Übereinstimmungen. In beiden Fällen wird Regenwasser aufgrund einer funktionalen Anforderung als Bestandteil des architektonischen Konzepts eingebunden und als entwurfsrelevanter Faktor in die Gestaltung integriert.

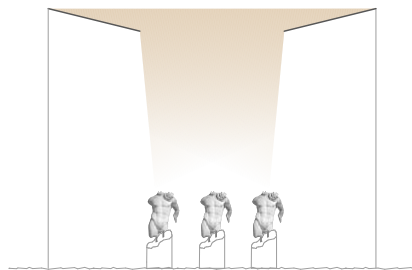
¹⁶⁵ Morgan, M. H., & Warren, H. L. (1914). Vitruvius: the ten books on architecture.(S. 176)



- Compluvium: Rechteckige Öffnung zwischen umgekehrten Pultdächern.
- Impluvium: Rechteckiges Bodenbecken zur Sammlung von Regenwasser.
- Gebäudestruktur des Atriumhauses

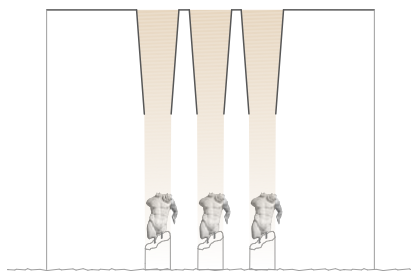
Ein Atriumhausbeispiel von den Hanghäusern, Freiluftmuseum Ephesos, Selçuk. / Türkiye ¹⁶⁶

¹⁶⁶ Österreichisches Archäologisches Institut in Wien & Österreichische Akademie der Wissenschaften in Wien. (2005). Forschungen in Ephesos (Band VIII/6) [Abbildungen, S. 71–72]. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Abgerufen am 26. Juni, 2025, von <https://austriaca.at/0xc1aa5572%200x003b547d.pdf>
Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf diesen Abbildungen.



Variation 1: Konzept zum zentralen Regeneinfall durch das Compluvium. Zentrale Öffnung¹⁶⁷

¹⁶⁷ Degerli, T. (2025). Variation 1: Konzept zum zentralen Licht- und Regeneinfall durch das Compluvium. Zentrale Öffnung [Grafik]



Variation 2: Konzept zum zentralen Regeneinfall durch das Compluvium. Individuelle Öffnung je Exponat¹⁶⁸

¹⁶⁸ Degerli, T. (2025). Variation 2: Konzept zum zentralen Licht- und Regeneinfall durch das Compluvium. Individuelle Öffnung je Exponat [Grafik]



III. I. Pavillon

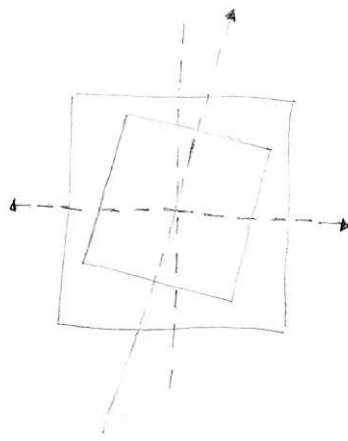
Gestaltung des Raums

Interaktion mit den Nachbarn

Der Standort des Gebäudes wurde entsprechend den Anforderungen der Ausstellung ausgewählt und wirkte sich unmittelbar auf die bautechnische Umsetzung sowie die Materialwahl aus. Zugleich wurden bei der Konzeption des Ausstellungspavillons sowohl gestalterische Sensibilitäten im Hinblick auf die räumliche Wirkung innerhalb des Ausstellungsraums – etwa durch die gezielte Unterbrechung der visuellen Beziehung zum Außenraum zugunsten einer Konzentration auf die erzählte Geschichte und die ausgestellten Objekte – als auch hinsichtlich des Ortes, an dem das Gebäude errichtet wurde, berücksichtigt. Ziel war es, eine sowohl symbolische als auch formale Beziehung zum konkreten Standort und der wichtigen Nachbarschaft herzustellen.

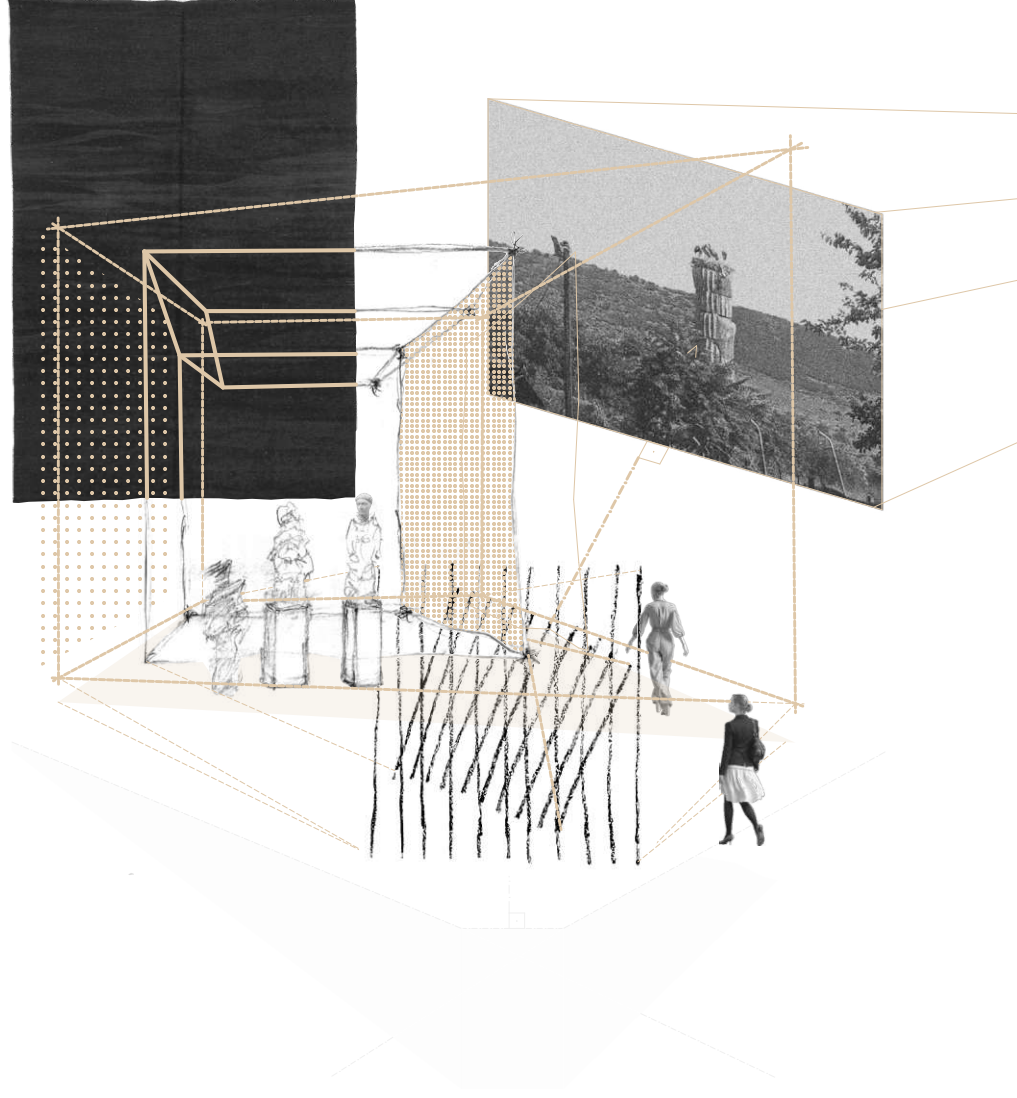
Diese Herangehensweise manifestiert sich in der architektonischen Anordnung eines pavillonartigen Baukörpers mit quadratischem Grundriss, der frontal zum dreiecksförmigen Grundstück ausgerichtet ist. Innerhalb dieses äußeren Pavillons wurde ein weiterer, ebenfalls quadratischer Innenpavillon so positioniert, dass eine seiner Fassaden bewusst entgegen der Ausrichtung des äußeren Pavillons auf die Ruinen des Artemision blickt. Aus dieser räumlichen Konfiguration ergibt sich ein dreiteiliger Ausstellungsablauf, bestehend aus einem einleitenden Entree mit Exponatbeschriftung als Informationskorridor, dem zentralen Ausstellungsraum sowie ergänzenden Korridoren für vertiefende Informationen mit Begleitmaterial.

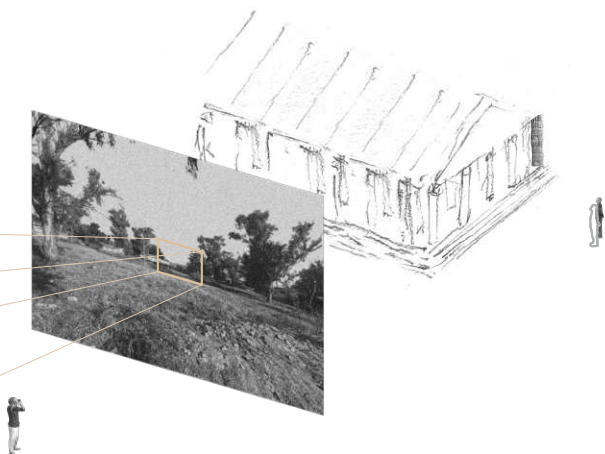
Diese architektonische Anordnung sorgt dafür, dass die räumliche Erfahrung der Ausstellung am Ende des Informationskorridors eine dramaturgische Zuspitzung erfährt. Das Durchschreiten des Ausgangsportals ist dabei als sorgfältig inszenierter Moment konzipiert, in dem die Besucher*innen eine bewusst gelenkte Blickbeziehung zur einzeln stehenden Säule des Artemisions wahrnehmen.



Skizze, Abstrakter Entwurfsplan, Nachbarbauten als gestalterisches Kriterium¹⁶⁹

¹⁶⁹ Degerli, T. (2025). Skizze, Abstrakter Entwurfsplan, Nachbarbauten als gestalterisches Kriterium [Skizze]





Architektonische Abstraktcollage¹⁷⁰

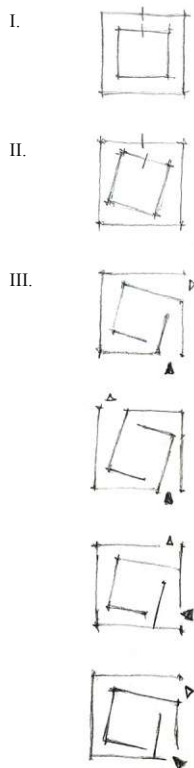
170 Degerli, T. (2025). Architektonische Abstraktcollag. [Digitale Collage]

Bewegung um und mit den Exponaten

Am Ende des sich verjüngenden Eingangsbereichs – des Bereichs der Exponatbeschriftung – eröffnet sich auf der linken Seite durch eine Vorhang- und Eingangsöffnung der erste visuelle Kontakt mit dem zentralen Ausstellungsraum. Dieser als Hauptpräsentationsfläche konzipierte Innenraum wurde im Entwurfsprozess als zentrales räumliches Element priorisiert und dient der Präsentation dreidimensionaler Objekte sowie der kontrollierten Auflösung der Objekte, die durch Regenwasser initiiert wird, während gleichzeitig die Ausstellungserfahrung ermöglicht wird.

Die kuratorische Perspektive auf die Positionierung der Objekte innerhalb des Ausstellungsraums basiert nicht auf einer hierarchischen Raumordnung, sondern auf der Vorstellung, dass alle Objekte gleichwertige Bestandteile einer gemeinsamen historischen Erzählung sind. Vor diesem Hintergrund wurde entschieden, die Objekte auf einem Rasterplan anzuordnen. Dieser Rasterplan zielt historisch nicht darauf ab, auf den hellenistischen Stadtplan von Ephesos zu verweisen; die Priorität dieser Anordnung liegt vielmehr in funktionalen Überlegungen: Einerseits soll das Regenwasser effizient über die Objekte geleitet werden und diese Intention durch eine gestalterische Formensprache verdeutlicht werden, andererseits fungieren dieselben Öffnungen als natürliche Lichtquelle, wodurch durch die Variabilität des Tageslichts ein dynamisches Raumlicht ermöglicht wird.

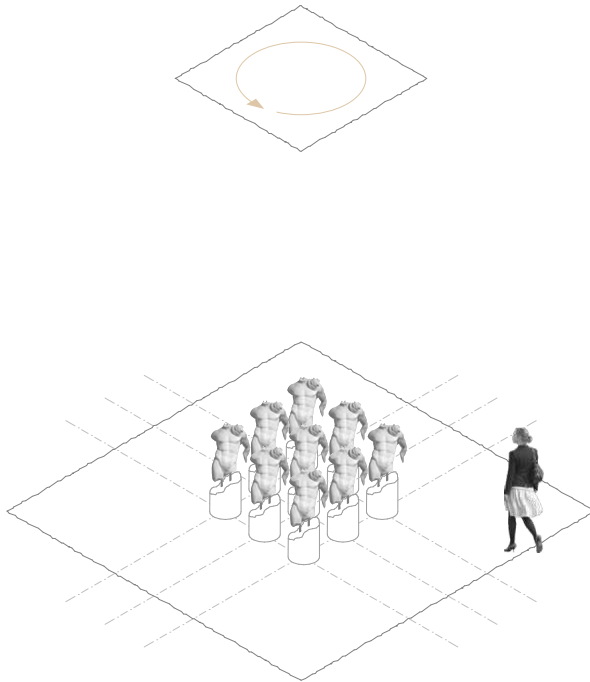
Vor diesem Hintergrund wurde zudem untersucht, inwiefern die Anordnung der Objekte innerhalb des Rasters die Bewegungsfreiheit der Besucher*innen im Raum beeinflusst und damit deren Wahrnehmung und Rezeption der ausgestellten Werke mitbestimmt.



Skizze, Entwurfsentwicklung:

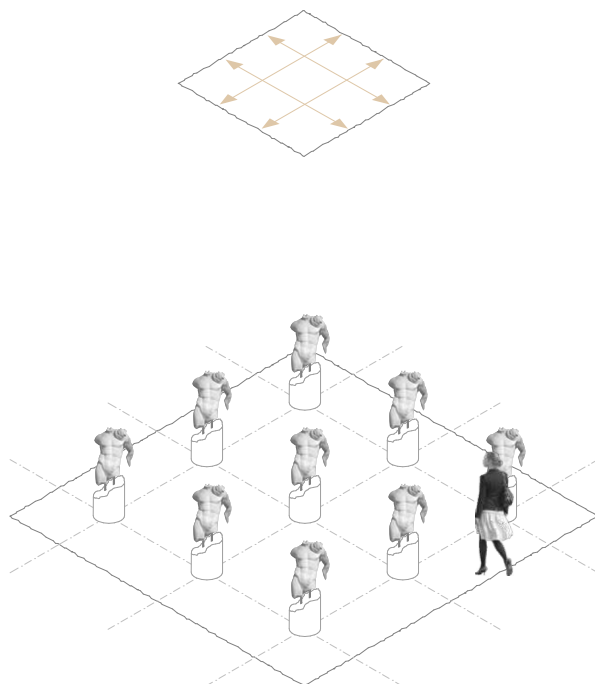
I. Zweischalige Bauweise, II. Nachbarbauten als gestalterisches Kriterium und III. Raumplanvarianten¹⁷¹

¹⁷¹ Degerli, T. (2025). Skizze, Entwurfsentwicklung: I.Zweischalige Bauweise, II.Nachbarbauten als gestalterisches Kriterium und III.Raumplanvarianten [Skizze]



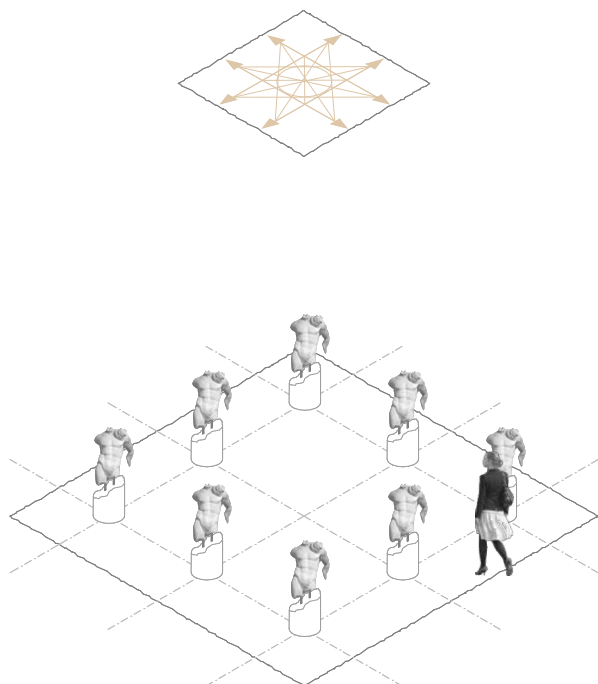
Piktogramm, Variation i.1.1.2: Zentral positioniertes Ausstellungsraster und zirkuläre Bewegung um die Exponate¹⁷²

¹⁷² Degerli, T. (2025). Axonometrie, Variation i.1.1.2: Zentral positioniertes Ausstellungsraster und zirkuläre Bewegung um die Exponate [Grafik]



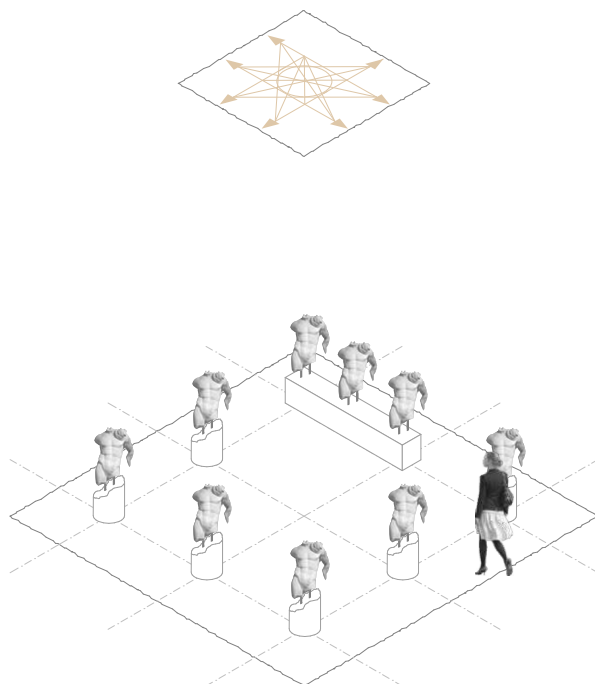
Piktogramm, Variation i.2.1.1: An der Kante positioniertes Ausstellungsraster und Zwischenbewegung um die Exponate¹⁷³

¹⁷³ Degerli, T. (2025). Axonometrie, Variation i.2.1.1: An der Kante positioniertes Ausstellungsraster und Zwischenbewegung um die Exponate [Grafik]



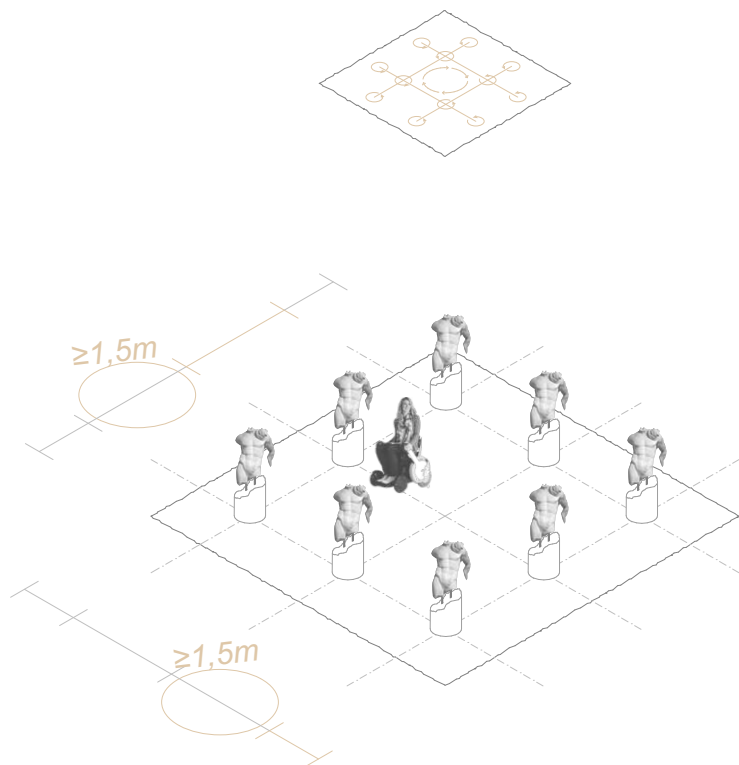
Piktogramm, Variation i.2.2.1: An der Kante positioniertes Ausstellungsraster
mit freier Zentralzone und Zwischenbewegung um die Exponate¹⁷⁴

¹⁷⁴ Degerli, T. (2025). Piktogramm, Variation i.2.2.1: An der Kante positioniertes Ausstellungsraster mit freier Zentralzone und Zwischenbewegung um die Exponate. [Grafik]



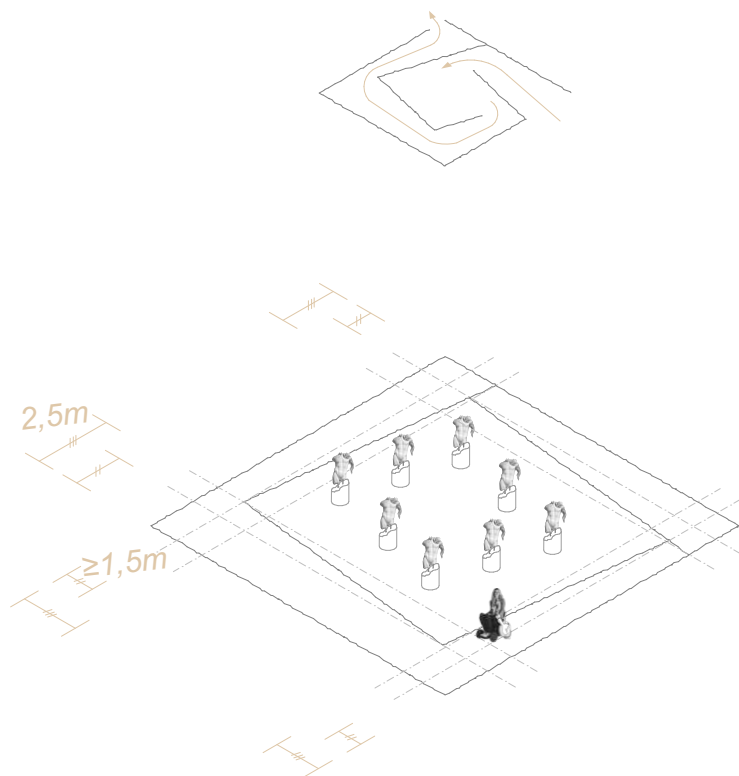
Piktogramm, Variation i.2.2.2: An der Kante positioniertes Ausstellungsrastrer
mit freier Zentralzone und Zwischenbewegung um die Exponate¹⁷⁵

¹⁷⁵ Degerli, T. (2025). Piktogramm, Variation i.2.2.2: An der Kante positioniertes Ausstellungsrastrer mit freier Zentralzone und Zwischenbewegung um die Exponate. [Grafik]



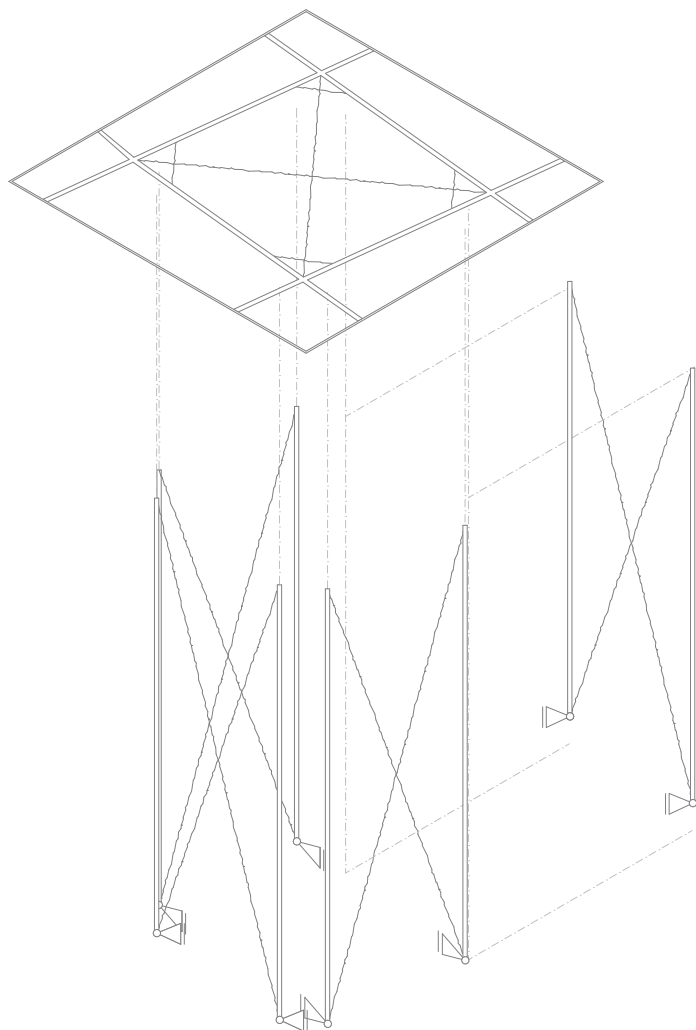
Piktogramm, Variation i.2.2.1.b: An der Kante positioniertes Ausstellungsraster mit freier Zentralzone und Zwischenbewegung um die Exponate zur Barrierefreiheit¹⁷⁶

¹⁷⁶ Degerli, T. (2025). Piktogramm, Variation i.2.2.1.b: An der Kante positioniertes Ausstellungsraster mit freier Zentralzone und Zwischenbewegung um die Exponate zur Barrierefreiheit. [Grafik]



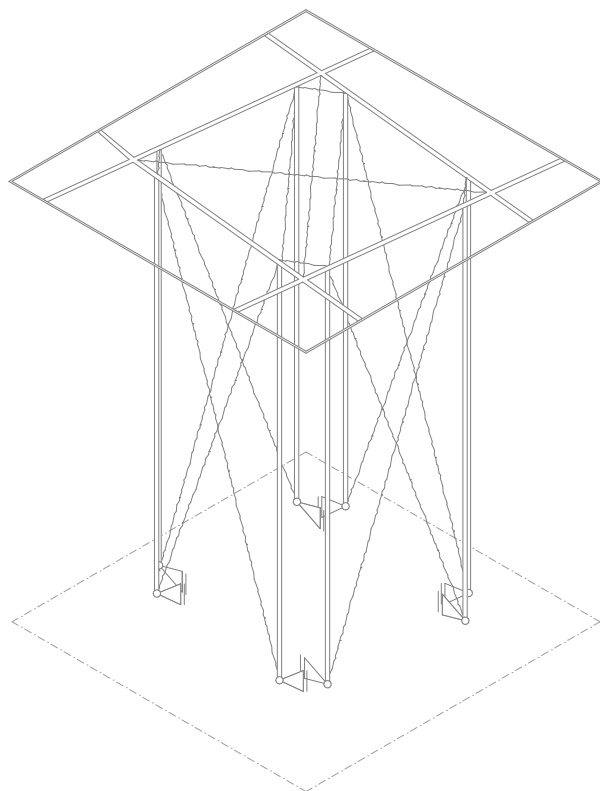
Piktogramm, Variation a.2.1.1.b: Barrierefreie Bewegung im Entree und im Begleitungsraum¹⁷⁷

¹⁷⁷ Degerli, T. (2025). Piktogramm, Variation a.2.1.1.b: Barrierefreie Bewegung im Entree und im Begleitungsraum. [Grafik]



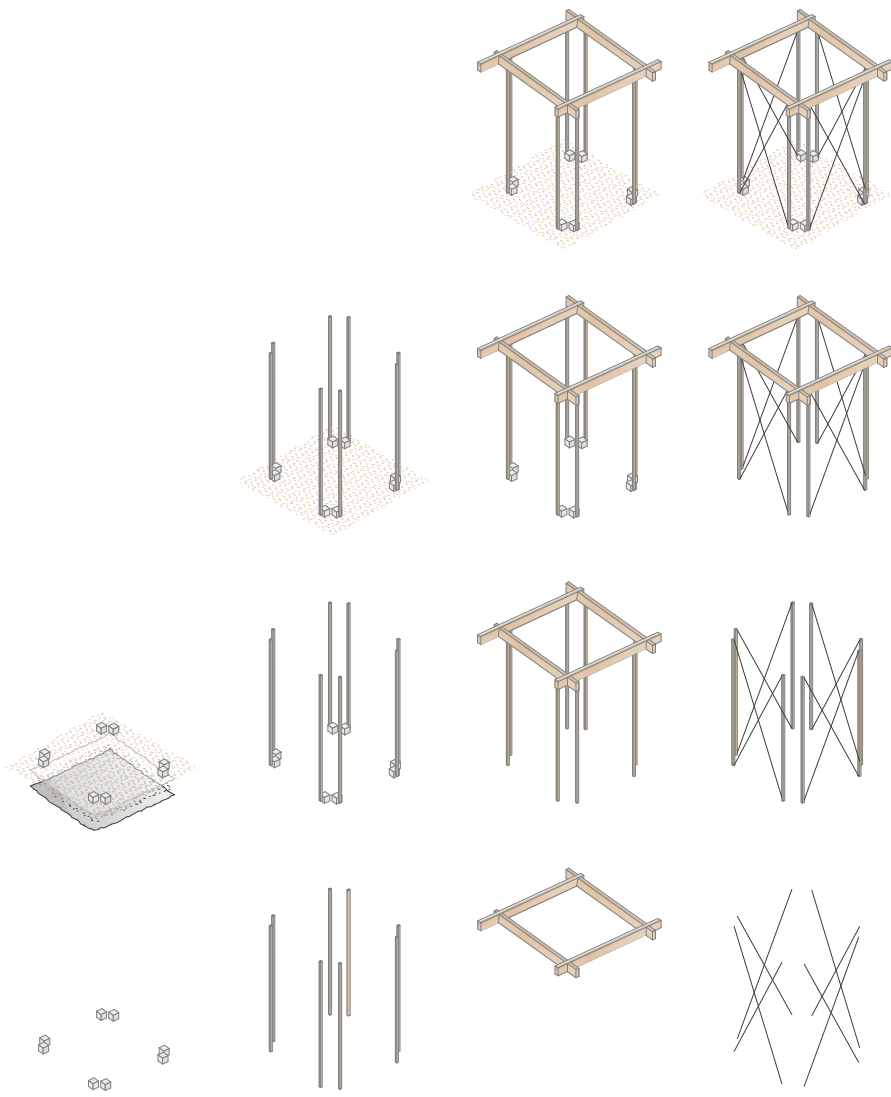
Axonometrie, Tragwerkskonzept, Explodiert¹⁷⁸

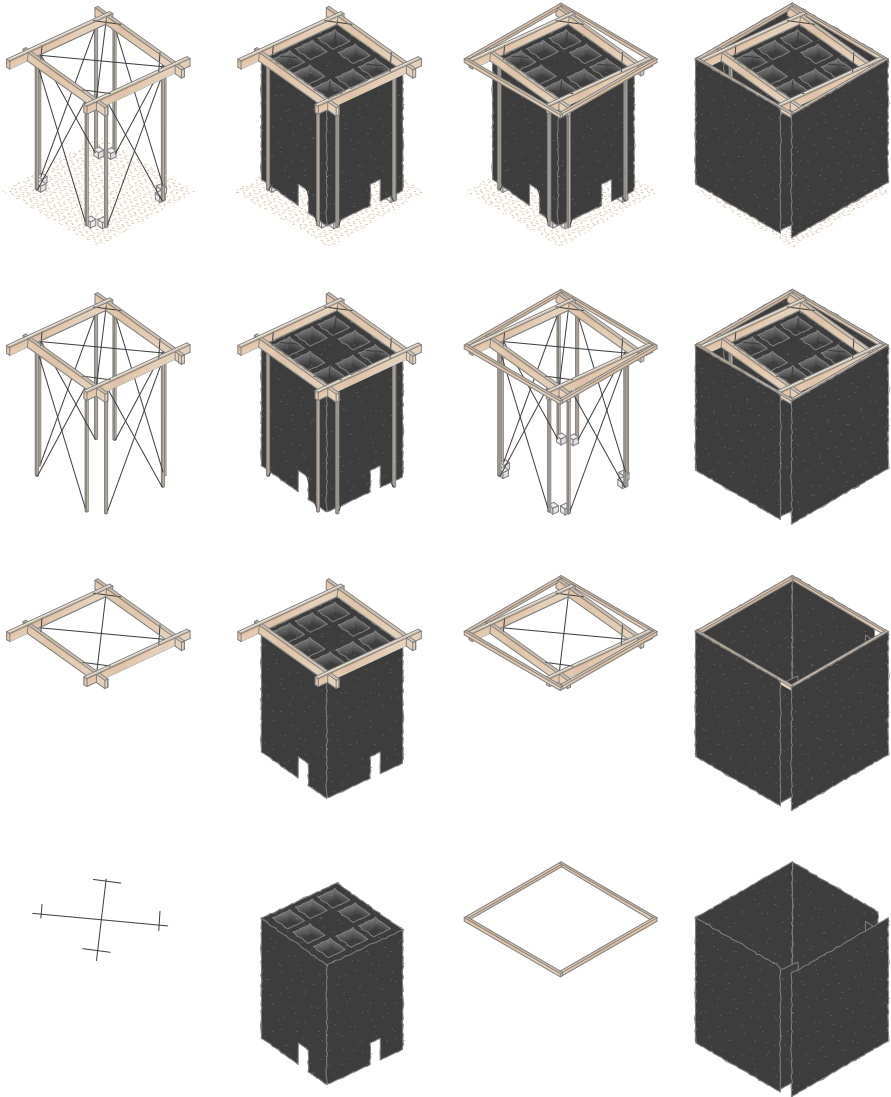
178 Degerli, T. (2025). Axonometrie, Tragwerkskonzept, Explodiert. [Grafik]



Axonometrie, Tragwerkskonzept¹⁷⁹

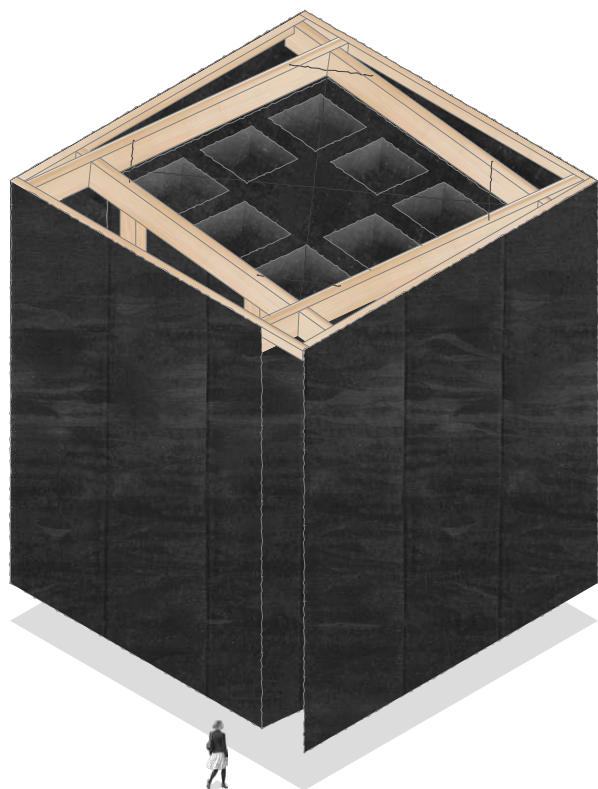
179 Degerli, T. (2025). Axonometrie, Tragwerkskonzept. [Grafik]





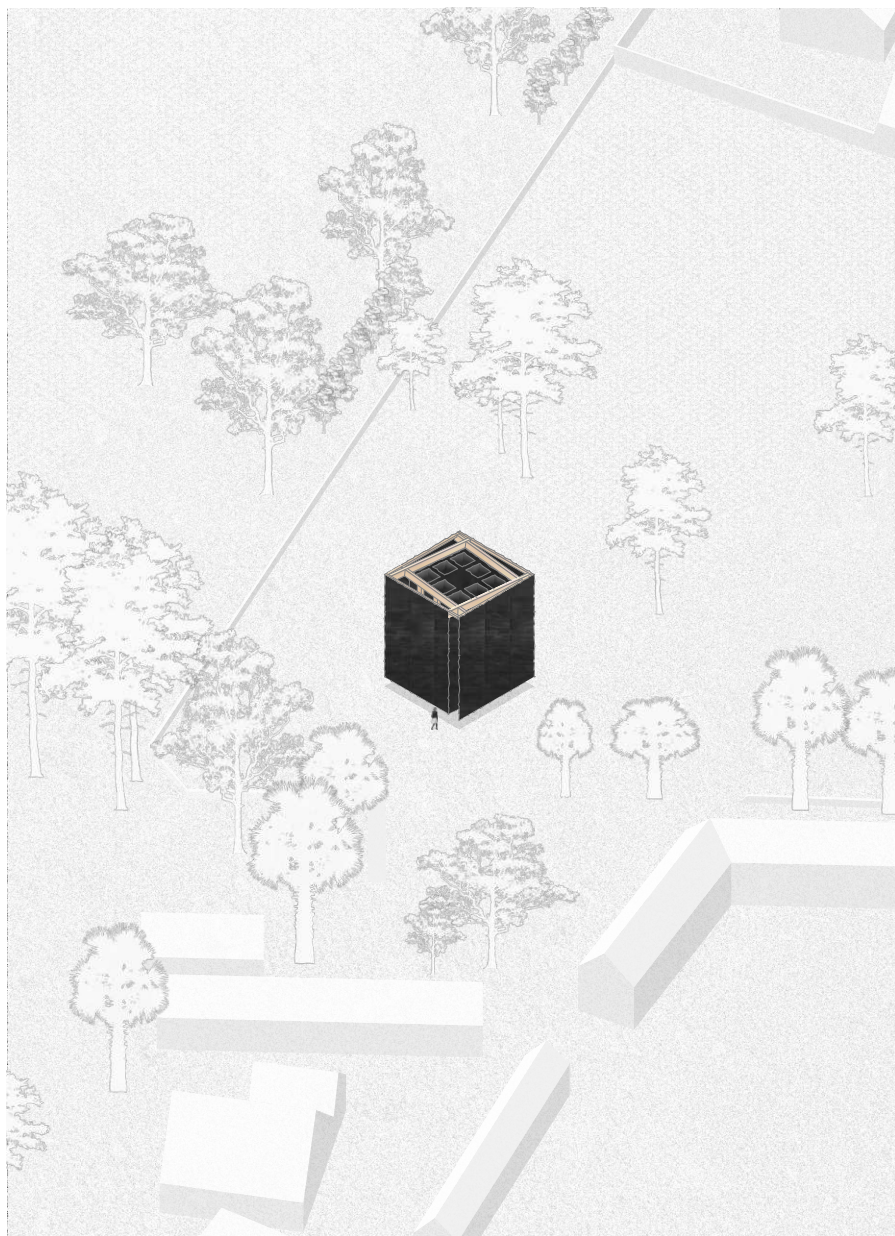
Axonometrie, Bauelemente des Pavillons & Kombinationstabelle¹⁸⁰

180 Degerli, T. (2025). Axonometrie, Bauelemente des Pavillons & Kombinationstabelle. [Grafik]



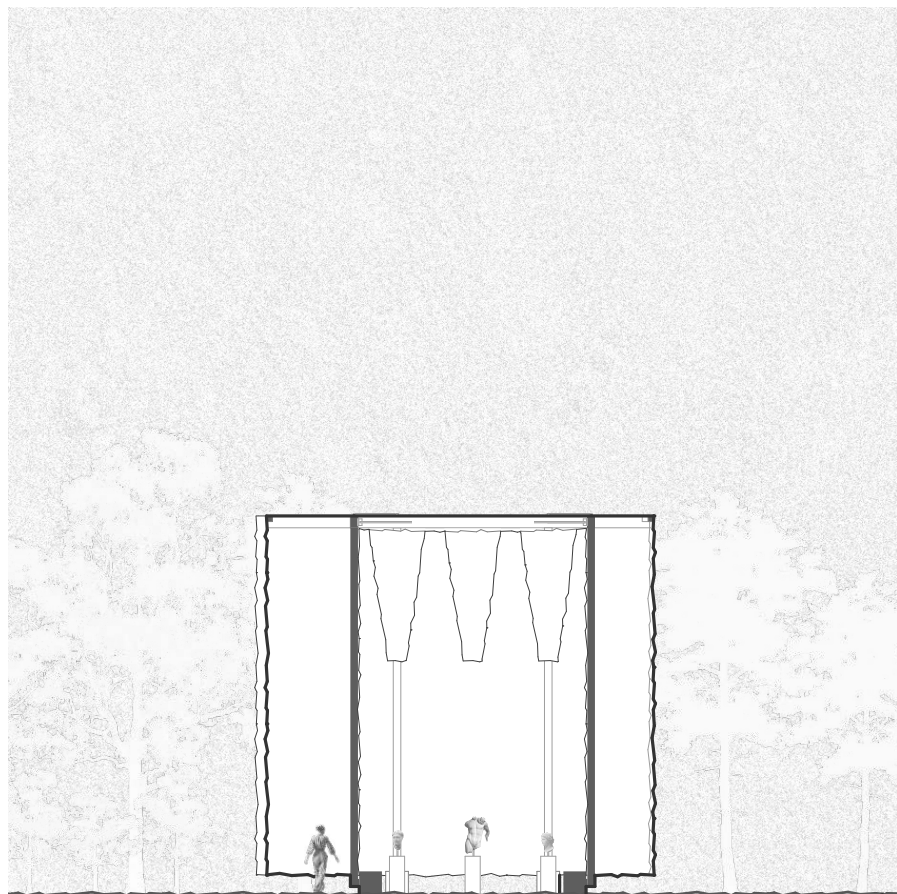
Axonometrie, Pavillon¹⁸¹

181 Degerli, T. (2025). Axonometrie, Pavillon. [Grafik]

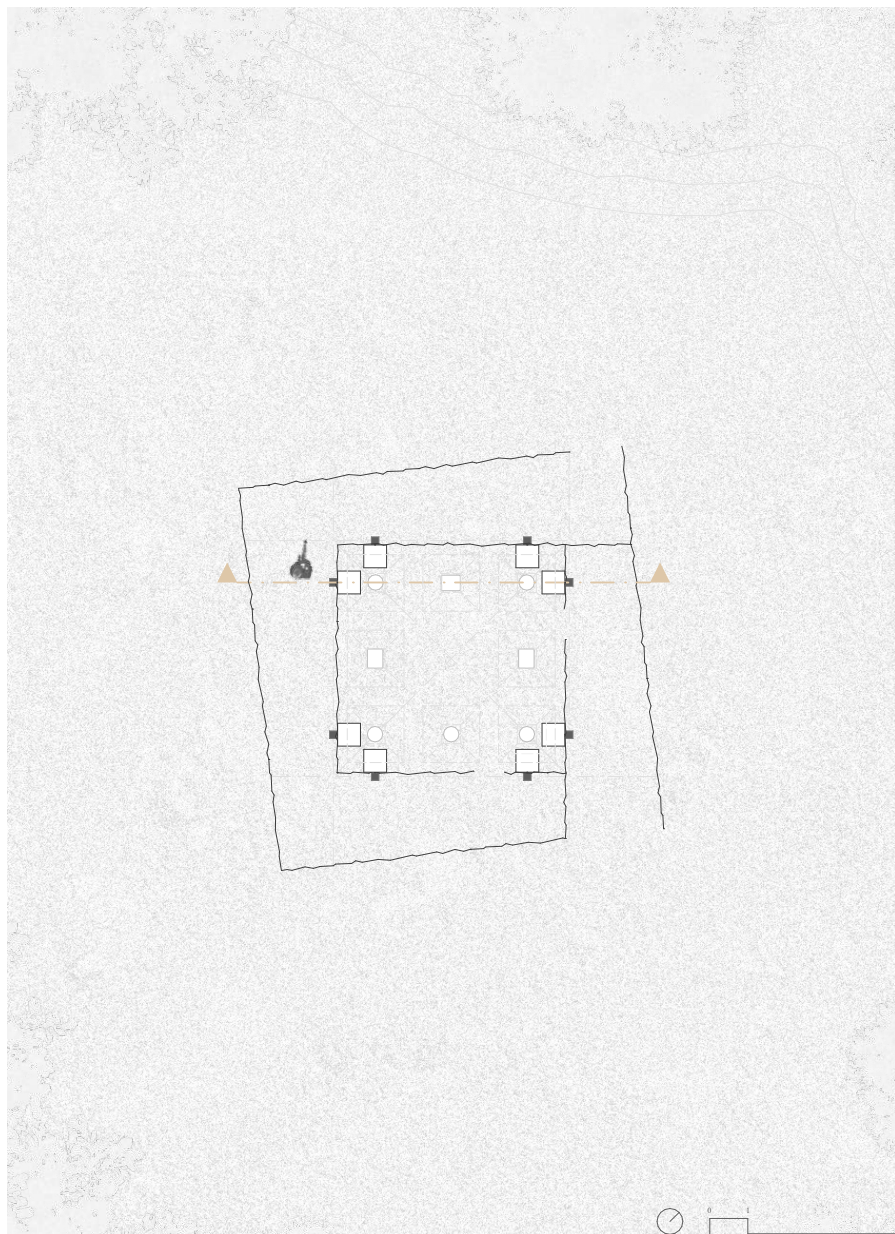


Axonomie, Pavillon mit seinem Kontext¹⁸²

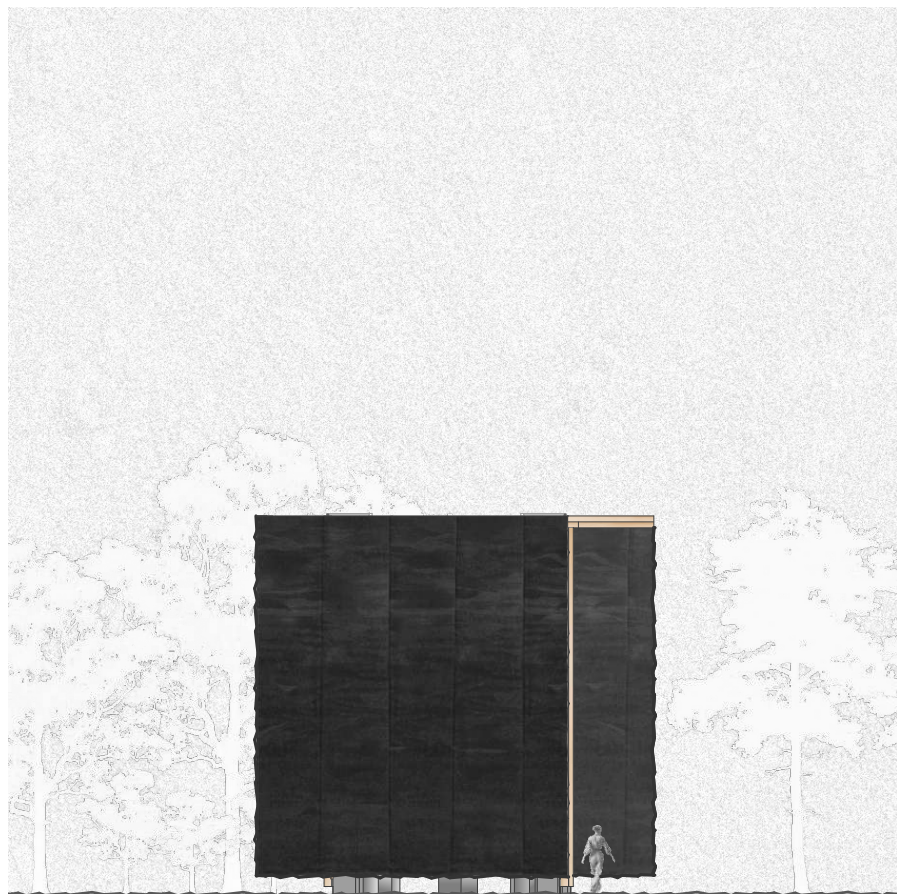
182 Degerli, T. (2025). Axonomie, Pavillon mit seinem Kontext. [Grafik]



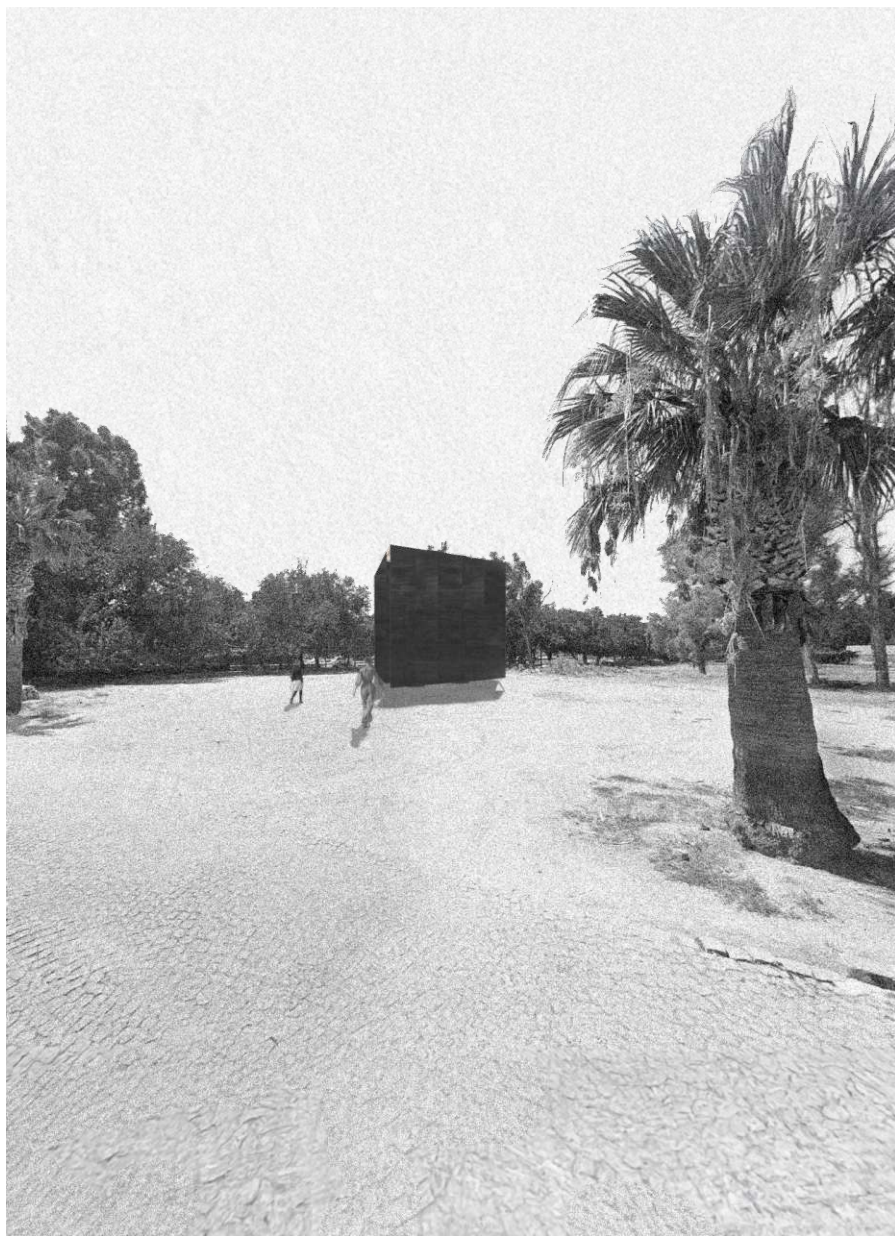
Schnitt, M 1:200¹⁸³



Grundriss, M 1:200¹⁸⁴



Ansicht, M 1:200¹⁸⁵



Perspektive, Pavillon mit seinem Kontext ¹⁸⁶

¹⁸⁶ Degerli, T. (2025). Perspektive, Pavillon mit seinem Kontext. [Grafik]



Foto, Lichtstudie zur Akzentbeleuchtung mit Modellbau, M 1:50, Lichtsimulation in den frühen Abendstunden¹⁸⁷

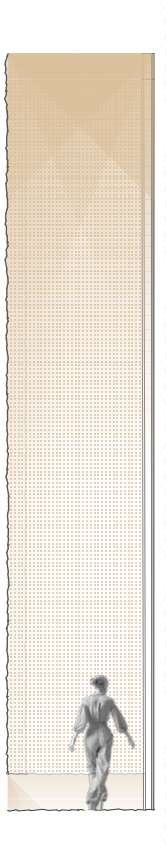
¹⁸⁷ Degerli, T. (2025). Foto, Lichtstudie mit Modellbau, M 1:50, Lichtsimulation in den frühen Abendstunden.
[Grafik]



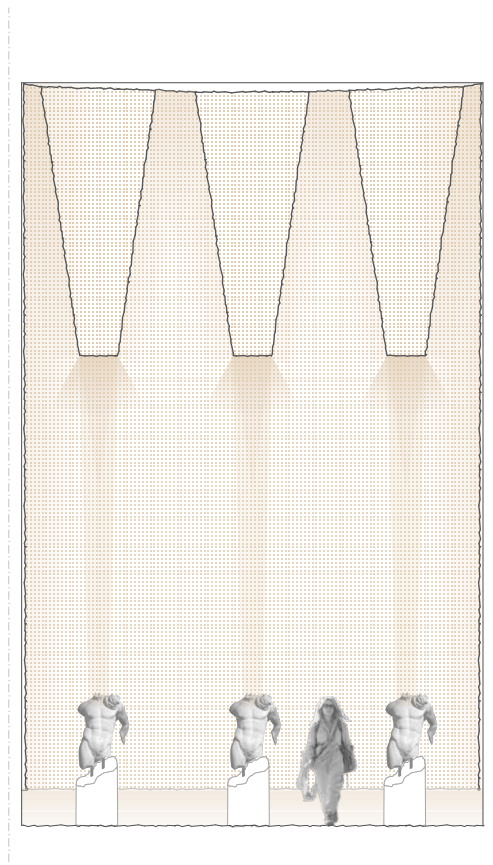
Foto, Lichtstudie zur Akzentbeleuchtung mit Modellbau, M 1:50, Lichtsimulation in den Mittagstunden¹⁸⁸

188 Degerli, T. (2025). Foto, Lichtstudie mit Modellbau, M 1:50, Lichtsimulation in den Mittagstunden. [Grafik]

Lichtgrafik, Schnittdetail, M 1:100, Begleitraum¹⁸⁹

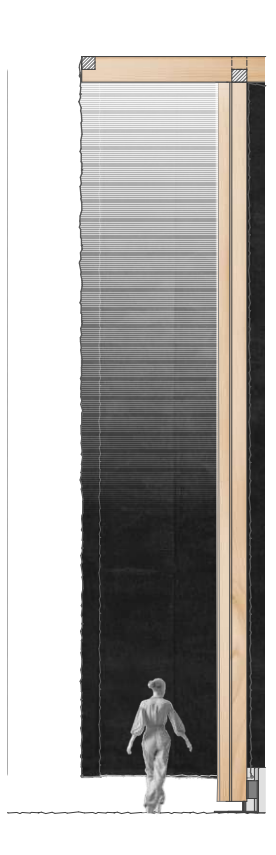


189 Degerli, T. (2025). Lichtgrafik, Schnittdetail, M 1:100, Begleitraum. [Grafik]



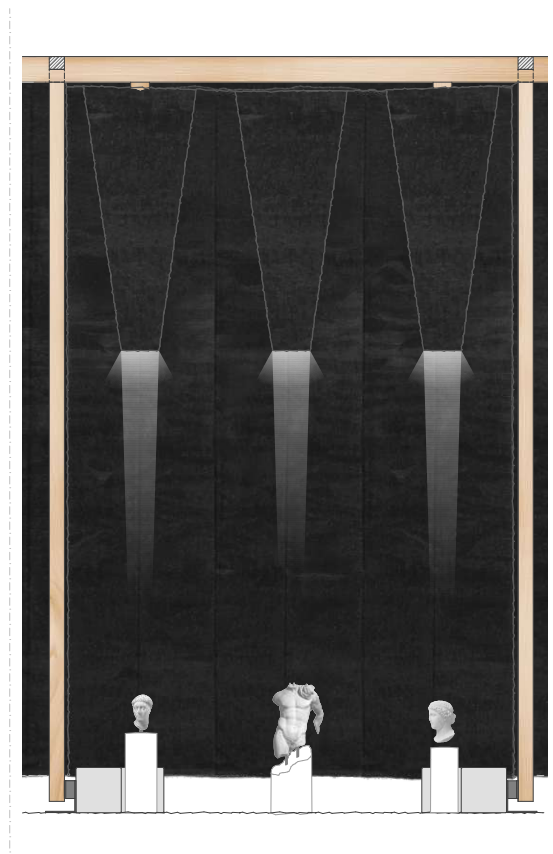
Lichtgrafik, Schnittdetail, M 1:100, Skulpturale Exponate¹⁹⁰

¹⁹⁰ Degerli, T. (2025). Schnittdetail, M 1:100, Skulpturale Exponate. [Grafik]



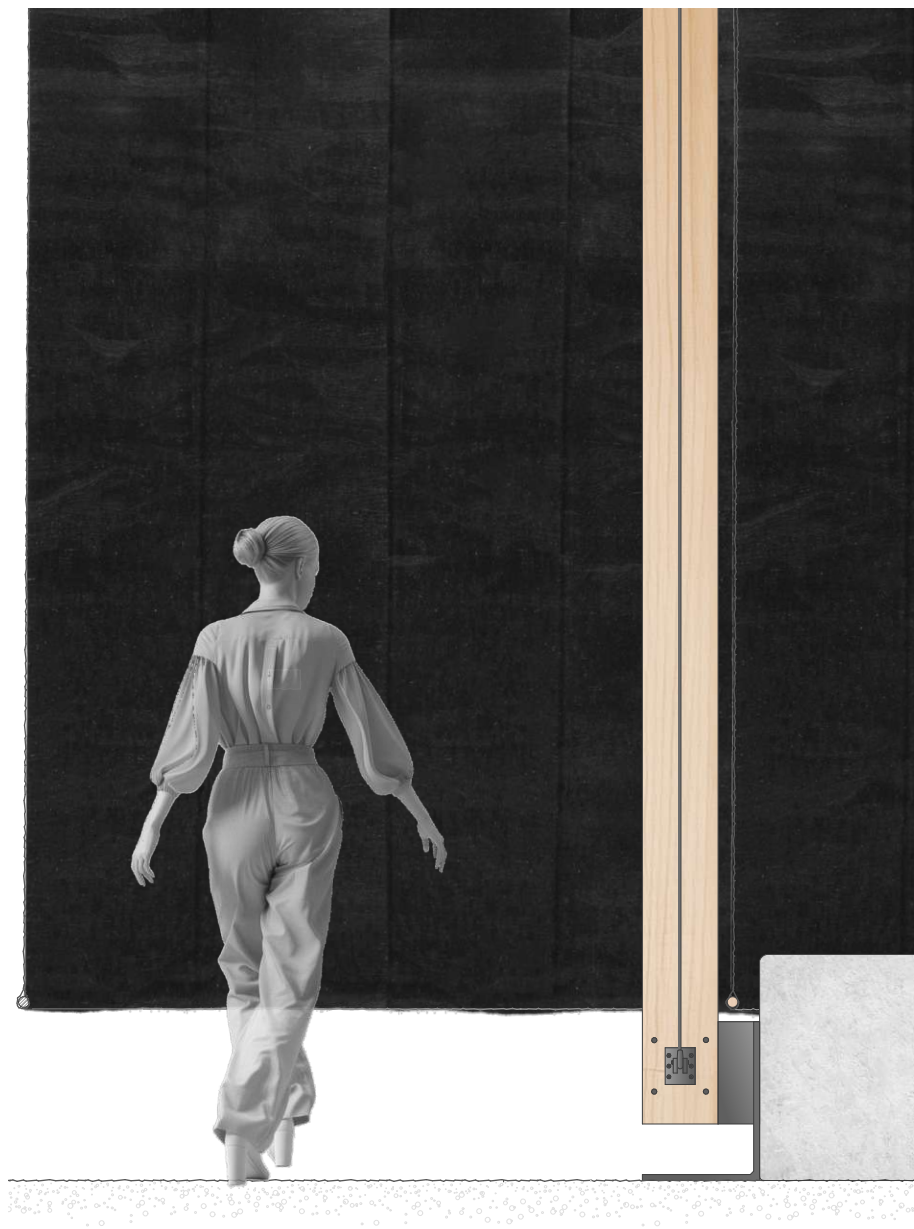
Schnittdetail, M 1:100, Begleitraum¹⁹¹

¹⁹¹ Degerli, T. (2025). Schnittdetail, M 1:100, Begleitraum. [Grafik]



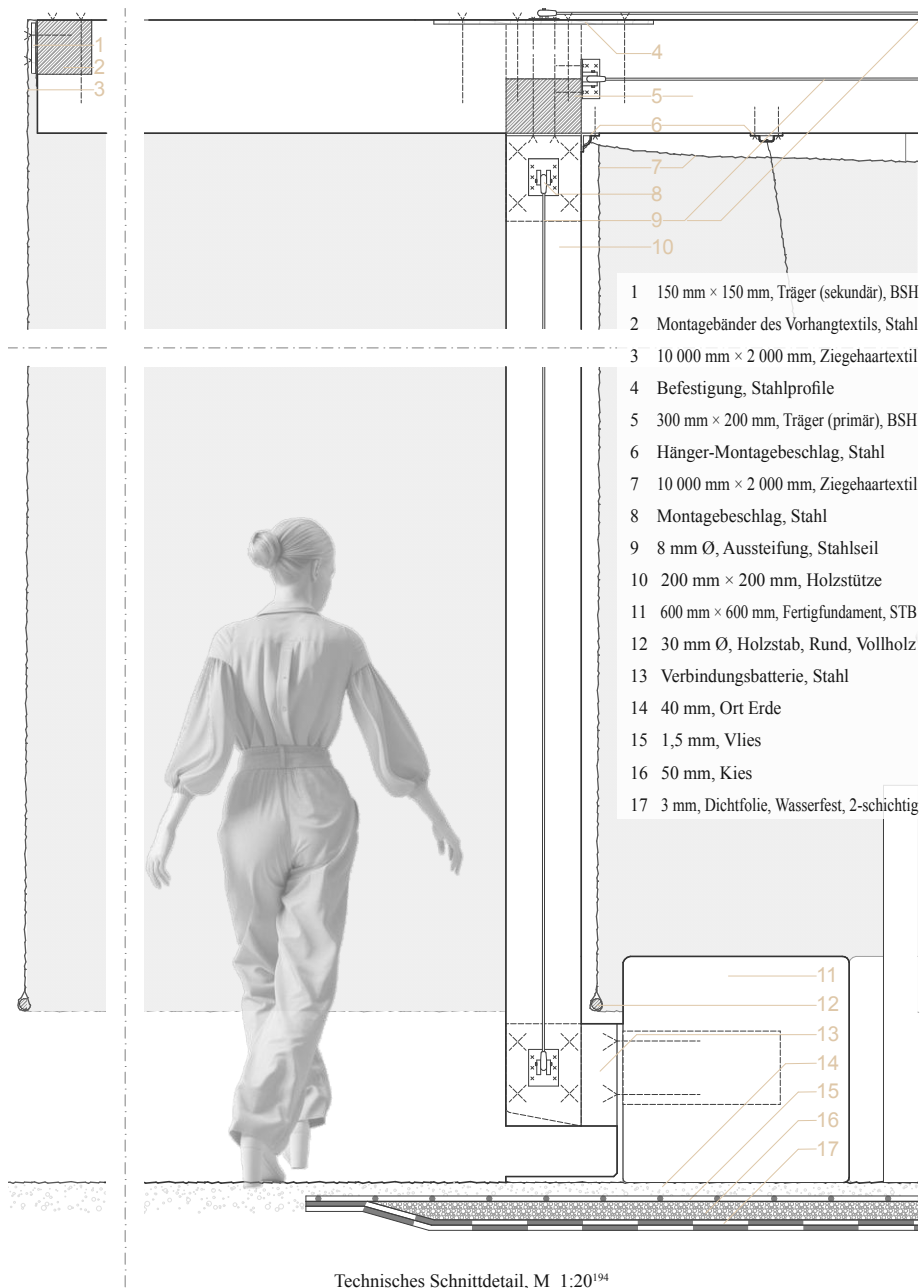
Schnittdetail, M 1:100, Skulpturale Exponate¹⁹²

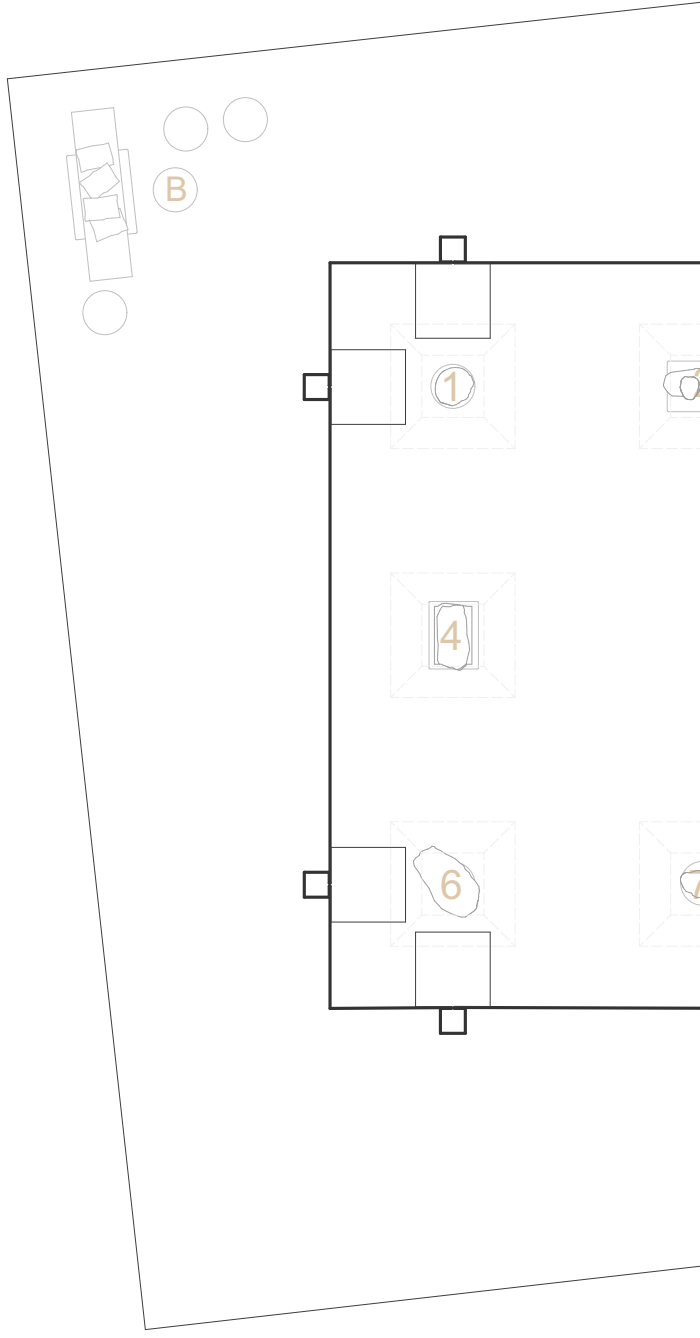
¹⁹² Degerli, T. (2025). Schnittdetail, M 1:100, Skulpturale Exponate. [Grafik]



Atmospheristisches Schnittdetail, M 1:20¹⁹³

193 Degerli, T. (2025). Atmospheristisches Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]







- A Exponatbeschriftung
B Begleitmaterial und Begleitbuch

Skulptur 1

Kopf einer Ptolemäischen Königin, Arsinoe III. (?)

Griechisch-Hellenistisch

3. Jh. n. Chr.

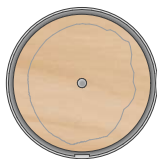
Marmor

Ephesischer Marmor

Theater

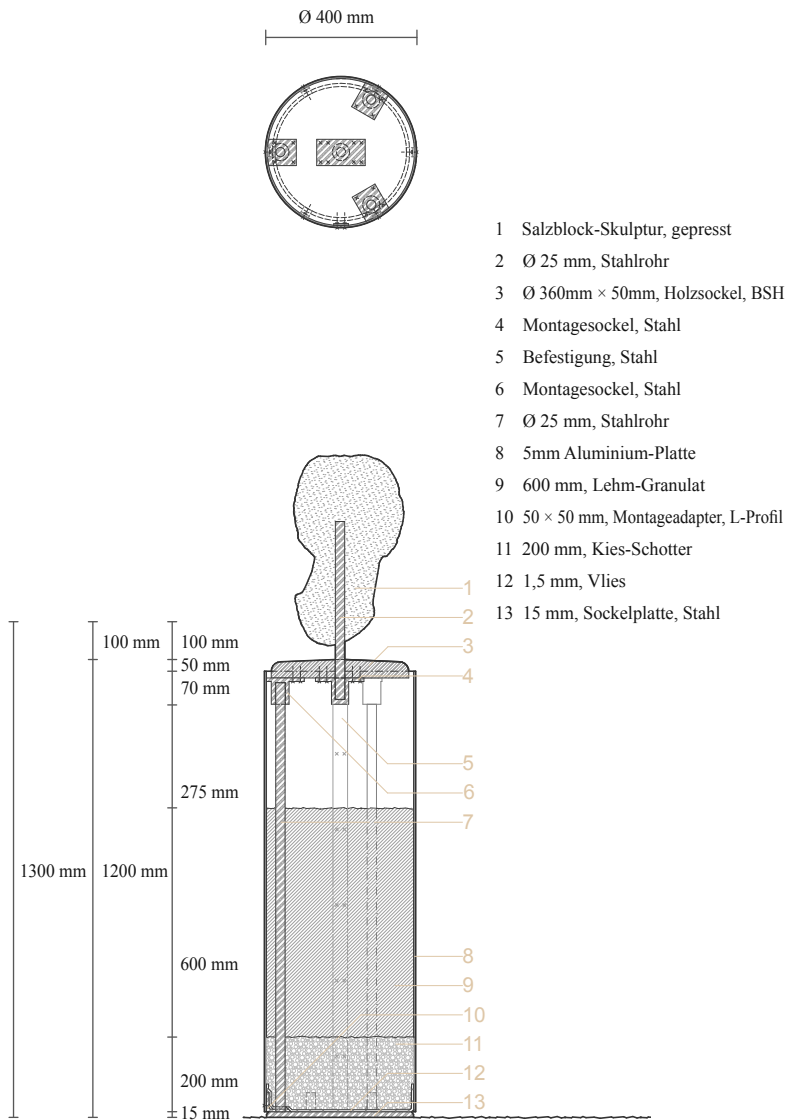
Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

Inv.Nr. I 876



Skulptur 1 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20¹⁹⁶

¹⁹⁶ Degerli, T. (2025). Skulptur 1 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20. [Grafik]



Skulptur 1 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20¹⁹⁷

197 Degerli, T. (2025). Skulptur 1 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

Skulptur 3

Porträt eines Jünglings

Spätantik-Konstantinisch

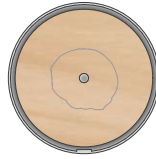
4 jh. n. Chr

Marmor

An der Theaterstraße

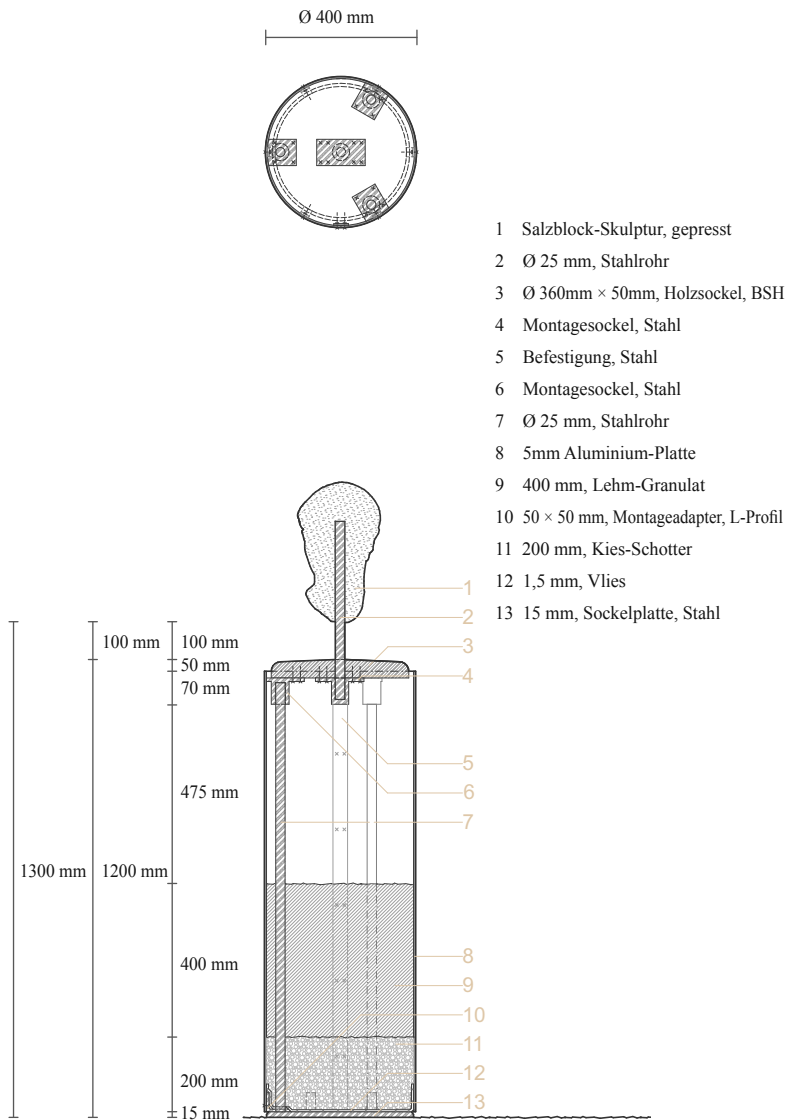
Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

Inv.Nrn. I 856



Skulptur 3 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20¹⁹⁸

¹⁹⁸ Degerli, T. (2025). Skulptur 3 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20. [Grafik]



Skulptur 3 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20¹⁹⁹

199 Degerli, T. (2025). Skulptur 3 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

Skulptur 6

Torso einer Männlichen Ehrenstatue

Römisch, traianisch-hadrianisch,

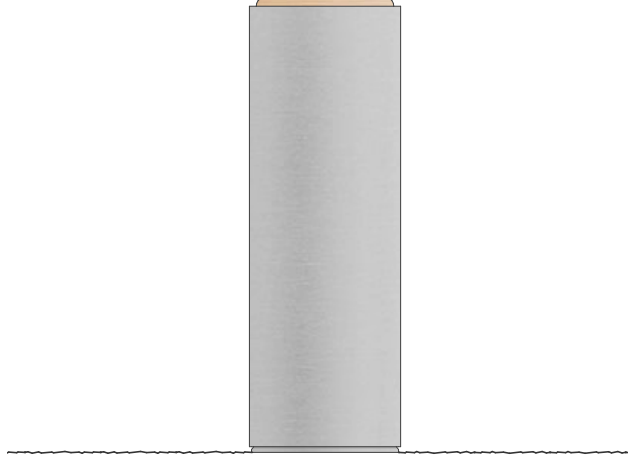
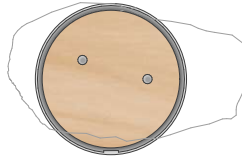
1. Hälfte 2. Jh. n. Chr.

Marmor

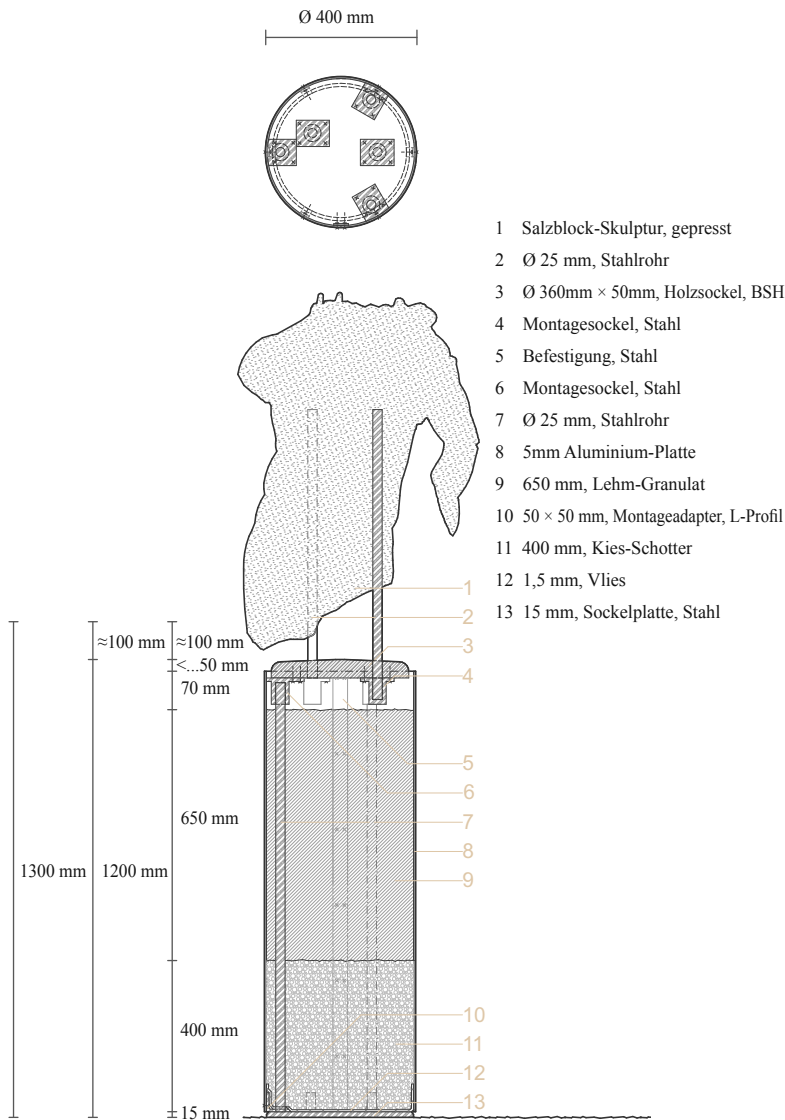
Ephesos, Südseite der Arkadiane

Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

Inv.-Nr. I 869



Skulptur 6 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²⁰⁰



Skulptur 6 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20²⁰¹

201 Degerli, T. (2025). Skulptur 6 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

Skulptur 7

Halbfigur eines Mädchens

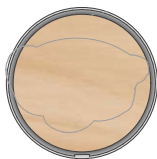
Griechisch

Spätes 4. Jh. v. Chr.

Kalkstein; Reste antiker Bemalung

Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikens. Saal XI

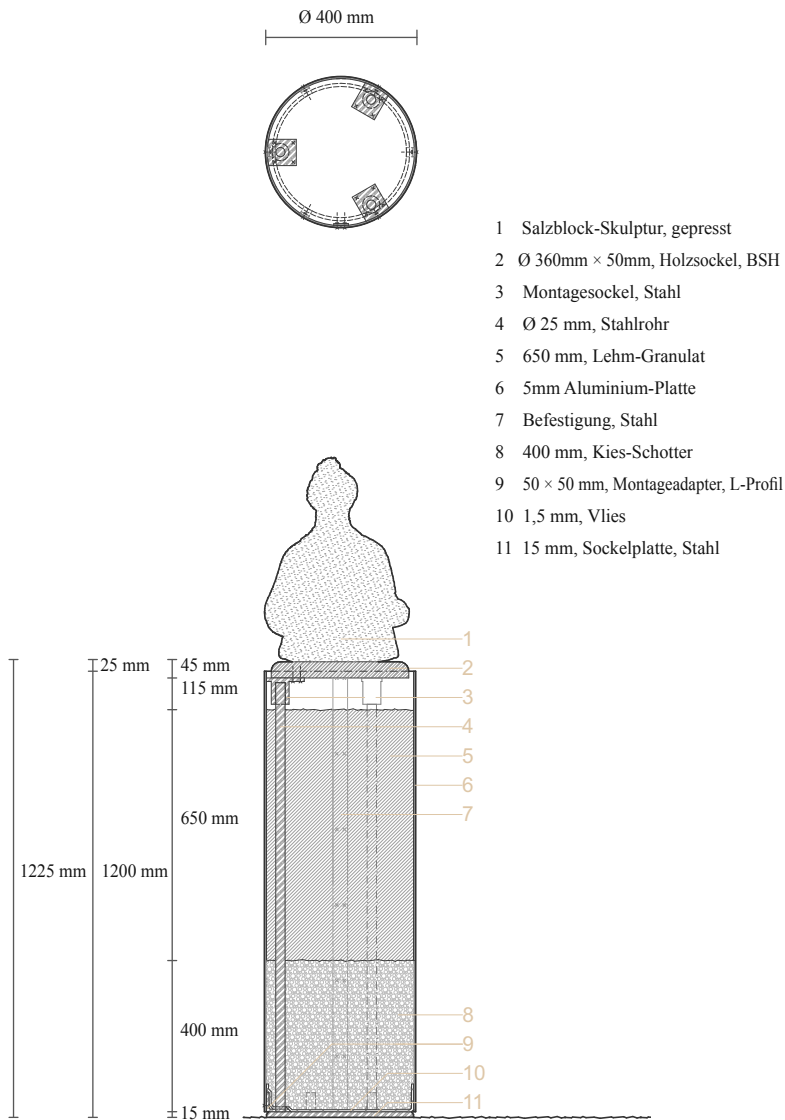
Inv.Nrn.I 810



Skulptur 7 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²⁰²

202 Kunsthistorisches Museum Wien. (o. J.). Halbfigur eines Mädchens. In Kunstwerke (Objekt-Nr. 51854). Kunsthistorisches Museum Wien. [Abbildung]. Abgerufen am 21. August 2025 von <https://www.khm.at/kunstwerke/halbfigur-eines-maedchens-51854>

Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf diesen Abbildungen.



Skulptur 7 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20²⁰³

Skulptur 8

Kopf des Hermes

Römische Umbildung

Mitte des 2. Jhs. n. Chr.,

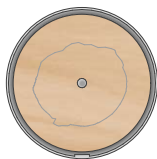
nach einem griechischen Bronzeoriginal um 430 v. Chr.

Marmor

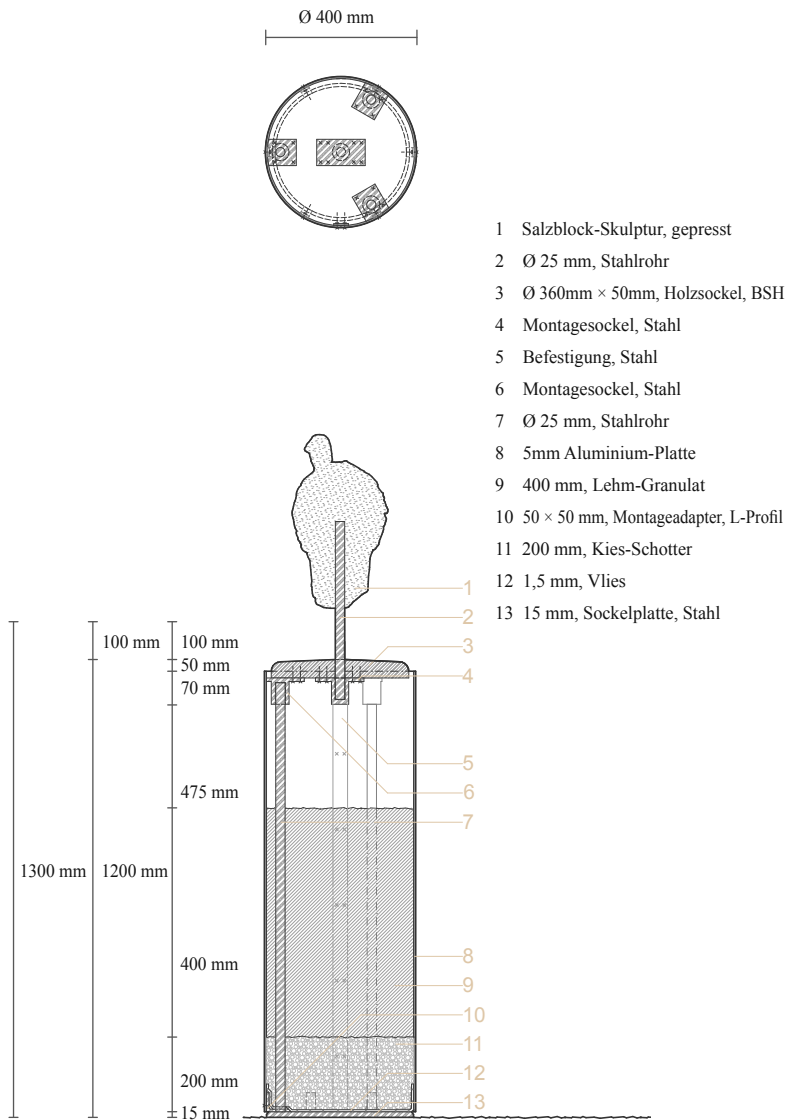
Propylon des Hafengymnasiums

Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

Inv.Nrn.I 828



Skulptur 8 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²⁰⁴



Skulptur 8 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20²⁰⁵

205 Degerli, T. (2025). Skulptur 8 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

Skulptur 2

Poseidon

Römisch

2. jh. n. Chr.

Marmor

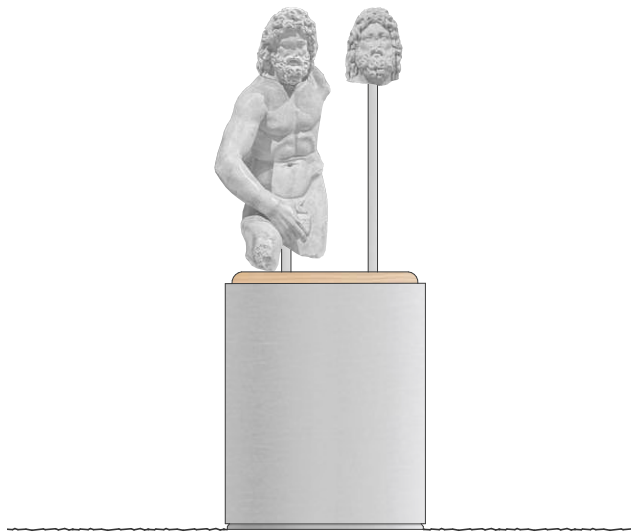
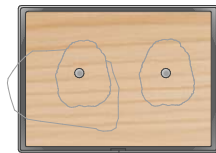
Theater

Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

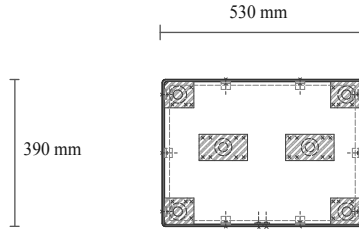
Inv.Nrn. I 836 (Kopf)

London

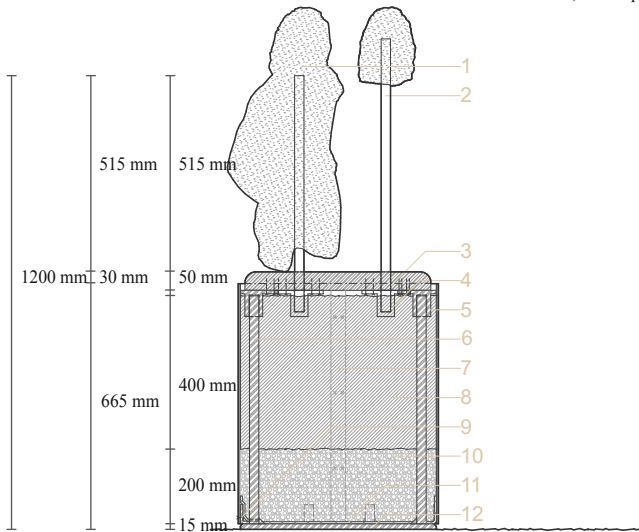
Inv.Nrn. XIV Z 277 (Gipsabguss des Körpers)



Skulptur 2 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²⁰⁶



- 1 Salzblock-Skulptur, gepresst
- 2 Ø 25 mm, Stahlrohr
- 3 390 mm × 530 mm, Holzsockel, BSH
- 4 Montagesockel, Stahl
- 5 Montagesockel, Stahl
- 6 Ø 25 mm, Stahlrohr
- 7 Befestigung, Stahl
- 8 400 mm, Lehm-Granulat
- 9 50 × 50 mm, Montageadapter, L-Profil
- 10 200 mm, Kies-Schotter
- 11 1,5 mm, Vlies
- 12 15 mm, Sockelplatte, Stahl



Skulptur 2 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20²⁰⁷

Skulptur 4

Statue der Melpomene

Römisch

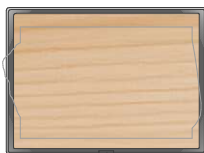
3. Jh. n. Chr.

Im Schutt vor der Celsusbibliothek

Marmor

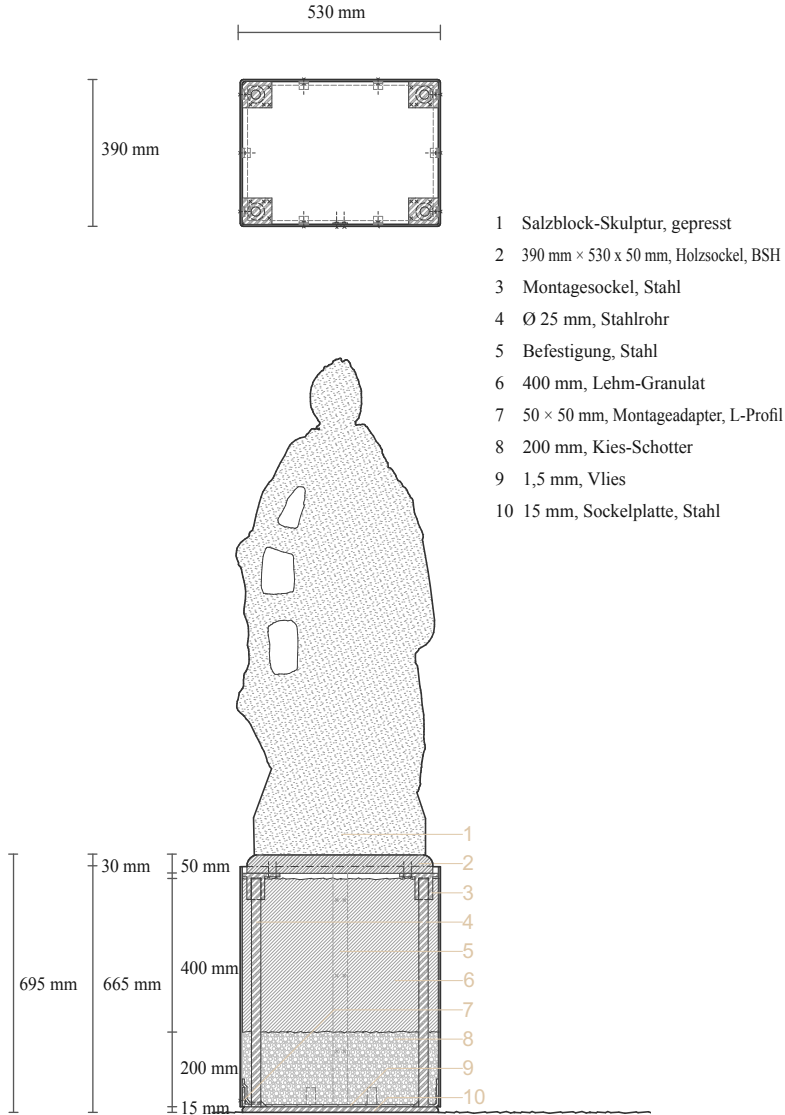
Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

Inv.Nrn.I 812



Skulptur 4 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²⁰⁸

208 Degerli, T. (2025). Skulptur 4 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20. [Grafik]



Skulptur 4 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20²⁰⁹

209 Degerli, T. (2025). Skulptur 4 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

Skulptur 5

Aschenkiste des T. Gerillanus Marcellus

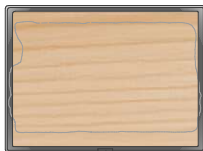
Römisch

1/2 jh. n. Chr.

Marmor

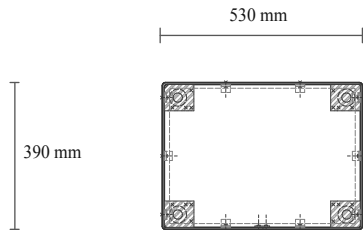
Wien, Neue Burg, Ephesos Museum

Inv.Nrn.III 1086

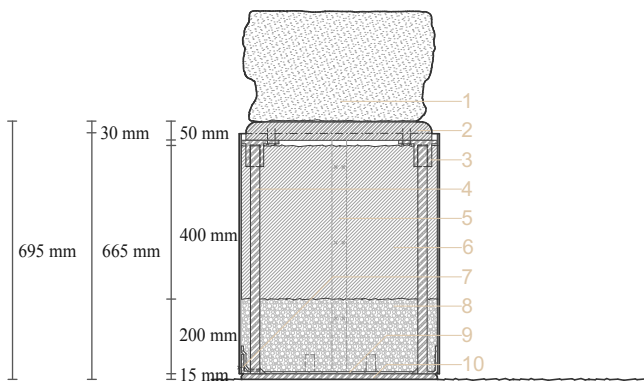


Skulptur 5 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²¹⁰

210 Degerli, T. (2025). Skulptur 5 und Postament, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20. [Grafik]



- 1 Salzblock-Skulptur, gepresst
- 2 390 mm × 530 mm, Holzsockel, BSH
- 3 Montagesockel, Stahl
- 4 Ø 25 mm, Stahlrohr
- 5 Befestigung, Stahl
- 6 400 mm, Lehm-Granulat
- 7 50 × 50 mm, Montageadapter, L-Profil
- 8 200 mm, Kies-Schotter
- 9 1,5 mm, Vlies
- 10 15 mm, Sockelplatte, Stahl



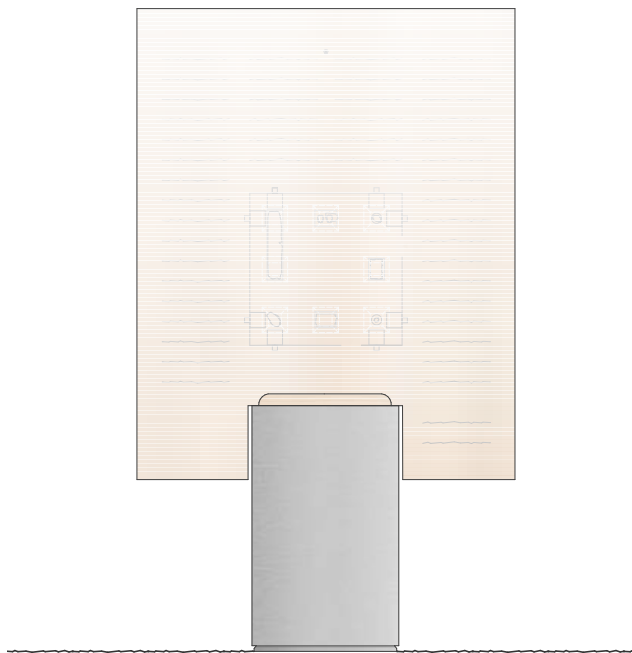
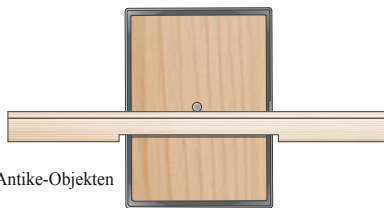
Skulptur 5 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20¹¹

211 Degerli, T. (2025). Skulptur 5 und Postament, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

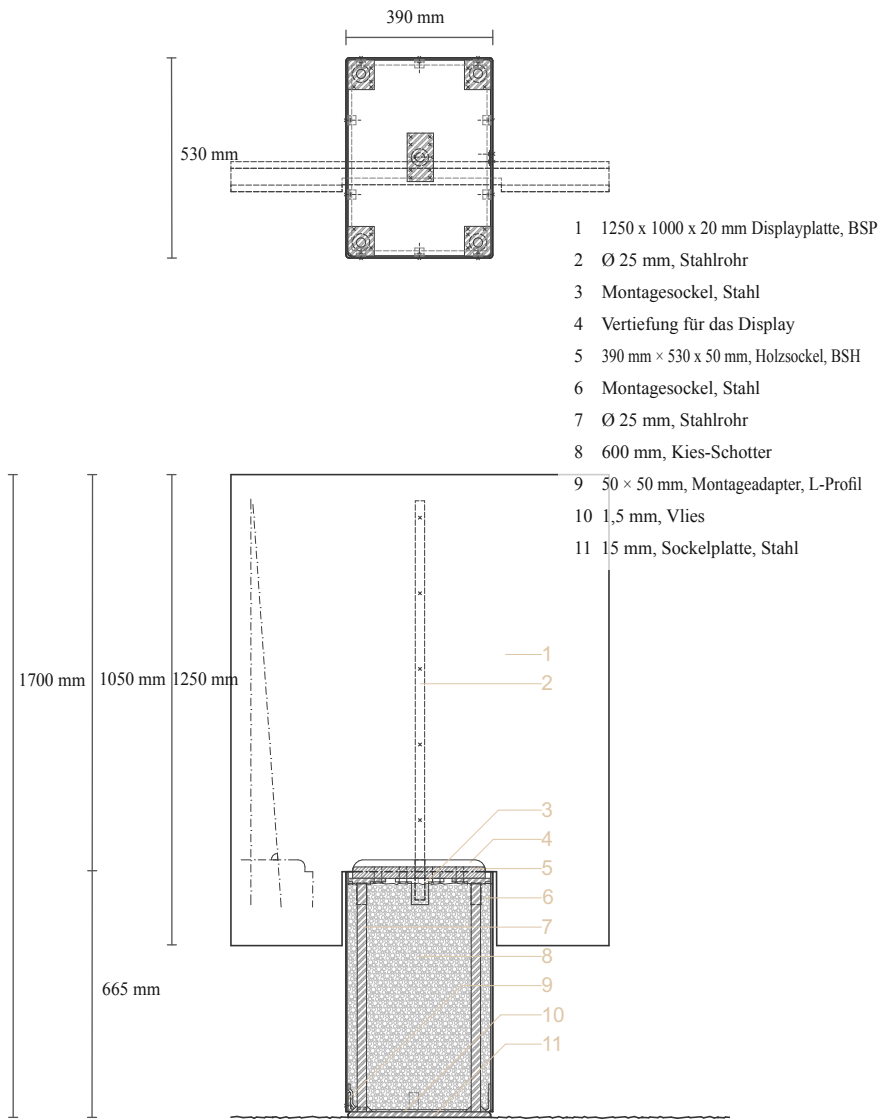
Segment A

Exponatbeschriftung

- Erläuterung zur Ausstellung
- Informationen zu rekonstruierten Antike-Objekten
- Lageplan der Exponate
- Personen, Institutionen und Sponsoren der Ausstellung



Exponatbeschriftungstafel, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²¹²



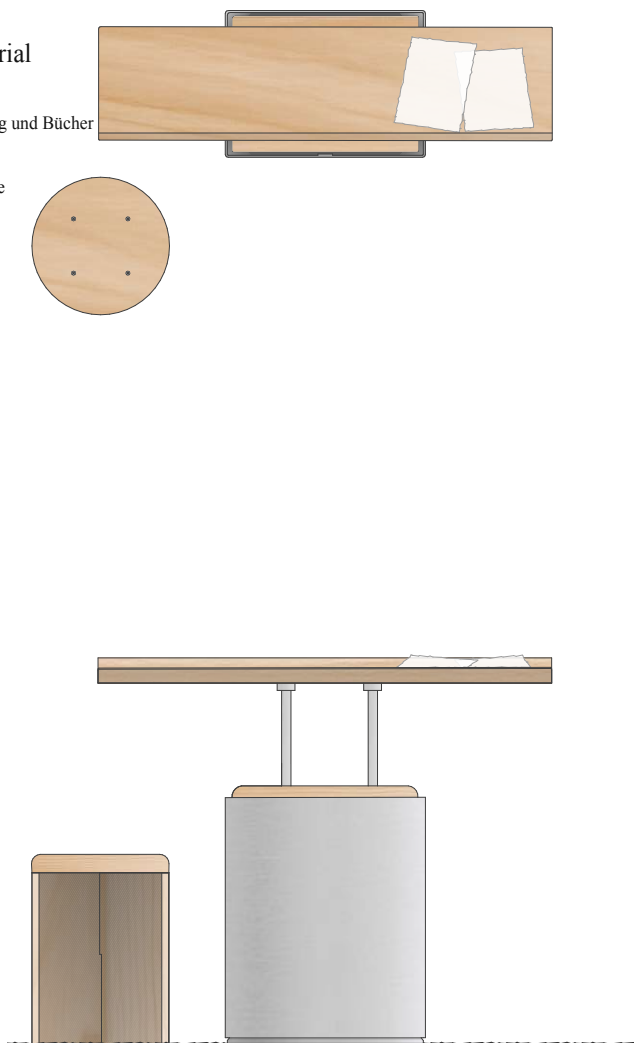
Exponatbeschriftungstafel, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20²¹³

213 Degerli, T. (2025). Exponatbeschriftungstafel, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20. [Grafik]

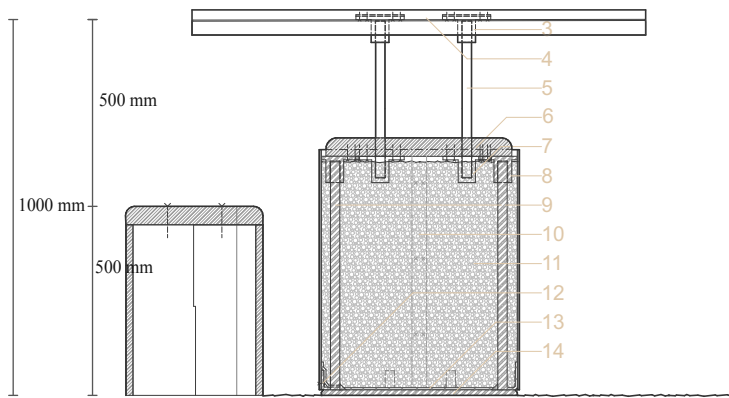
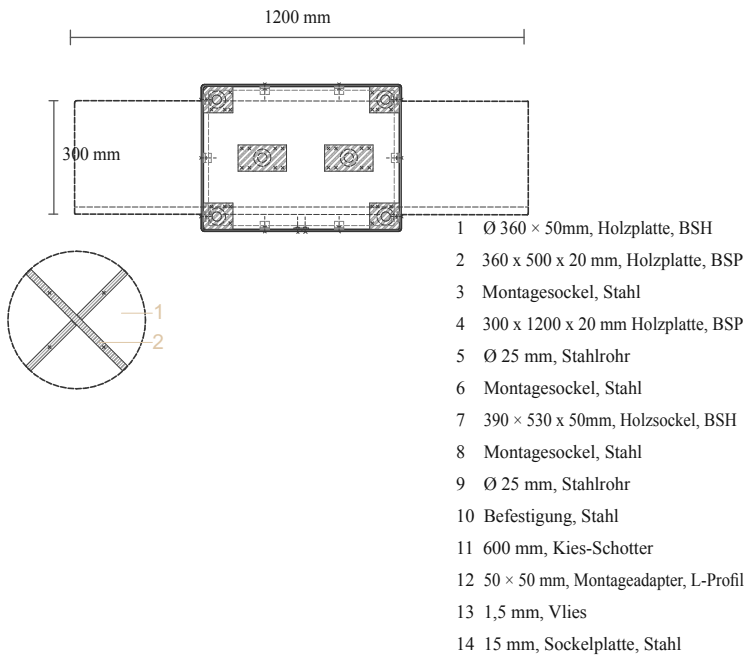
Segment B

Begleitmaterial

- Booklet, Katalog und Bücher
- Gästebuch
- Tisch und Stühle



Tisch und Stühle, Aufsicht und Frontansicht, M 1:20²¹⁴

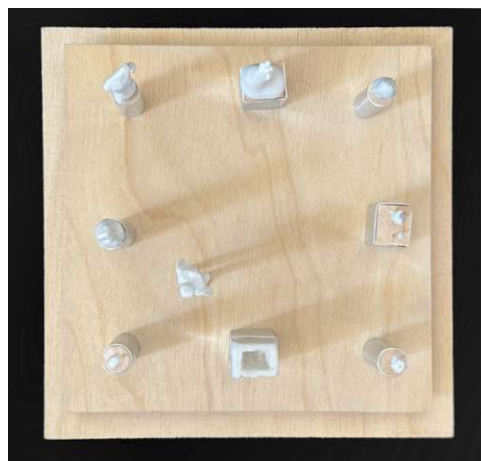


Tisch und Stühle, Technischer Grundriss und Schnittdetail, M 1:20¹



Foto, Exponatestudie mit Modellbau, Maßstab 1:50¹

216 Degerli, T. (2025). Foto, Exponatestudie mit Modellbau, Maßstab 1:50 [Fotografie].



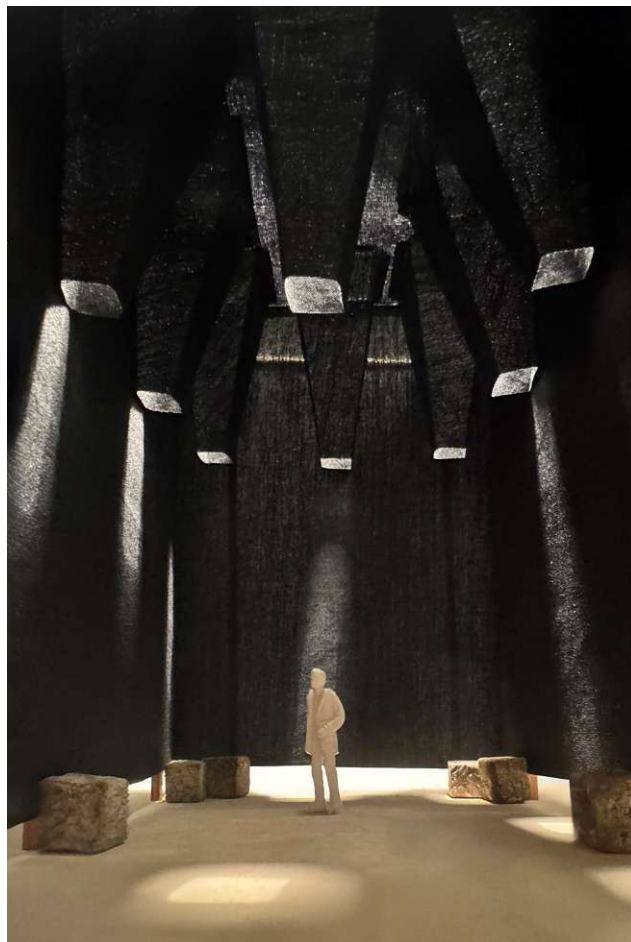
Foto, Exponatestudie mit Modellbau, Maßstab 1:50¹

217 Degerli, T. (2025). Foto, Exponatestudie mit Modellbau, Maßstab 1:50 [Fotografie].



Foto, Exponatestudie mit Modellbau, Maßstab 1:50¹

218 Degerli, T. (2025). Foto, Exponatestudie mit Modellbau, Maßstab 1:50 [Fotografie].

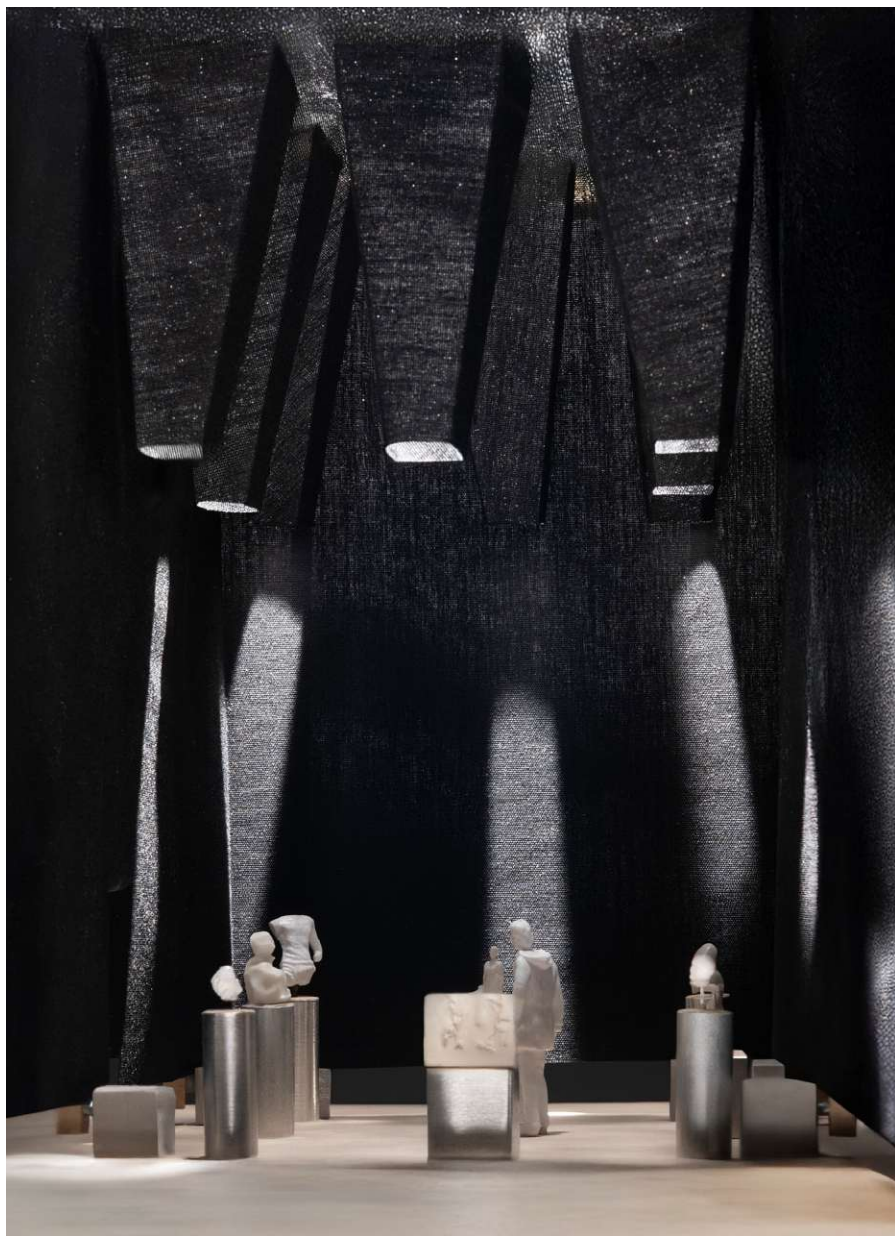


Foto, Lichtstudie am Modellbau, Maßstab 1:50; Simulation der Mittagsbeleuchtung, ohne Exponate¹

219 Degerli, T. (2025). Foto, Lichtstudie am Modellbau, Maßstab 1:50; Simulation der Mittagsbeleuchtung, ohne Exponate. [Fotografie].

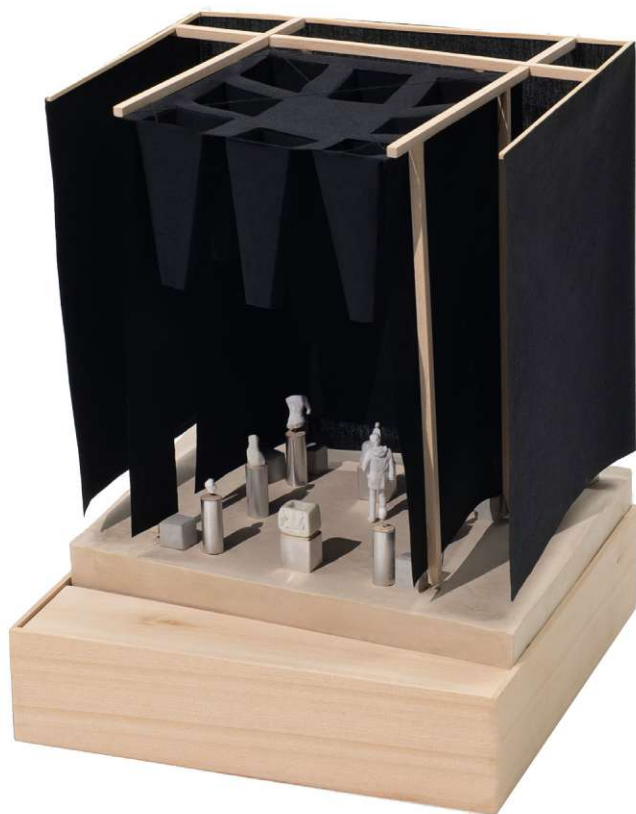


Foto, Modellbau, M 1:50¹

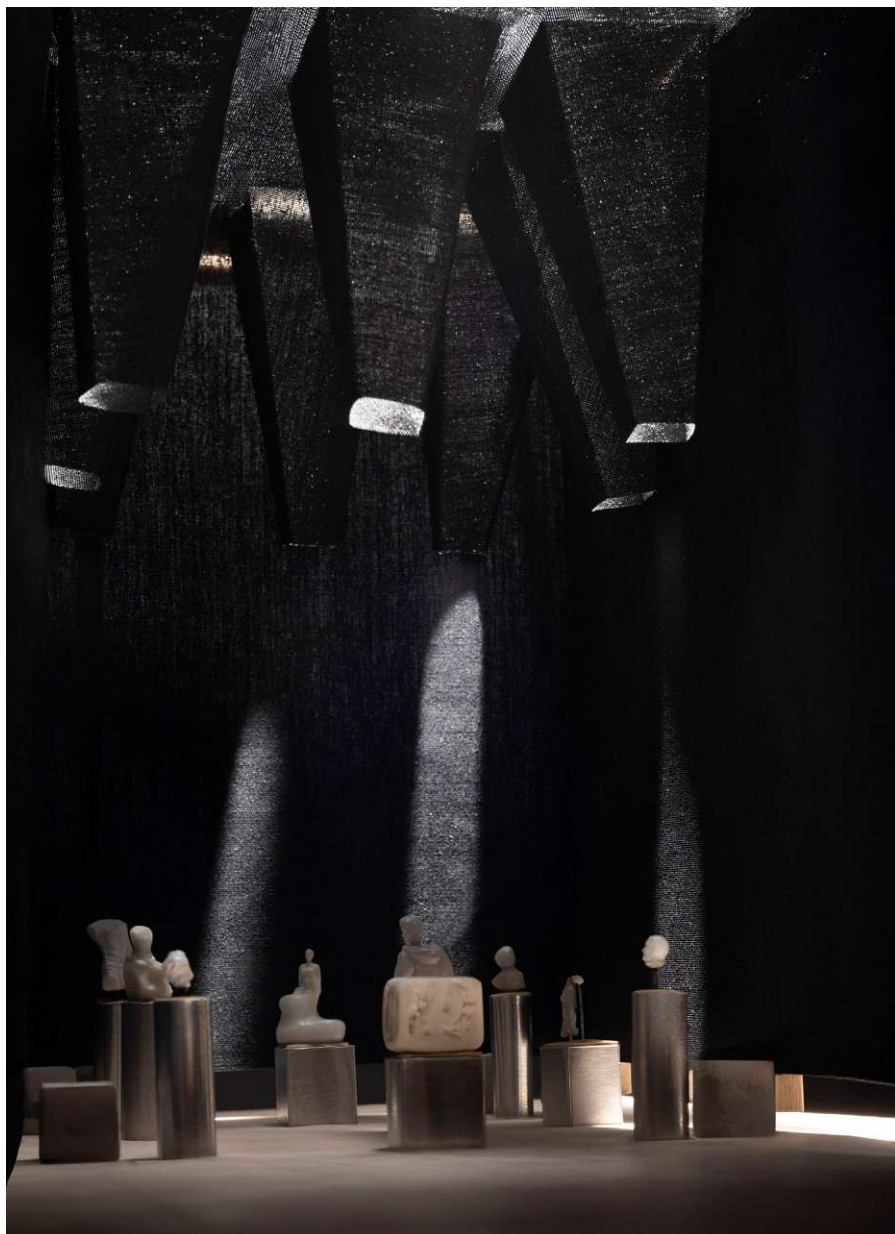


Foto, Modellbau M 1:50, Atmosphäre des Ausstellungsraums ¹

221 Degerli, T. (2025). Foto, Modellbau M 1:50, Atmosphäre des Ausstellungsraums. [Fotografie].



Foto, Modellbau, M 1:50¹



Foto, Modellbau M 1:50, Atmosphäre des Ausstellungsraums ¹

223 Degerli, T. (2025). Foto, Modellbau M 1:50, Atmosphäre des Ausstellungsraums. [Fotografie].



Foto, Detail-/Mock-up-Modell, M 1:1¹



Foto, Detail-/Mock-up-Modellbau, M 1:1, atmosphärische Darstellung des Exponats ¹

225 Degerli, T. (2025). Foto, Detail-/Mock-up-Modellbau, M 1:1, atmosphärische Darstellung des Exponats. [Fotografie].



~ Σύνοψις, Summarium ~

OI. Fazit & Literaturverzeichnis

Fazit

Zielsetzung und Ergebnisse

Die über Ephesos und die Ephesos-Funde entwickelte Erzählung bietet – ähnlich wie das zu Beginn der Forschung als Inspirationsquelle herangezogene Beispiel der Benin-Bronzen – den Besucher*innen die Möglichkeit, auch andere Werke kritisch zu hinterfragen. Möglicherweise bildet diese Ausstellung, die als erster Schritt einer Rückgabe originaler Objekte verstanden werden kann, zusammen mit ähnlichen Projekten nicht nur ein Beispiel, sondern erfüllt zugleich die Funktion einer Vorlage. Auf diese Weise könnte sie dazu beitragen, dass auch andere Werke mit unterschiedlichen Geschichten in ihre Herkunftsländer zurückkehren. Vor allem aber muss dieses Thema zunächst in geeigneter Weise mit der Öffentlichkeit geteilt werden. Anschließend soll ein narratives Bewusstsein entstehen und eine Diskussion ermöglicht werden. Die entworfene Ausstellung verfolgt genau dieses Ziel.

Die Ausstellungsauswahl umfasst bewusst Objekte, die von verschiedenen Museen oder sogar Ländern repliziert wurden und zudem eine typologische Vielfalt aufweisen. Dies soll verdeutlichen, dass diese vergleichsweise kleine Auswahl nicht allein auf die Präsentation der einzelnen Objekte abzielt, sondern Teil einer größeren Erzählung und Problemstellung ist.

Die im Ausstellungsraum verfolgte gestalterische Haltung sowie die über die Materialwahl der Objekte konstruierte Narration sind unmittelbar mit der Gesamtarbeit verbunden. Ob diese Darstellung dieser Geschichte jedoch bei den Besucher*innen die erwartete Bedeutung hervorruft, beruht allein auf einer geschulten Annahme, auf einer Prognose. Dennoch bin ich der Ansicht, dass das Projekt im Falle seiner Realisierung nicht nur auf lokaler, sondern auch auf universeller Ebene eine Diskussion eröffnen könnte.

Architektonische Analyse

Wird das Design losgelöst von der Narration betrachtet, ergeben sich zahlreiche gestalterische Entscheidungen, die in vielerlei Hinsicht als unerwünscht oder fehlerhaft gelten könnten. Während in einem herkömmlichen Ausstellungsraum Tageslicht in der Regel direkt in den Raum geleitet wird, zeigt dieser Raum eine halbschattige, relativ diffuse Lichtstimmung. Ebenso könnte das Eindringen von Regenwasser, das die Ausstellungsobjekte sichtbar beeinträchtigt – quasi in Form eines Dachabfluss-Schadens – als bewusst abweichend von den „normalen“ oder standardisierten Bedingungen eines Ausstellungsraums verstanden werden.

Diese architektonischen Entscheidungen lassen sich auf zwei Ebenen deuten. Zum einen resultieren sie aus meinem Bestreben, den narrativen Charakter der Ausstellung architektonisch zu reflektieren; zum anderen stellen sie eine Reaktion auf die Erwartung einer monotonen, vollständig standardisierten Architektur dar. In diesem Kontext ist die Architektur die Instanz, die für die räumliche Umsetzung der Material- und Ortsbeziehung im Rahmen des Narrativs verantwortlich ist. Folglich ist die Baugestaltung unter Berücksichtigung der in diesem Zusammenhang geltenden „Normen“ zu bewerten..

Zur Realisierbarkeit des Projekts

Dass die zeitlich befristete Planung der Ausstellung Einfluss auf die architektonische Gestaltung und die materialbezogenen Entscheidungen hat, ist unbestreitbar. Auch wenn das Bauwerk für einen bestimmten Zweck und eine begrenzte Dauer entworfen wurde, wäre es verschwenderisch, nach dem Ende der Ausstellung keine Überlegungen zur Wiederverwendbarkeit oder Umnutzung anzustellen. Ein solches Vorgehen würde im Widerspruch zur gegenwärtigen architektonischen Ethik stehen.

Derselbe ethische Ansatz – gleichsam wie ein architektonischer Instinkt – erfordert die Wahl hochwertiger und natürlicher Materialien sowie deren Anpassung an die jeweilige Umgebung. In dieser Hinsicht ermöglicht es die Tatsache, dass das Bauwerk – abgesehen von seiner semantischen und narrativen Bindung – technisch nicht von seinem Standort abhängig ist, ihm multifunktionale Nutzbarkeit und

Mobilität zuzuschreiben. Diese Eigenschaft stellt einen wesentlichen Mehrwert dar, der erheblich dazu beitragen kann, das für die Realisierung der Ausstellung notwendige Kapital zu sichern.

Obwohl die Überlegungen zur Nachnutzung des Bauwerks nach dem Ende der Ausstellung bewusst nicht detailliert ausgeführt wurden, eignet sich der Ausstellungsraum aufgrund seiner nomadischen Struktur zusammenfassend auch nach Abschluss der Ausstellung für temporäre Veranstaltungen. In diesem Zusammenhang könnten die originalen Ephesos-Funde während der Sommermonate vorübergehend in Ayasuluk oder auf dem Ausgrabungsgelände von Ephesos präsentiert werden. Darüber hinaus kann der Raum flexibel für lokale oder kommunale Veranstaltungen genutzt werden. Insbesondere aufgrund der Auswahl der Bau-materialien bietet das Bauwerk nicht nur eine multifunktionale Nutzungsmöglichkeit für lokale Veranstaltungen, wie beispielsweise die jährlich stattfindenden Yörük-Festivals, sondern kann auch als ein Beispiel für die moderne Interpretation eines architektonischen Kulturerbes dienen.

Literaturverzeichnis

A

Adam, L. | 111., 114. |

Adam, L. (2011). „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles“. Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts, 275–298.

Akozan, F. | 67. |

Akozan, F. (1977). Türkiye’de Tarihi Anıtları Koruma Teşkilatı ve Kanunlar. Güzel Sanatlar Akademisi.

Ardıç, O. | 58., 62. |

Ardıç, O. (2021). Osmanlı Dönemi’nden Cumhuriyete Türkiye Arkeolojisinde Eski Eser Kaçakçılığı (Master’s thesis, Dokuz Eylül Üniversitesi, Turkey).

B

Bakare, L. | 9. |

Bakare, L. (2019, December 17). Soldier’s grandson to return items he looted from Benin City. The Guardian. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/dec/17/soldiers-grandson-to-return-items-looted-from-benin-city-nigeria>

Barbara Plankensteiner | 3. |

Barbara Plankensteiner (Ed.). (2007). Benin: Kings and Rituals: Court Arts from Nigeria [Exhibition catalogue]. Vienna: Museum für Völkerkunde.

BBC | 12. |

Benin Bronzes: Germany returns looted artefacts to Nigeria. (2022, December 20). BBC. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.bbc.com/news/world-africa-64038626>

Behrendt, T. | 121. |

Behrendt, T. (2020). Walter Benjamin – Der Spur auf der Spur (S.2). Hu-berlin. https://www.academia.edu/39793517/Walter_Benjamin_Der_Spur_auf_der_Spur

Bedlek, E. Y. | 25., 29., 30. |

Bedlek, E. Y. (2016). Imagined Communities in Greece and Turkey: Trauma and the Population Exchanges Under Atatürk. United Kingdom: I.B. Tauris.

Benndorf, O. | 32. |

Benndorf, O. (1906). Forschungen in Ephesos. Hölder.

Benjamin, W. | 110., 119., 120. |

Benjamin, W. (1972). Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Vol.2). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1982). Das Passagen-Werk. In R. Tiedemann (Ed.), Gesammelte Schriften (S.560). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bradbury, R.E. | 2. |

Bradbury, R.E. (1973). Benin Studies (P. Morton-Williams, Ed.) (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351031264>

Büyükkolancı, M. | 5., 35. |

Büyükkolancı, M. (2013). Aziz Yuhanna Kilisesi ve Ayasuluk Kalesi – Arkeolojik Rehber. Ege Yayınları. ISBN: 9786258056600

C

Curnow, K | 7.|

Curnow, K. (2016). *Iyare! Splendor and Tension in Benin's Palace Theatre*. Kathy Curnow (S.201).

Czech, H | 129., 134.|

Czech, H. (2024, April 10). Regeln für Ausstellungen, die man zum Übertretens kennen sollen [Vortrag]. TU Wien, Hörsaal 7, Wien, Österreich.

Çal, H | 59., 63.|

Çal, H. (1997). Osmanlı Devletinde Asar-ı Atika Nizamnameleri (S.392-394). <https://acikerisim.fsm.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11352/540/%C3%87al.pdf>

D

Die Beauftragte Der Bundesregierung Für Kultur Und Medien | 13.|

Rückgabe der ersten Benin-Bronzen. (2022, December 20). Die Beauftragte Der Bundesregierung Für Kultur Und Medien.

E

Eröz, M | 152.7

Eröz, M. (1991). *Yörükler* (S.104). Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.

Ersan, M., & Kanat | 27.|

Ersan, M., & Kanat. (2013). C. Uluslararası Batı Anadolu Beylikleri Tarih, Kültür ve Medeniyeti Sempozyumu-I Aydınogulları Tarihi. Türkiye: Türk Tarihi Kurumu.

Evans, E.P 7 123.|

Evans, E.P. (1868). *Pompeianarum Antiquitatum Historia* (S.403-411). C. Weber.

F

freud-museum.at | 128.|

Wartezimmer von Freuds Praxis (C) Hertha Hurnaus/Sigmund Freud Privatstiftung. (o.J.). Abgerufen am 2. Juni 2025, von https://www.freud-museum.at/de/ausstellungen_detail/articles/dauerausstellung_detail

Frölich, E., & Brückner, H | 23.|

Frölich, E., & Brückner, H. (2009). Die Stadt Ephesos von der Spätbronzezeit bis zur Neugründung durch Lysimachos. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Abgerufen am November 15, 2024, von <https://www.oew.ac.at/oeai/forschung/historische-archaeologie/historische-archaeologie-im-mittelmeerraum/ephesos-vorhellenistische-siedlungsgeschichte>

G

Golec, M.J | 136.|

Golec, M.J. (2008). *The Brillo Box Archive: Aesthetics, Design, and Art* (S.1-6). UPNE.

H

Harman, S., & Akgündüz, Y | 18.|

Harman, S., & Akgündüz, Y. (2014). Efes Örenyeri ziyaretçilerinin müze deneyimi beklentilerini belirlemeye dönük bir araştırma. Gazi Üniversitesi İİBF Dergisi, 16(2), 113-133.

Hopkins, D | 107.|

Hopkins, D. (2002). Marcel Duchamp's Readymades and Anti-Aesthetic Reflex. In *A Companion to Art Theory* (S.253-263). Blackwell Publishing.

I

ICOM, icom-oesterreich.at | 100.|

Ephesos ist nun Weltkulturerbe | ICOM. (o.J.). Abgerufen am November 18, 2024, von <http://icom-oesterreich.at/news/ephesos-ist-nun-weltkulturerbe#:~:text=Das%20derzeit%20in%20Bonn%20tagende,Geschichte%20von%209.000%20Jahren%20zur%C3%BCck>.

K

Konakçı, E | 14.|

Konakçı, E. (2016). Geç Tunç Çağı'nda Ayasuluk Tepesi. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (Ek1), 135-165.

Kristensen, T.M | 50.|

Kristensen, T.M. (2013). Making and breaking the gods: Christian responses to pagan sculpture in Late Antiquity (Vol.12). Aarhus Universitetsforlag.

Kuss, E | 130., 131.|

Kuss, E. (2023b). Hermann Czech: An Architect in Vienna (S.298–303; S.420–429). Park Publishing (WI).

KHM, Kunsthistorisches Museum, khm.at | 64., 84., 86.|

Die Geschichte der Sammlung. (n.d.). Kunsthistorisches Museum. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://www.khm.at/besuchen/sammlungen/ephesos-museum/die-geschichte-der-sammlung/>

Theseustempel. (o.J.). Kunsthistorisches Museum. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://www.khm.at/besuchen/sammlungen/theseustempel/>

Künfige Stellung der Estensischen Sammlung. (o.J.). Abgerufen am November 17, 2024, von <https://www.khm.at/de/object/1311543/>

Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü, kvmgm.ktb.gov.tr (99.)

Yurt Dışından İadesi Sağlanan Eserler. (o.J.). Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44470/yurt-disindan-iadesi-saglanan-eserler.html>

M

Maischberger, M., & Feller, B | 72., 87., 88.|

Maischberger, M., & Feller, B. (Eds.). (2018). Aussenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum (S.215, 219-220). Holy Verlag.

Ma, Y | 121.|

Ma, Y. (2014). Spur – Walter Benjamins Suche nach der Literatur und Geschichte im Interieur. Literaturstraße (S.216).

muze.gov.tr | 26.|

Ayasuluk KALESİ. (n.d.). muze.gov.tr. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://muze.gov.tr/muze-detay?SectionId=IAO01&DistId=MRK>

Morgan, M. H., & Warren, H. L | 165.|

Morgan, M. H., & Warren, H. L. (1914). Vitruvius: the ten books on architecture.(S. 176)

O

Oberleitner, W., Gschwantler, K., Bernhard-Walcher, A., & Bammer, A | 36., 55., 65., 73., 77., 80., 82.|

Oberleitner, W., Gschwantler, K., Bernhard-Walcher, A., & Bammer, A. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (Kunsthistorisches Museum Wien, Katalog der Antikensammlung II) (S.25; S.38–39).

osmanhamdibey.gov.tr | 60.|

Biyografi. (o.J.). Abgerufen am November 16, 2024, von <http://www.osmanhamdibey.gov.tr/TR-50945/biyografi.html>

Ö

ÖAI, Österreichisches Archäologisches Institut | 33.|

Österreichisches Archäologisches Institut. (2019). *Forschungen in Ephesos*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. <https://doi.org/10.11588/diglit.43824>

P

pompeisites.org | 124.|

Parco archeologico di Pompei. (2020, November 23). *The Casts - Pompeii sites*. Pompeii Sites. (S.397) Abgerufen am Mai 29, 2025, von <https://pompeisites.org/en/pompeii-map/analysis/the-casts/>

PIELER, E | 92.|

PIELER, E. (2008). *Die UNESCO Konvention von 1970 – Ein Überblick* | CHNT Archiv. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://archiv.chnt.at/die-unesco-konvention-von-1970-ein-ueberblick/>

R

Razzall, K | 10.|

Razzall, K. (2022, November 28). *Benin Bronzes: Nigeria hails ‘great day’ as London museum signs over looted objects*. BBC. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.bbc.com/news/entertainment-arts-63783561>

S

Sherwood, H | 11.|

Sherwood, H. (2022, November 28). *London museum returns looted Benin City artefacts to Nigeria*. The Guardian. Abgerufen am November 5, 2024, von <https://www.theguardian.com/culture/2022/nov/28/london-museum-returns-looted-benin-city-artefacts-to-nigeria>

Smithson, R | 103., 104., 139.|

Smithson, R. (1996). *Robert Smithson: the collected writings* (S.14; S.364). Univ of California Press.

Stock, F | 21., 22.|

Stock, F. (2015). *Ephesus and the Ephesia – palaeogeographical and geoarchaeological research about a famous city in Western Anatolia* - Kölner UniversitätsPublikationsServer. (PhD thesis). Universität zu Köln. Abgerufen am November 15, 2024, von <http://kups.ub.uni-koeln.de/id/eprint/6368>

Stock, F., Pint, A., Horejs, B., Ladstätter, S., & Brückner, H. (2013). *In search of the harbours: New evidence of Late Roman and Byzantine harbours of Ephesus*. *Quaternary International*, 312, 57-69.

T

Tül, Ş | 24.|

Tül, Ş. (2008). *Şirince: Once upon a time Çirince*. Türkiye: Ege Publications.

TÜRKKAN, H | 68.|

TÜRKKAN, H. (2020). *Âsar-ı Atika*, İçinde, Kozak, N. (Editör), *Online Türkiye Turizm Ansiklopedisi*. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/asar-i-atika>

The Museum of Modern Art, [moma.org](https://www.moma.org) | 135., 138.|

The Museum of Modern Art. (o. J.). *Andy Warhol – Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. MoMA Collection Online. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://www.moma.org/collection/works/81045>

The Museum of Modern Art. (o. J.). *Andy Warhol – Brillo Box (Soap Pads)*, 1964. MoMA Collection Online. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://www.moma.org/collection/works/81383>

U

UNESCO, unesco.org, unesco.de | 93., 95., 97., 101|

Convention on the Means of Prohibiting and Preventing the Illicit Import, Export and Transfer of Ownership of Cultural Property. (1970, November 14). UNESCO. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-means-prohibiting-and-preventing-illicit-import-export-and-transfer-ownership-cultural#item-2>

PROPERTY, O. O. C. (1970). UNESCO Convention on the Illicit Movement of Art Treasures. Abgerufen am November 17, 2024, von <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001333/133378mo.pdf>

Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict with Regulations for the Execution of the Convention. (1956, September 4). UNESCO. am November 17, 2024, von <https://www.unesco.org/en/legal-affairs/convention-protection-cultural-property-event-armed-conflict-regulations-execution-convention?hub=415>

Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur. (1972). Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt. Abgerufen am November 18, 2024, von https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-02/UNESCO_WHC_%C3%9Cbereinkommen%20Welterbe_dt.pdf

V

Vox | 8,|

Vox. (2020, August 5). The British Museum is full of stolen artifacts [Video]. Abgerufen am November 5, 2024, von YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hoTxiRWvp8>

W

warholfoundation.org | 137.|

Brillo boxes. (o. J.). Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://warholfoundation.org/warhol/>

Wien Geschichte Wiki | 31.|

Ephesos Museum – Wien Geschichte Wiki. (2023, October 19). Wien Geschichte Wiki. Abgerufen am November 17, 2024, von https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ephesos_Museum

Wysocki Gunsch, K | 1., 5.|

Wysocki Gunsch, K. (2017). The Benin Plaques: A 16th Century Imperial Monument (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351254601>

Wohlers-Scharf, T | 56., 66., 70., 71., 78., 81., 83.|

Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten (S.1–11; S.10; S.86; S.87; S.100–102; S.277–278). Peter Lang.

Wood, J.T | 19., 20., 54.|

Wood, J.T. (1890). Modern discoveries on the site of ancient Ephesus. By-paths of bible knowledge.

Wood, J.T. (1877). Discoveries at Ephesus: Including the Site and Remains of the Great Temple of Diana. Longmans, Green. https://archive.org/details/discoveriesateph00wood_0/page/24/mode/2up

Bildverzeichnis

A

Adam, L. | 113.|

Adam, L. (2011). „The Migration of the Aura, or How to Explore the Original through Its Facsimiles “. Switching Codes: Thinking Through Digital Technology in the Humanities and the Arts [Abbildung, S.275]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>

Ambrosch, K. | 154., 155.|

Ambrosch, K. (2010). Das Schwarzzelt, The Black Tent [Screenshot]. The Black Tent (YouTube). Abgerufen am 27. August 2025 von <https://www.youtube.com/watch?v=bfXwOAv9J-g>

Asan, H. | 61.|

Asan, H. (2023). Âsâr-ı Atika nizamnameleri. Türkiye Turizm Ansiklopedisi. Retrieved 13 May, 2025 [Bild], from <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/asar-i-atika-nizamnameleri>

B

Bradbury, R.E. | 2.|

Bradbury, R.E. (1973). Benin Studies (P. Morton-Williams, Ed.) (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/978135103126>

D

Değeri, T. | 34., 38., 39., 40., 41., 42., 43., 44., 45., 46., 47., 48., 49., 51., 52., 53., 106., 109., 115., 116., 117., 118., 142., 143., 144., 145., 146., 147., 148., 149., 150., 151., 158., 159., 161., 162., 163., 164., 166., 167., 168., 169., 170., 172., 173., 174., 175., 176., 177., 178., 179., 180., 181., 182., 183., 184., 185., 186., 187., 188., 189., 190., 191., 192., 193., 194., 195., 196., 197., 198., 199., 200., 201., 202., 203., 204., 205., 206., 207., 208., 209., 210., 211., 212., 213., 214., 215., 216., 217., 218., 219., 220., 221., 222., 223., 224., 225.|

Değeri, T. (2024–2025). [Fotografien, Grafiken, Skizzen, Diagramme, Modelle, Architektur-Entwürfe; eigene Arbeit]. Aufgenommen in Selseuk/ Türkiye, Sirince/Türkiye), Wien/Österreich

Die Presse | 112.|

Die Presse. (2025, 24. Januar). ChefIn des Louvre klagt über Zustand der Toiletten, die Kulinarik und die Pyramide [Fotografie]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von https://www.diepresse.com/19286889/chefin-des-louvre-klagt-ueber-zustand-der-toiletten-die-kulinarik-und-die-pyramide?ref=inline_rel

E

EUMlesAward | 132., 133.|

EUMlesAward. (o. J.). [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://miesarch.com/uploads/images/works/401576e10109276d007ed5af635145bbdb3fb1a2.jpeg>

EUMlesAward. (o.J.). [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://miesarch.com/uploads/images/works/f57976c369406aca0a8fb93764b1a95e2a867a1b.jpeg>

G

Google Earth Pro | 17.|

Google Earth Pro. (2024, November 16). [https://earth.google.com/web/search.\[Karte\]](https://earth.google.com/web/search.[Karte]). Abgerufen am November 16, 2024, von <https://www.google.com/maps/place/Celsus-Bibliothek/@37.9668982,27.2819498,12z/data=!4m1!1m8!3m7!1s0x14b94cb-faf360b85:0x37a5b8ca1efaa11c!2zxZ5pcmluY2UsIDM1OTIwIFNlbMOndWsvSXptaXIsIFTDvHJRZWk!3b!18m2!3d37.944101!4d27.431625!16s%2Fm%2F076tqr2!3m5!1s0x14bead>
Eigene Bearbeitung von Toyanc Değeri, basierend auf dieser Karte.

H

HITZEL, F. | 69.|

HITZEL., F. (2020, May 28). Osman Hamdi Bey ve Osmanlı Arkeolojisinin Başlangıcı. Aktüel Arkeoloji. [Abbildung]. Abgerufen am November 19, 2024, von <https://aktuelarkeoloji.com.tr/uploads/images/fc05a1e98696c07d-18163d9c4775aa13.png>

Hopkins, D. | 108.|

Hopkins, D. (2002). Marcel Duchamp's Readymades and Anti-Aesthetic Reflex. A companion to art theory [Abbildung, S.40]. Blackwell Publishing

K

Kunsthistorisches Museum Wien | 94., 200.|

Kunsthistorisches Museum Wien. (o. J.). Werbeplakat: Ephesos Museum 1978. (1978). Kunsthistorisches Museum Wien, Ephesos-Museum, Wien. [Abbildung]. Abgerufen am 19. November 2024, von <https://www.khm.at/de/object/596631/>

Kunsthistorisches Museum Wien. (o. J.). Halbfigur eines Mädchens. In Kunstwerke (Objekt-Nr. 51854). Kunsthistorisches Museum Wien. [Abbildung]. Abgerufen am 21. August 2025 von <https://www.khm.at/kunstwerke/halbfigur-eines-maed-chens-51854>

Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf diesen Abbildungen.

L

Lundén, S. | 6.|

Lundén, S. (2016, August 26). Displaying Loot. The Benin objects and the British Museum. [Abbildung, S. 196]. Abgerufen am November 16, 2024, von <http://hdl.handle.net/2077/45847>

M

Maischberger, M., & Feller, B. | 74.|

Maischberger, M., & Feller, B. (Eds.). (2018). Aussenräume in Innenräumen: Die musealen Raumkonzeptionen von Walter Andrae und Theodor Wiegand im Pergamonmuseum [Abbildung, S. 216]. Holy Verlag

Moretti, F. | 127.|

Moretti, F. (2021, August 5). Delta WASP 4070 working in the ruins of Pompei. 3D Printers | WASP [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://www.3dwasp.com/en/deltawasp-4070-working-in-the-ruins-of-pompei/>

O

Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien | 91.|

Oberleitner, W., & Kunsthistorisches Museum Wien. Antiken-Sammlung. (1978). Funde aus Ephesos und Samothrake (W. Oberleitner, Ed.) [Abbildung, S.40]. Kunsthist. Museum.

Ö

ÖAI, Österreichisches Archäologisches Institut | 37., 96., 166.|

Österreichisches Archäologisches Institut. (2019). Forschungen in Ephesos [Abbildung, S. 173]. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. <https://doi.org/10.11588/diglit.43824>

Österreichisches Archäologisches Institut. (2019). Forschungen in Ephesos Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. [Abbildung, S.7]. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://doi.org/10.11588/diglit.43824>

Österreichisches Archäologisches Institut in Wien & Österreichische Akademie der Wissenschaften in Wien. (2005). Forschungen in Ephesos (Band VIII/6) [Abbildungen, S. 71–72]. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Abgerufen am 26. Juni, 2025, von <https://austriaca.at/0xc1aa5572%200x003b547d.pdf>

Eigene Bearbeitung von Toyanc Degerli, basierend auf diesen Abbildungen.

P

Parco archeologico di Pompei | 125.|

Parco archeologico di Pompei. (2020c, November 23). The Casts - Pompeii sites. Pompeii Sites. [Abbildung]. Abgerufen am Mai 29, 2025, von <https://pompeii sites.org/en/pompeii-map/analysis/the-casts/#&gid=1&pid=9>

Pfeifer, K. | 157.|

Pfeifer, K. (2015). Ridge piece and pole [Abbildung, S.119]. The Yörük Black Tent: adaption in design in the course of changes in production (Doctoral dissertation, Technische Universität Wien).

R

Republik Österreich | 98.|

Republik Österreich. (1964). Übereinkommen zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten samt Protokoll (Den Haag, 1954) [PDF, deutsche Übersetzung]. BGBl. Nr. 58/1964. (S.45) Abgerufen am November 17, 2024, von https://www.unesco.at/fileadmin/Redaktion/Kultur/Kulturgueterschutz/Dokumente/HaagerKonvention1954_BGBl.pdf

ResearchGate | 90.|

The Bronze Athlete from Ephesos: Archaeological Background and Aspects of ConservationL'athlète en bronze d'Éphèse, contexte archéologique et éléments de restauration - Scientific Figure on ResearchGate. [Abbildung]. Abgerufen am November 17, 2024, von <https://www.researchgate.net/publication/343129204/figure/fig3/AS:916077684989953@1595421348517/Exhibition-of-finds-from-Ephesos-in-the-Theseus-Tempel-in-Vienna-1901-C.png>

S

Sarre, F. P. T. | 153.|

Sarre, F. P. T. (1896). Reise in Kleinasien, sommer 1895: forschungen zur seldjukischen Kunst und Geographie des Landes. Geographische Verlagshandlung D. Reimer. [Abbildung, S.107]. Abgerufen am 12. Juli 2025 von https://books.google.at/books?hl=de&lr=&id=_rzUZnUV0qsC&oi=fnd&pg=PA1&dq=Reise+in+Kleinasien,+sommer+1895:+forschungen+zur+seldjukischen+Kunst+und+Geographie+des+Landes.+Geographische+Verlagshandlung+D.+Reimer.&ots=Y3toqG0MjH&sig=Fz-IDJrBvz3WHYPBuYT84hy--HmY#v=onepage&q=Reise%20in%20Kleinasien%20C%20sommer%201895%3A%20forschungen%20zur%20seldjukischen%20Kunst%20und%20Geographie%20des%20Landes.%20Geographische%20Verlagshandlung%20D.%20Reimer.&f=false

Selçuk Belediyesi, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı | 160.|

Selçuk Belediyesi, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı, Österreichisches Archäologisches Institut, & T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ayasuluk Tepesi ve St. Jean Anıt Kazisi. (o.J.). Efes UNESCO Dünya Miras Beyani. EFES. [Abbildung, S. 21]. Abgerufen am January 16, 2025, von https://www.selcuk.bel.tr/Files/dosyalar/unesco_beyan/unesco%20katalog%20TR.pdf

Sommer, G. | 126.|

Sommer, G. (o.J.). Plaster Cast of Body, Pompeii | The Art Institute of Chicago. The Art Institute of Chicago [Abbildung]. Abgerufen am Mai 31, 2025, von <https://www.artic.edu/artworks/210676/plaster-cast-of-body-pompeii>

Steskal, M. | 28.|

Steskal, M. (2014). Ephesos and its Harbors: A City in Search of its Place [Karte, S. 331, Abb. 11]. In S. Ladstätter, F. Pirson & T. Schmidts (Hrsg.), Harbors and Harbor Cities in the Eastern Mediterranean From Antiquity to Byzantium: Recent Discoveries and New Approaches (Byzas, Bd. 19, S. 325–338). Istanbul: Ege Yayınları. Abgerufen am 15. September 2025, von <https://ars.els-cdn.com/content/image/1-s2.0-S2352409X16307416-gr11.jpg>
Eigene Bearbeitung von Toyanc Değerli, basierend auf dieser Karte.

T

T.C KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, KÜLTÜR VARLIKLARI VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ | 102.|
T.C KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, KÜLTÜR VARLIKLARI VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. (o.J.).

104. Avusturya'dan gönüllü iade alınan Efes kökenli gladyatör figürini (1 adet)(2018). T.C KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI, KÜLTÜR VARLIKLARI VE MÜZELER GENEL MÜDÜRLÜĞÜ. [Abbildung]. Abgerufen am November 18, 2024, von <https://kvmmgm.ktb.gov.tr/Resim/344353,efesfigurini01jpg.png?0>

TRT Belgesel | 156.|

TRT Belgesel. (2021, 16. März). Göçerler | Eskiden Beri | TRT Belgesel [Screenshot]. TRT Belgesel (YouTube). Abgerufen am 19. August 2025 von <https://www.youtube.com/watch?v=wAViGATKNVo>

W

Warhol, A. | 140., 141.|

Warhol, A. (1964). [Abbildung]. The Andy Warhol Foundation. Abgerufen am 2. Juni 2025, von <https://warholfoundation.org/warhol/>

Weltmuseum Wien. |4.|

Wien, W. (2017, October 30). Weltmuseum Wien: Reliefplatte: Portugiese mit Luntenspieß und fünf Manillas. [Abbildung]. Abgerufen am November 16, 2024, von <https://www.weltmuseumwien.at/object/?detailID=441074>

Wohlers-Scharf, T. | 57., 75., 76., 79., 85.|

Wohlers-Scharf, T. (1995). Die Forschungsgeschichte von Ephesos: Entdeckungen, Grabungen und Persönlichkeiten [Abbildung, S. 85 / 98 / 99 / 102 / 103]. Peter Lang.

Y

Yiyun Kang | 105.|

Yiyun Kang. (o.J.). RESEARCH: Image. [Abbildung]. Abgerufen am 7. Mai 2025, von <https://kangyy1.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/10/non-site.jpg>