

DOUBLE VISION – MULTIPLE EVIDENZ

DOUBLE VISION — MANIFOLD *EVIDENZ*

Klaus Krüger

Die Ausstellung *Double Vision* und mit ihr der vorliegende Katalog sind Teil und Resultat eines größeren Projektzusammenhangs, der die Funktion und Bedeutung von bildlicher Evidenz in ihren unterschiedlichen historischen Ausprägungen vom Mittelalter bis in die Gegenwart erforscht.¹ Zugrunde liegt dabei ein Verständnis, das die Evidenz von Bildern nicht nur als Repräsentation, das heißt als Evidenz von etwas begreift, sondern zugleich auch als Evidenz des Bildes selbst in seiner spezifischen Erscheinung und ästhetischen Eigenqualität. Ansatzpunkt ist hier also eine Komplexität und zugleich ein Oszillationsspektrum von ›Evidenz‹, das sich gerade nicht auf ›Klarheit‹, ›Deutlichkeit‹ und ›Präzision‹ und damit auf die cartesianische Kategorie des »clare et distincte« im Sinne der Fundierung aller Erkenntnis und Urteilskraft in klarer und deutlicher Anschauung (»clara et distincta perceptio«) reduzieren lässt. Denn die Vorstellung einer logisch nachvollziehbaren und überprüfbaren Gewissheit (im Sinne etwa einer mathematischen Beweisführung) wird den spezifischen Artikulationen bildlicher Evidenz kaum gerecht. Bildliche Evidenzerzeugung stellt vielmehr eine ästhetische Grundkategorie dar, die einerseits Verfahren der bildlichen Wirklichkeitsdarstellung bezeichnet, dabei andererseits aber auch eine genuine visuelle Eigen-Präsenz hervorbringt, die außerhalb der Bilder nicht zu finden ist, diese also aus der Koexistenz einer zweifachen Bestimmung begreift und deutet: als Repräsentation und Präsenz.

Dieses komplexe Profil von bildlicher Evidenz manifestiert sich auch in der Ausstellung *Double Vision* in vielfältigen Ausprägungen, sei es durch genuine künstlerische Verfahren, die die thematische Referenz der Bilder immer neu durch ästhetische Präsenzeffekte modellieren und aufladen, transformieren und reflektieren, oder sei es auf der Ebene einer differenzierten Selbstthematisie-

The exhibition *Double Vision* and the accompanying catalogue developed from a larger project that investigates the function and significance of images and their pictorial *Evidenz* in its various historical manifestations from the Middle Ages to the present.¹ Pictorial *Evidenz* is understood not only as representation, not only as the evidence of something, but simultaneously as the *Evidenz* of the image itself in its specific appearance and its aesthetic quality. Thus the starting point is both a complexity and an oscillating spectrum of *Evidenz*, whose characteristic is that it cannot be reduced to *clarity*, *plainness*, and *precision*, that is to say to the Cartesian thesis that all insight and power of judgment can be grounded in clear and plain perception (*clara et distincta perceptio*). After all, the idea of a certainty arrived at and justified by the principles of logic (as in mathematical demonstration, for example) hardly does justice to the aesthetic articulations of pictorial *Evidenz*. Rather, the pictorial generation of *Evidenz* is a basic aesthetic category which, on the one hand, informs processes of representation of reality in images, and on the other hand gives rise to a freestanding or autonomous visual presence. It cannot be found outside of images and must therefore be understood and interpreted as arising from the coexistence of a dual definition: as representation and presence.

In *Double Vision* this complex profile of pictorial *Evidenz* manifests itself in various ways, be it in genuinely artistic processes that continue to remodel and recharge, transform and reflect the thematic reference of the images through aesthetic effects of presence, or be it on the level of a subtle self-reference of the multi-layered connections that unfold between seeing, image, and *Evidenz*. One of the exhibition's central themes is the artistic production of pictorial realities with *Evidenz*-creating resources

zung des vielschichtigen Zusammenhangs, der sich je zwischen Sehen, Bild und Evidenz entfaltet. Eines der zentralen Motive ist etwa die künstlerische Produktion von Bildwirklichkeiten durch Hilfsmittel und technische Instrumente der Evidenzerzeugung: durch Spiegel, durch das Fernrohr, durch das Glastafelverfahren, das mittels eines quadratischen Netzrahmens, eines Zeichenblatts und einer Visierstange eine perspektivische Darstellung ermöglicht, durch einen Spiegelzylinder, der anamorphotische Verzerrungen auflöst, und nicht zuletzt durch die theoretische Erfassung dieser Mittel, etwa in Dürers *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen* von 1525 (Cat. 1).² Auf der anderen Seite rücken die genuin künstlerischen Weisen der Evidenzproduktion in den Blick, solche, die sich in der fakturalen, materiellen Gegebenheit des Bildes manifestieren. Dabei wird vieles akut, was dem jeweiligen historischen Bezugssystem von Produktion, Werk und Rezeption im Gebrauch und in der Bewertung von Materialien, Gerätschaften und Techniken, von Objektformaten und dekorativen Prinzipien eingeschrieben ist. Das Augenmerk richtet sich hier auf eine Vielfalt konkreter ästhetischer Phänomene und Formausprägungen, darauf etwa, wie im Bild unterschiedliche Effekte von Nähe und Ferne erzeugt werden, wie Konturen präzise ausgearbeitet oder aber verschwommen angelegt und mit dem Grund verschliffen werden, wie durch Schraffuren und graphische Texturen quasi-koloristische Wirkungen herbeigeführt werden, wie durch Pinselstrich, Lasur und die jeweilige Farbstofflichkeit die Materialität der Bildgebung betont und zugleich differenziert wird oder wie durch den Einsatz von Stichel und Feder, von Tinte oder Kohle ein ganzes Spektrum von unterschiedlicher visueller Prägnanz entfaltet wird. Hinzu kommt die ästhetische Wirksamkeit der verschiedenen Qualitäten und Strukturen des jeweiligen

and technical instruments: mirrors; telescopes; the use of a glass pane, a square draughtsman's net, a drawing sheet, and a vertical rod to aid perspectival representation; an anamorphic cylinder mirror; and not least of all the theoretical underpinnings of these resources, for example Dürer's *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheyt, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen* of 1525 (Cat. 1).² Further, the focus moves to the genuinely artistic ways of creating *Evidenz* as they become manifest in the aesthetic structure and material making of an image. Here, many of the factors come into play that characterize a given historical frame of reference: the production of a work; its use, reception, and the evaluation of its materials; apparatuses and techniques; object formats and decorative principles. The focus is given to pinpointing various aesthetic phenomena and manifestations of form, such as, how, in the image, different effects of closeness and distance are produced; how contours are given in precise detail or blurred and fused with the background; how hatching and graphic texturing create quasi-colorist effects; how with the stroke of the brush, glazing, and the given nature of the paint, the materiality of the image creation is emphasized while at the same time differentiated; or how the use of burin and quill, of ink or charcoal give rise to a whole spectrum of varying visual salience. Added to this is the aesthetic effect of the different qualities and structures of a given substrate (parchment, canvas, wood, copper, paper, etc.) as well as of formats and object shapes, of the place of installation, the lighting conditions, and so forth. Yet, what sort of *Evidenz* are we referring to when we say that it is produced through this arsenal of techniques and skills by Albrecht Dürer or William Kentridge and through the joint presentation of their works in the context of an exhibition? Is it the *Evidenz* of certain themes and subjects which take up,

Trägermaterials (Pergament, Leinwand, Holz, Kupfer, Papier etc.), aber auch der Formate und Objektformen, der Anbringungsorte und Lichtbedingungen etc. Welche Evidenz aber ist gemeint, die mit diesem Arsenal an Techniken und Fertigkeiten durch Albrecht Dürer bzw. William Kentridge und durch eine gemeinsame Präsentation ihrer Werke im Rahmen einer Ausstellung hervorgebracht wird? Ist es die Evidenz bestimmter Themen und Sujets, die diskursive Verhandlungen der Religion, der Gesellschaft, der Geschichte oder der Politik aufgreifen, bestätigen oder reflektieren? Oder ist es die Evidenz künstlerischer Ausdrucksformen im Horizont ihrer historischen Entwicklungsdynamik?

Man sieht sich, so gefragt, unabdingbar vor das elementare Problem gestellt, den jeweils propositional explizierbaren Begriffsgehalt der genannten Diskurse mit jenem kognitiven Potential zu korrelieren, das sich aus der ästhetischen Alterität von Bildern als Medien einer wesentlich unbegrifflichen und nichtdiskursiven Artikulation ergibt. Dabei erweist sich, dass das Problem der Evidenz nicht nur eine der elementarsten Fragen der Bildreflexion darstellt, sondern auch eine der ältesten. Bereits der Begriff der Evidenz selbst leitet sich ursprünglich aus der antiken Rhetorik, genauer gesagt von der Kategorie der »enárgeia (ἐνάργεια)«, ab und verdankt sich deren Übersetzung ins Lateinische durch Cicero: »evidentia nominatur«.³ Er bezeichnet hier jenen Präsenz- und Offenkundigkeitseffekt, der durch lebendige Anschaulichkeit und detaillierte Darstellung das Erlebnis unmittelbarer Augenzeugenschaft erweckt, dergestalt, dass der Zuhörer – respektive der Zuschauer – dem Eindruck unterliegt, die Sache selbst stünde ihm direkt vor Augen: »res ante oculos esse videatur«. In dieser Bestimmung, also als »demonstratio ad oculos«, hat die Kategorie der Evidenz in der Folge und fortdauernd bis in heutige Zeit eine begriffs- und diskursgeschichtlich eminente und breit diversifizierte Entwicklung gefunden, die sich über ihre angestammte Genese in Rhetorik und Philosophie hinaus in vielzähligen Theorie- und Wissenschaftsfeldern, wie etwa denen der Jurisprudenz, der Geschichtswissenschaft oder der Theologie, der Ästhetik und Poetik, aber auch der Naturkunde, der Mathematik und der experimentellen Naturwissenschaften, entfaltete. Avancierte die Vorstellung von »Evidenz« also in einem breiten Spektrum unterschiedlichster Wissens- bzw. Erkenntnisbereiche zu einem prominenten Kernbegriff, so geschah und geschieht dies allerdings in der Ausprägung durchaus heterogener, je abweichender und diskrepanter Gewissheitsbestimmungen, Anschaulichkeitsprämissen, Plausibilitätsziele und Erkenntnismodalitäten.

Fragt man vor diesem Hintergrund nach dem intrikaten Zusammenhang, der mit der Funktion und ästhetischen Wirkweise von Bildern besteht, so gewinnt der Evidenzbegriff zudem ein ambigues Profil. Denn die Evidenz von Bildern weist sich maßgeblich als Verfahren oder Prozess aus, als ästhetischer Effekt eines bildlich-performativen Verfahrens, das den *Seinhalt* (also die Objektseite) mit dem *Seherlebnis* (also der Subjektseite) in ein dynamisches, reziprok wirksames Verhältnis setzt und alle Glaubhaftigkeit, Ersichtlichkeit, Klarheit und Offenkundigkeit des vor Augen Gestellten als eine unweigerlich bereits vermittelte Reflexionsform ausweist. Pointiert formuliert wird Evidenz hier als die paradoxe Erfahrung einer vermittelten Unmittelbarkeit, einer anschaulichen Unanschaulichkeit verständlich. Die Augenscheinlichkeit

von Bildern lässt sich also nicht nur als Repräsentation, das heißt Evidenz *von etwas* begreifen, sondern immer zugleich auch als Evidenz *des Bildes* in seiner spezifischen Erscheinung.

Was hier zutage tritt, ist ein, wenn man so will, modulatives Profil von bildlicher Evidenz im Sinne eines Interferenzphänomens, bei dem sich der referentielle Bezug zur Wirklichkeit mit dessen Markierung bzw. Ausstellung überlagert und verschränkt. Die Evidenz von Bildern stellt demzufolge keine objektivierbare, fest-schreibbare Größe dar, sondern konstituiert sich allererst im bzw. als jeweiliger Vollzug, als Verfahren oder Prozess, als generativer, transformativer Effekt, der im kategorialen Sinn liminal und nicht abschließbar bzw. uneinholbar ist. Als *Erfahrungs-* bzw. *Wahrnehmungsbegriff* bestimmt sich die Evidenz maßgeblich als eine Relationskategorie, der eine bipolare Struktur zugrunde liegt.

Bereits Quintilian weist darauf hin, dass *evidentia* Vergangenes in ein gegenwärtiges Ereignis transformiert und damit Geschichtlichkeit mit Gegenwartigkeit, einen *Erfahrungsinhalt* mit einem *Erfahrungserlebnis* verschränkt. Evidenz entfaltet sich also wesentlich in einem Zwischenraum, dem Dazwischen von Absenz und Präsenz, von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, von Latenz und Manifestheit, von Unmittelbarkeit und Vermitteltheit, von Präsenz und Repräsentation und so fort, dergestalt, dass der Evidenz trotz ihrer Zielfunktion der Ersichtlichkeit, Gewissheit und Offenkundigkeit paradoxerweise doch immer auch die Dimension des Uneinholbaren, des Unbeschreiblichen, Unfasslichen inhärent ist. Als bilaterale Konfiguration, die »einerseits dem auffassenden Subjekt, andererseits der objektiven Verbindlichkeit des Aufgefassten« zuzuordnen ist und »insofern [...] eine Ambivalenz« aufweist,⁴ lässt sich Evidenz als eine Erkenntnis- bzw. *Wissensmodalität* und zugleich als eine *Bewusstseinsmodalität* bestimmen. Versteht man Evidenz in diesem Sinn als einen Modus des Dazwischen, als Prozess des »Augenscheinlichwerdens von etwas als etwas«,⁵ als generative Umsetzung eines »Was« in seine präsentischen, sichtbaren, einprägsamen Aspekte, dann wird sie zugleich als Vollzug und Produkt medialer Wirksamkeit verständlich bzw. als ein Effekt bestimmter Medien-Konstellationen, denen jeweils heterogene Momente eingeschrieben sind, Techniken und Materialitäten (etwa solche der Bildgebung und ihrer Apparaturen und Materialien) ebenso wie Symboliken, institutionelle Gegebenheiten und Bedingungen, soziale, kulturelle oder religiöse Praktiken oder bestimmte Wissensformen.⁶ Dieser Zusammenhang lässt sich, wie die einzelnen Katalogbeiträge detailliert verdeutlichen, an den Werken von Dürer und Kentridge nachgerade paradigmatisch nachvollziehen.

Wendet man die Kategorie der Evidenz über einzelne Werke und ihre Ensemble- bzw. Serienkonstellationen hinaus auf das seinerseits überaus vielschichtige Theorie- und Praxisfeld von Museen, Galerien und Ausstellungen und auf das relationale Bedeutungsgefüge an, das dabei zwischen Exponaten und ihrer Präsentation wirksam wird, so offenbart sie auch hier eine Dynamik und performative Wirkungspluralität und damit ein Oszillationsspektrum, das einem vorderhand damit assoziierten Verständnis von Klarheit und Eindeutigkeit, von ästhetischer Authentizität und semantisch fixierter Offenkundigkeit entgegensteht. Führt eine Ausstellung – ganz im Sinn der »demonstratio ad oculos« – das

confirm, or reflect the discursive negotiations of religion, society, history, or politics? Or is it the *Evidenz* of artistic forms of expression to be understood within the scope of their historical and dynamic development?

Having asked these questions, we inevitably see ourselves faced with the basic problem of needing to correlate each propositionally explicable concept of the discourses mentioned above with the cognitive potential that results from the aesthetic alterity of the image as the medium of an essentially non-conceptual and non-discursive articulation. We learn, as we undertake this, that the problem of *Evidenz* is not only one of the most fundamental questions concerning the reflection on images but is also one of the oldest. The term *Evidenz* itself derives from ancient rhetoric, to put it more precisely from the category of *enárgeia* (ἐνάργεια), which Cicero translated into Latin as *evidentia nominatur*.³ It denotes here the effect of presence and overtness that, by way of a lively ostensiveness and detailed depiction, evokes the experience of an immediate witness, in such a way that the listener—or rather spectator—has the impression of looking at the very thing itself: *res ante oculos esse videatur*. In this definition, that is, as a *demonstratio ad oculos*, the category of *Evidenz* has undergone and still continues to undergo a widely diversified, historical, and discursive development that is outstanding—a development that spread from its traditional genesis in rhetoric and philosophy to a number of theories and scientific fields, such as that of jurisprudence, history and theology, aesthetics and poetry, and to natural history, mathematics, and experimental natural sciences as well. While the notion of *Evidenz* became a prominent key term in an array of the most varied areas of knowledge or understanding, this happened and still happens in the shape of certainly heterogeneous, divergent, and discrepant determinations of certitude, premises of ostensiveness, goals of plausibility, and modalities of understanding.

If, with this in mind, we explore the intricate context provided in a picture's function and aesthetic mode of action, the concept of *Evidenz* additionally acquires an ambiguous profile. After all, the *Evidenz* of images presents itself mainly as a procedure or process, as the aesthetic effect of a pictorial-performative procedure which puts the *content* of seeing (the side of the object) in a dynamic, reciprocal relationship with the *experience* of seeing (the side of the subject), showing all the credibility, observability, clarity, and overtness of that which meets the eye as a form of reflection that has already been inexorably conveyed. Put more pointedly, *Evidenz* becomes intelligible as the paradoxical experience of mediated immediacy, of ostensive obscurity, transparent opacity. The specific appearance of images thus should be understood not only as representation, that is as *Evidenz* of *something*, but always also as *Evidenz* of the image in its specificity of appearance.

What comes to light is a modulative profile of pictorial *Evidenz*, a phenomenon of interference whose referential connection to reality overlaps and dovetails with its marker or demonstration. The *Evidenz* of images is not an objectifiable, definable quantity, but instead it first constitutes itself in or as each instance of carrying out, as procedure or process, as a generative, transformative

effect that, in the categorical sense, is luminal: it remains both inconclusive and uncatchable. As a *term of experience or perception*, *Evidenz* is a category of relation that is sustained in a bipolar structure.

As early a thinker as Quintilian pointed out that *evidentia* transforms past events into a present occurrence, dovetailing historicity with the present, or experiential *content* with *living* experience. *Evidenz* essentially unfolds in a gap, in the in-between of absence and presence, of actuality and non-actuality, of latency and manifestness, of immediacy and mediacy, of presence and representation, so that, regardless of *Evidenz*'s objective function of observability, certainty and overtness, the dimension of the uncatchable, the indescribable, and the ungraspable paradoxically always remains inherent in it. As a bilateral configuration that, on the one hand, must be attributed "to the perceiving subject and on the other to the objectively binding nature of that which is perceived," and "in this respect ... [presents] an ambivalence,"⁴ *Evidenz* is a modality of understanding or *knowledge* and at the same time as a modality of consciousness. If we understand *Evidenz* as a mode of the in-between, as a process of "something becoming apparent as something,"⁵ as a generative realization of a "what" into its presentist, visible, memorable aspects, it becomes intelligible as both the carrying-out and the product of medium-specific efficacy or as an effect of certain constellations of media, each inscribed with heterogeneous elements, techniques, and materialities (such as those used in image creation, its apparatuses, and materials) as much as with symbolisms, institutional circumstances and conditions, social, cultural, or religious practices or certain forms of knowledge.⁶ As the articles in this catalogue show in detail, this network of relations can be reconstructed in an almost paradigmatic way by considering works by Dürer and Kentridge.

Beyond individual works and their constellation as assemblages or series, we apply the category of *Evidenz* to the already extremely complex theoretical and practical field of museums, galleries, and exhibitions and to the relational web of meanings that comes to bear between exhibits and their presentation. Here too, the category of *Evidenz* reveals a dynamism and a performative plurality of its effects, a spectrum of oscillation, that stands in the way of a clear and unambiguous understanding, of an aesthetic authenticity and the semantically defined overtness that we initially associated with it. When an exhibition—very much in line with a *demonstratio ad oculos*—shows a work of art in the original, thus in an undoubtedly authentic, determinate form, it simultaneously subverts that certainty and generates a special, new relational complexity that eludes any stasis. The presentation of pictures with their specific aesthetic and semantic constitution and the meaning that is created through the way *in which* the pictures are presented form components whose dynamic connections are a prerequisite for making sense and communicating insight through and in the space of an exhibition. The category of *Evidenz* and its pictorial manifestation in the arrangement of an exhibition—that is in the context of its specific presentation, its media-specific absorption, and its recontextualisation—unfolds in a multi-tiered dimension. The exhibition as mode and medium of *Evidenz* produces a veritable prism of references and contrasts, of

künstlerische Werk als Original und damit in unbezweifelbar authentischer, dingfester Form direkt vor Augen, so generiert sie damit immer zugleich eine besondere, neue, sich jeder Stillstellung entziehende Relationskomplexität. Denn das Präsentieren von Bildern aufgrund ihrer spezifischen ästhetischen und semantischen Verfasstheit und die Bedeutungsgenerierung durch die Art und Weise, wie die Bilder präsentiert werden, bilden Komponenten, deren dynamische Verbindung eine notwendige Voraussetzung ist, um in Ausstellungen überzeugend Sinn und Erkenntnis zu vermitteln. Damit wird deutlich, dass sich die Kategorie der Evidenz und ihrer bildlichen Hervorbringung im Display der Ausstellung, also im Rahmen ihrer spezifischen Darbietung, ihrer medialen Vereinnahmung und Neukontextualisierung, in einer gestaffelten Dimension entfaltet und ein regelrechtes Prisma an Verweisen und Kontrasten, an Bezügen und Diskrepanzen zu erzeugen vermag. Einerseits in Hinblick auf die Exponate selbst, insofern der ästhetische Selbstwert und Objektcharakter der Werke (Materialität, Faktur, Form, Stil, Medialität) und ihr Gegenstandsbezug (Sujet, Motive, Narration) voneinander unablässbare Faktoren einer dynamisch wirksamen Konstellation bilden, die ihren Evidenzeffekt allererst bestimmt. Andererseits in Hinblick auf das Dispositiv der Ausstellung, die als komplexe Konfiguration der ästhetischen Bedeutungserzeugung und -vermittlung fungiert, eine Konfiguration, die sowohl durch die Evidenzen der ausgestellten Werke als auch durch die sinnstiftenden Formen und Verfahren des Displays bestimmt ist, die somit einen Zugang zu den vielfältigen historischen und kulturellen Bezügen der Exponate eröffnet und zugleich eine ästhetische Erfahrung in der Gegenwart ermöglichen.

Dabei wird vieles akut, was im Bereich der musealen Praxis die genuinen visuellen Potentiale von Ausstellungen in ihrem komplexen Dialog und Wechselspiel zwischen Wissenschaft, Künstlern und Öffentlichkeit, zwischen Institutionen, Disziplinen und Professionen betrifft. Das relevante Spektrum, das hier nur mit Stichworten anzudeuten ist, reicht etwa von der Herstellung und dem Aufbau der Ausstellungsarchitektur und ihrer Lichttechnik (Material, Anfertigung, Aufbau, Malerarbeiten, Hängung/Aufstellung der Exponate etc.), ferner dem Entwurf und der Anfertigung projektspezifischer Rahmen (inklusive Sondergrößen, -formen und -materialien) und der Ausstellungsgraphik in Form von Raum- und Objektbeschriftungen über die dokumentarische photographische Analyse und Erfassung sowie Digitalisierungskampagnen ausstellungsrelevanter Werke bis hin zum Design und zur Programmierung der Ausstellungswebsite als Informations- und Kommunikationsportal, zum weiten Bereich der Werbegraphik (Plakatierung, Anzeigen, Einladung), den Begleitpublikationen und schließlich bis zu projektspezifischen Workshops im Vorfeld der Ausstellung sowie im Zuge ihrer nachgängigen Erörterung und weiterführenden wissenschaftlichen Aufarbeitung.

Das Plakat der Ausstellung (Fig. 1) kann die multiple Dynamik, welche die Evidenz von Bildern unter den Bedingungen ihres Ausgestelltseins annimmt, beispielhaft beleuchten. Es entwirft, wenn man so will, eigene, neue Evidenzen, die die ausgestellten Werke von Dürer und Kentridge, ebenso wie deren Zusammenführung und Konfiguration, spezifisch beleuchten und sie zu einer neuen Matrix, einer eigenen medialen Textur rekonfigurieren, die

connections and discrepancies. This is true also of the works or objects exhibited inasmuch as their aesthetic meanings and values, their materiality, facture, form, style, and mediality as well as their topics, subjects, motifs, and narrations all contribute to a dynamic constellation that determines their effect of *Evidenz* first of all. It is also true of the *dispositif* of an exhibition that functions as a complex configuration of aesthetic meaning-making and conveying, a configuration that is determined by both the diverse effects of *Evidenz* of the exhibited works and by the meaningful forms and procedures of their arrangement, and thus gives us access to the various historical and cultural connections of the works or objects, while also enabling an aesthetic experience in the present moment.

In the field of museum practice, the visual potential of exhibitions unfolds through the complex dialogue and interplay of scientists, artists, and the public, through institutions, disciplines, and professions. The spectrum encompasses the production and installation of exhibition architecture as well as related lighting technology: material, production, installation, painting, hanging/installation; the drafting and creation of project-specific frames, which includes special sizes and shapes as well as materials; also the graphic design work that assumes the shape of wall text and labels; the photographic analysis and documentation, digitizing campaigns of topical works, even the design and programming of the exhibition website that serves as an information and communication portal; the branching out to the vast field of advertising design: posters, advertisements, invitations, and so forth; the accompanying publications; and, finally, project-specific workshops that lead up to the exhibition and are held as follow-ups for a subsequent examination and appraisal in a scientific context, and all, again, contribute to the effects of *Evidenz*.

The exhibition poster (Fig. 1) may serve as an example to illuminate the multiple dynamics which the *Evidenz* of pictures attains under the conditions of their display. It becomes a new piece of *Evidenz* in itself as it promotes the exhibited works by Dürer and Kentridge and their joining and configuration, reconfiguring them in a new matrix, in a distinctive medial texture that is in a state of alterity to these artworks. As in a mosaic, the individual works by Dürer and Kentridge are conjoined in a clear grid which, by way of its strict organization, pins and thus subordinates them to the writing. Still, the grid, like a loan form, references William Kentridge's monumental *Remembering the Treason Trial* (2013, Cat. 40), which is part of the exhibition. Where they intersect, the motifs merge, their hatching and drawing blending into each other; yet there are also clear edges, cuts, and fissures. This results in a poster motif that remains mobile, that inspires new references and visual connections while simultaneously it contrasts, disintegrates, and dissociates formal as well as thematic relations. This leads to an ongoing metamorphosis that includes motifs and factures, style and subject in equal measure, generating ever new modes of *Evidenz*. Beholding this permanent metamorphosis and combinatorics, viewers will find themselves reflected in Kentridge's self-portrayal, drawn from his etching *Felix in Exile* (1994; Cat. 54). The artist, up close, explores the person opposite him with an optical instrument (and vice versa). He presents a constellation of gaze and counter-gaze



Fig. 1 Ausstellungsplakat / Exhibition poster, e.o.t., Berlin

directly underneath the heading of *Double Vision*. The artist, as his artwork, becomes a figure of reflection for the observing gaze that is actively engaged in imagination. And so does the work of art, in the breadth of its graphic specificity, in the diversity of its lines, hatches, and graphemic manifestations which, as black on white ground, keep separating and assuming independence, yet as the formative element that they are, remain an integral part of their figurative fabric. The gaze of the viewer complements the “duplication” of artist, style, and period that is developed in the exhibition overall, a “duplication” of materialities and graphic techniques, of discourses, references to different media and times, in short: of that which could be called the “period eye,” to use Baxandall’s term,⁷ and in this way the viewer’s gaze could actually be said to realize the manifold effectiveness of pictorial *Evidenz*.

At the informational level, the writing that is superimposed directly on the pictorial motif makes evident the exhibition’s institutional context and its relation to specific artistic media. For one thing, it offers the semantic indicators for a theory-based concept by giving both the names of the two artists and, with the pithy yet allusive exhibition title, referring to a whole range of themes and subjects and linking these directly with the visual findings of the image segments. For another, the writing indicates the location, duration, financial backers, and scientific project partners of the presentation. In this way one might say that the writing

in Alterität zu ihnen steht. Mosaikhaft werden dabei einzelne Werke von Dürer und Kentridge in einem klaren Raster miteinander kombiniert, das sie durch seine strikte Ordnung mit den Schriftfeldern verklammert und diesen somit unterordnet, seinerseits jedoch gleich einer Lehnform auf das in der Ausstellung gezeigte monumentale Werk *Remembering the Treason Trial* (2013, Cat. 40) von William Kentridge referiert. An ihren Schnittstellen laufen die Motive zusammen, Schraffuren und Zeichnungen gehen ineinander über, es gibt aber auch klare Kanten, Schnitte und Brüche. Dadurch entsteht ein Plakatmotiv, das ständig in Bewegung ist, das immer neue Bezüge und visuelle Verknüpfungen ermöglicht, aber auch Kontraste und Zerfall, Differenzen und formale wie thematische Dissoziationen aktiviert. Was dabei entsteht, ist die fortgesetzte Wirksamkeit einer Metamorphose, die Motive und Fakturen, Stil und Sujet gleichermaßen erfasst und stetig neue Evidenzen generiert. Im sehenden Vollzug dieser permanenten Metamorphose und Kombinatorik findet sich der Betrachter nicht zuletzt im mittigen, aus seiner Radierung *Felix in Exile* (1994, Cat. 54) übernommenen Selbstdarstellung Kentridges gespiegelt, der mit seinem optischen Gerät nahsichtig ein Gegenüber ergründet (und vice versa) und damit eine Konstellation von Blick und Gegenblick vor Augen stellt, die in signifikanter Platzierung direkt unter der Beschriftung »Double Vision« figuriert. So wird der Künstler, aber immer neu auch das künstlerische Werk selbst, in der Fülle seiner graphischen Spezifität, in der Vielfalt der Lineaturen, Schraffuren und graphemischen Erscheinungsformen, die sich schwarz vor weißem Grund wieder und wieder vereinzeln und verselbständigen und doch stets als prägender Bestandteil in ihr figuratives Gefüge eingebunden bleiben, zur Reflexionsfigur für den betrachtenden, imaginativ mitwirkenden Blick. Ein Blick – der des Betrachters –, der die in der Ausstellung aufbereitete Vielfalt der ›Doppelung‹ von Künstler, Stil und Epoche, von Materialitäten und graphischen Techniken, von Diskursen, Medien- und Zeitbezügen, kurz: von dem, was man mit Baxandall auch »period eye« nennen könnte,⁷ erst komplementiert und damit die multiple Wirksamkeit von bildlicher Evidenz recht eigentlich realisiert.

Die Schrift, die als informationelle Ebene dem Bildmotiv unmittelbar aufliegt, rückt augenfällig den institutionellen und medialen Kontext der Ausstellung in den Blick. Sie hält zum einen die semantischen Indizes eines theoretisch grundierten Konzeptes bereit, indem sie nicht nur die Namen der beiden Künstler aufführt, sondern mit dem Ausstellungstitel – *Double Vision* – ebenso plakativ wie allusiv auch ein Spektrum an thematischen und inhaltlichen Horizonten apostrophiert und sie mit dem visuellen Befund der bildlichen Segmente unmittelbar verklammert. Zum anderen weist sie Ort, Dauer, finanzielle Träger- und wissenschaftliche Projektinstanzen der Darbietung aus. Die Schrift verleiht also, wenn man so will, dem Ausstellungskontext eine sichtbare, graphisch-visuelle Textur, die mit den wiedergegebenen Exponaten eine homologe Rasterstruktur und die Kohärenz einer gemeinsamen Ordnung teilt, spricht: Die Werke selbst und ihre institutionelle Präsentation werden hier als ein systemischer Zusammenhang signalisiert. Die Schrift steht auf farbigen Papierflächen, die an den Ecken scheinbar schon wieder ihre Haftung verlieren und das Bildmotiv darunter freigeben. Diese hochgerollten Ecken sind in einem kräftigen Rot eingefärbt und liefern somit nicht

nur einen hohen graphischen Wiedererkennungswert, sondern beleben – ganz im Sinne des Ausstellungstitels, den die Flächen darbieten – das Plakat mit dem Akzent einer visuellen, nämlich farbigen Alterität. Was dabei entsteht, gleicht einem Palimpsest, das unterschiedliche mediale Instanzen und visuelle Phänomene verknüpft und darin zugleich die institutionelle, aber auch mediale und ästhetische Verschränkungskomplexität zum Vorschein bringt, die sich im Display der Ausstellung entfaltet. Darin einbezogen sind auch die verwendeten Schrifttypen. Es handelt sich hier einerseits um die DTL Fleischmann, eine holländische Barock-Antiqua, die von Johann Michael Fleischmann, einem in Amsterdam, Enschede und Haarlem tätigen Schriftgestalter, in der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelt und 1997 von Erhard Kaiser digitalisiert wurde. Dem gegenüber steht als Titelschrift die DTL Nobel Condensed, die 1929 von Sjoerd de Roos entwickelt und 1993 von Fred Smeijers digitalisiert wurde. So ergibt sich auch auf der Schriftebene des Plakats ein relationales Gefüge von unterschiedlichen Zeitstufen und graphisch-visuellen Ausdrucks- bzw. Wirkungsintentionen.

Das Plakat als substantieller, nicht zuletzt öffentlichkeitswirksamer Bestandteil der Ausstellung kann verdeutlichen, was gemeint ist, wenn im betreffenden Projektzusammenhang von *Evidenz ausstellen* die Rede ist. Pointiert gesprochen geht es hier um eine Evidenz, die je nur in der Präsenz medialer Darstellungen gegeben ist und die nicht als eine Visualisierung, eine Poetisierung oder Veranschaulichung eines vorgängig bestehenden Begriffs oder Prätextes, eines bereits anders oder prästabiliert Gewussten gemeint ist. Es geht mithin um eine ›Textur‹, die sich als Alterität zu einem ›Text‹ konstituiert. Evidenz als mediale Konstruktion ist also kein Derivat eines logisch-diskursiv gefassten Gehalts, sie unterläuft die Grenzen des Aussagbaren und konstituiert sich erst in der medialen Präsenz und als deren ästhetischer Effekt. Evidenz in diesem Sinn ist mithin als eine genuine, darstellungseigene Kategorie zu verstehen, die als je vermittelte Koexistenz heterogener Vorstellungen und Referenzen, Sinnbezüge und Imaginarien erst *im* Bild und *als* Bild ihre ästhetische Konsistenz und ihren Effekt gewinnt.

- 1 Siehe das Forschungsprogramm der Kolleg-Forscherguppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* (FOR 1627) und die Projektbeschreibung des DFG-Transferprojekts *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung* unter www.bildevidenz.de.
- 2 Siehe den Beitrag von Nadine Rottau in diesem Band.
- 3 Die Literatur zur Kategorie der Evidenz und ihrer historischen Entwicklung, Bedeutung und Funktion ist kaum überschaubar, vgl. u.a. Halbfass 1972, Sp. 829–823; Kulenkampff 1973, S. 425–436; Krugmann 1996; Kemmann 1996; Campe 2004, S. 105–133; Lethen 2006, S. 65–85; Schramm/Schwarte/Lazardzig 2006; Wimböck/Leonhard/Friedrich 2007; Siegmund 2007. Siehe für die ausführlichen Titel das Literaturverzeichnis auf S. 202–204.
- 4 Halbfass 1972, Sp. 830.
- 5 Siegmund 2007.
- 6 Vgl. zum weiteren Zusammenhang den Ausblick von Vogl 2001, S. 115–124.
- 7 Baxandall 1972; Langdale 1998, S. 479–497.

lends the context of the exhibition a visible, graphic-visual texture that shares with the exhibits reproduced on the poster a homol-ogous grid structure and the coherence of a common order. In other words, the works themselves and their presentation in an institution are marked here as forming one systemic context. The writing is set on colored paper surfaces that appear to be losing their adhesion, uncovering the image motif beneath. The curled-up corners show a strong red, delivering not only a powerful visual recognition factor but enlivening the poster—in line with the exhibition title that is offered on the surfaces—with an accent on a visual, that is a colorful alterity. The result is similar to a palimpsest that links different artistic media and visual phenomenal values, at the same time as bringing out the institutional but also medium-related and aesthetic, convergent complexity that unfolds from the exhibition display. This involves the fonts that were used: DTL Fleischmann, a Dutch Baroque Antiqua font, developed in the mid-eighteenth century by Amsterdam-, Enschede-, and Haarlem-based font designer Johann Michael Fleischmann, and digitized by Erhard Kaiser in 1997. The font is juxtaposed with the title in DTL Nobel Condensed, developed in 1929 by Sjoerd de Roos and digitized in 1993 by Fred Smeijers. Thus, on the level of the writing, too, the poster shows a relational structure of different temporal tiers and graphic-visual intentionalities of expression or effect.

As a substantial element of the exhibition, and not least of all as a publicity effect, the poster can clarify what is meant in the project by *Evidenz on Exhibit*. Put pointedly, it is about an *Evidenz* that exists only in the presence of a representation in one or more given media, one that is not intended as a visualization, poeti-cization, or illustration of a prior concept or preexisting text, or of a differently conceptualized or prestabilized knowledge. We are therefore addressing a texture that forms an alterity to a text. *Evidenz* as a construction that exists in a medium is not the derivative of logically and discursively framed meaning; it eludes the limits of the effable and is constituted only in the presence created through a medium or media and in its aesthetic effect. *Evidenz* is inherent to representation, a category that, as an always mediated coexistence of heterogeneous ideas and refer-ences, connotations and imaginaries, attains its aesthetic consis-tency and effect only in the image and as the image.

- 1 See the program of the research group *BildEvidenz: History and Aesthetics* (FOR 1627) and the project description of the DFG Transfer Project *Evidenz on Exhibit: The Practice and Theory of How Museums Communicate the Aesthetic Processes Involved in the Generation of Evidenz* at www.bildevidenz.de.
- 2 See the contribution by Nadine Rottau in this volume.
- 3 There is a vast amount of literature on the category of *Evidenz* and its historical development, significance, and function, cf. Halbfass 1972, pp. 829–823; Kulenkampff 1973, pp. 425–436; Krugmann 1996; Kemmann 1996; Campe 2004, pp. 105–133; Lethen 2006, pp. 65–85; Schramm/Schwarte/Lazardzig 2006; Wimböck/Leonhard/Friedrich 2007; Siegmund 2007. For the full titles, see bibliography on pages 202–204.
- 4 Halbfass 1972, col. 830.
- 5 Siegmund 2007.
- 6 For further context, compare the outlook in Vogl 2001, pp. 115–124.
- 7 Baxandall 1972; Langdale 1998, pp. 479–497.