



Klaus Krüger, Elke A. Werner,  
Andreas Schalhorn (Hg.)

# EVIDENZEN DES EXPO- SITORISCHEN

WIE IN AUSSTELLUNGEN WISSEN, ERKENNTNIS  
UND ÄSTHETISCHE BEDEUTUNG ERZEUGT WIRD

[transcript] → Edition Museum

**Aus:**

*Klaus Krüger, Elke A. Werner, Andreas Schalhorn (Hg.)*

## **Evidenzen des Expositorischen**

**Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis  
und ästhetische Bedeutung erzeugt wird**

Oktober 2019, 360 S., kart., Klebebindung, 4 SW-Abbildungen, 77 Farbabbildungen  
32,99 € (DE), 978-3-8376-4210-0

E-Book:

PDF: 32,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4210-4

Ausstellungen wollen Wissen vermitteln und zugleich ästhetische Erfahrungen ermöglichen. Aber wie genau tun sie das?

Die Beiträge dieses Bandes gehen an der Schnittstelle von Ausstellungstheorie und kuratorischer Praxis der Frage nach, wie in Museen und Ausstellungen durch expositorische Konstellationen Evidenzerfahrungen nicht nur erzeugt, sondern auch unterlaufen und damit problematisiert werden können. Sie beleuchten aus ganz unterschiedlichen Perspektiven Prozesse des Erkennens und Verstehens im Zusammenspiel von Kunstwerken, Räumen, Displays, Handlungen sowie den verschiedenen Akteur\_innen – von Kurator\_innen und Künstler\_innen bis zu den Rezipienten.

Bei der Untersuchung von Ausstellungen als komplexen Konfigurationen der ästhetischen Bedeutungserzeugung werden aktuelle Ansätze der Curatorial Studies, der Kunstwissenschaft, Philosophie sowie der Theater- und Tanzwissenschaft anhand konkreter Fallstudien zur Ausstellungspraxis seit den 1960er-Jahren angewandt.

**Klaus Krüger** (Prof. Dr.) lehrt Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin mit Schwerpunkten in der Bildtheorie sowie der Kunst der Frühen Neuzeit. Außerdem ist er Ko-Leiter der Kolleg-Forschergruppe »BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik«.

**Elke Anna Werner** (Dr. phil.) leitete mit Klaus Krüger das DFG-Transferprojekt »Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung« an der Freien Universität Berlin und ist Kuratorin zahlreicher Ausstellungen.

**Andreas Schalhorn** (Dr. phil.) ist Referent für moderne und zeitgenössische Kunst am Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin und Kurator zahlreicher Ausstellungen.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:  
[www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4210-0](http://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4210-0)

# Inhalt

---

## **Vorwort und Dank**

*Klaus Krüger, Andreas Schalhorn, Elke Anna Werner* ..... 7

## **Evidenzen des Expositorischen**

### **Zur Einführung**

*Elke Anna Werner* ..... 9

### **Evidenzen vermeiden**

#### **Die Wahrheit der Ausstellung**

*Helmut Draxler* ..... 43

### **Evidenz auf Probe**

*Beatrice von Bismarck* ..... 63

### **Zur Geltung bringen**

#### **Über expositorische Evidenz und die Normativität des Faktischen**

*Ludger Schwarte* ..... 81

### **In den Kulissen der Evidenz**

#### **Zur Kunst der Ausstellung bei Heimo Zobernig**

*Andreas Schalhorn* ..... 99

### **Evidenz durch Fiktion?**

#### **Die Narrative und Verlebendigungen des Period Room**

*Änne Söll* ..... 119

### **Vergleiche ausstellen**

#### **Zur Installation anderer Originale als eigene künstlerische Praxis**

*Tobias Vogt* ..... 137

<b>Barfuß über Sand</b> <b>Hélio Oiticicas Penetráveis im westlichen Ausstellungsdiskurs</b> <i>Stefanie Heraeus</i> .....	157
<b>Szenische Präsenz im Museum</b> <b>Thesenhafte Überlegungen zur Ausstellungsanalyse</b> <b>aus theater- und tanzwissenschaftlicher Perspektive</b> <i>Nicole Haitzinger</i> .....	181
<b>Evidenzen stören</b> <b>Überlegungen zu einem Queer Curating</b> <i>Beatrice Miersch</i> .....	203
<b>Das Museum als Simulakrum</b> <b>Der Louvre-Lens und neue Epistemologien des Zeigens</b> <i>Karen van den Berg</i> .....	233
<b>Mediating Dematerialization</b> <b>dOCUMENTA (13) als eine postdigitale Ausstellung</b> <i>Nanne Buurman</i> .....	251
<b>Werner Herzogs <i>pilgrimage</i> zu Hercules Segers</b> <b>Die Fiktionalisierung des Faktischen?</b> <i>Thomas Ketelsen</i> .....	273
<b>Wie man das Unsichtbare zeigt</b> <b>Und andere Herausforderungen des Ausstellens</b> <i>Johan Holten</i> .....	293
<b>Double Vision</b> <b>Albrecht Dürer &amp; William Kentrige (2015-2017)</b> <i>Elke Anna Werner, Andreas Schalhorn, Astrid Reuter, Dorit Schäfer</i> .....	307
<b>Autorinnen und Autoren</b> .....	347
<b>Bildnachweise</b> .....	355

## Vorwort und Dank

---

*Klaus Krüger, Andreas Schalhorn, Elke Anna Werner*

Dieser Tagungsband enthält die Beiträge der Abschlusstagung des DFG-Transferprojektes *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung*, das eingebettet in die Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* an der Freien Universität und in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin von 2015-2018 durchgeführt wurde. Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderte Projekt widmete sich den spezifischen Strukturen und Verfahren ästhetischer Bedeutungserzeugung in Museen und Ausstellungen, die auch im Fokus der Abschlusstagung standen. Ein zentrales Anliegen des Vorhabens war es, Theorie und Praxis, kuratorisches Handeln und wissenschaftliche Theoriebildung, Museum und Universität enger miteinander zu verknüpfen und den wechselseitigen Austausch von Arbeitsformen und Erkenntnisprozessen der »two art histories« (Haxthausen) zu intensivieren.

So bildeten die Konzeption und praktische Umsetzung der Ausstellung *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge*, die mit der Kunsthalle Karlsruhe als weiterem Partner an zwei Stationen (Berlin 2015/2016, Karlsruhe 2016/2017) realisiert werden konnte, zunächst den Schwerpunkt der Arbeiten in der ersten Projektphase. In der zweiten und letzten Phase sollten die bei dieser Ausstellung gesammelten Praxiserfahrungen des Projektteams reflektiert und in den Kontext der museologischen und kuratorischen Forschung eingeordnet werden. Diese Ergebnisse wurden schließlich im Rahmen der interdisziplinären Abschlusstagung *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, die vom 29.6.-1.7.2017 im Aktionsraum des Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart – Berlin stattfand, präsentiert und diskutiert. Der nun vorliegende Band bündelt die Beiträge dieser Tagung, die

auf eine beachtliche Resonanz in der Öffentlichkeit stieß. Die Ergebnisse der intensiven Diskussionen wurden in die Ausarbeitung der schriftlichen Textfassungen aufgenommen. Auf folgende Veränderungen gegenüber dem Vortragsprogramm sei an dieser Stelle hingewiesen: Die Manuskripte der Vorträge von Eva-Maria Troelenberg (*Picasso in Palestine: Repräsentation und performativer Humanismus?*) und Sarah Maupeu (*Die »Wiederverzauberung« des Museums. Präsentationsstrategien im Musée du Quai Branly [Paris] und im Kolumba Kunstmuseum [Köln]*) erscheinen an anderer Stelle, ebenso der Abendvortrag von Dario Gamboni (*Anordnung und Mehrdeutigkeit: das Beispiel des Nissim de Camondo-Museums in Paris*). Neu hinzu kamen die Beiträge von Beatrice Miersch zum Queer Curating und von Andreas Schalhorn zur Ausstellungspraxis bei Heimo Zobernig.

Die Umsetzung und das Gelingen einer solchen Publikation wäre ohne die Unterstützung und Hilfe zahlreicher Beteiligter nicht möglich gewesen. Unser Dank gilt daher der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin in Person ihres Direktors Udo Kittelmann und dem Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart – Berlin mit seiner Leiterin Gabriele Knapstein für die Möglichkeit, die Tagung an diesem so hervorragend geeigneten Ort veranstalten zu können. Wir bedanken uns bei allen Referentinnen und Referenten, Moderatorinnen und Moderatoren sowie Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Podiumsdiskussion, die mit ihren Beiträgen zum Erfolg der Veranstaltung beigetragen haben. Danken möchten wir auch Alexander Hahn für die Gestaltung von Flyer und Plakat, die der Tagung (und nun auch hoffentlich dem Buch) zu beträchtlicher Aufmerksamkeit verhalfen. Unser besonderer Dank gilt schließlich allen Autorinnen und Autoren, die ihre Texte für diesen Band zur Verfügung gestellt haben.

Ohne den unermüdlichen Einsatz von Tabea Metzel als wissenschaftlicher Mitarbeiterin des Transferprojekts, die den größten organisatorischen und redaktionellen Anteil an der Arbeit hatte, unterstützt von Julia Heldt als wissenschaftlicher Hilfskraft und Hiroko Hashimoto im Geschäftszimmer der Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz*, wäre das Vorhaben nicht zu einem erfolgreichen Abschluss gekommen. Dies gilt auch für den transcript Verlag und die umsichtige sowie geduldige Betreuung durch Carolin Bierschenk und ihre Kolleginnen und Kollegen. Gedenken möchten wir Hartmut Schönfuß (gest. 2019), der auch diesen Band durch sein Korrektorat entschieden verbessert hat. Ihnen allen gebührt unser Dank.

# Evidenzen des Expositorischen

## Zur Einführung

---

Elke Anna Werner

»...und da kommt eigentlich jetzt die Evidenzhängung ins Spiel...«.<sup>1</sup> Mit dieser Formulierung kommentierte Harald Szeemann 2003 im Gespräch eine Konstellation, die den *Aeromodeller* (1969-1971) des belgischen Künstlers Panamarenko mit einem kleineren Luftschiff zusammenführte, das von einem Künstler mit geistiger Behinderung geschaffen worden war. Dabei scheint es sich zwar nicht um eine konkrete Ausstellungssituation gehandelt zu haben, sondern um eine von Szeemann für einen Vortrag erstellte Zusammenschau des raumfüllenden Luftschiffs von Panamarenko, das 1972 auf der *documenta 5* gezeigt worden war, mit einem Werk aus den »parallelen Welten der Bildnerie der Geisteskranken« (Szeemann), die der Kurator ebenfalls auf dieser *documenta* erstmals ausstellte. Mit dem Begriff der »Evidenzhängung« evoziert Szeemann jedoch eine Konstellation, die einen Vergleich der beiden Werke mit gleichem Sujet nahelegt, um die Aufmerksamkeit auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zu lenken und im Zuge dieses Prozesses zu verstehen, dass die Unterscheidung zwischen Hochkunst und Werken von nicht-akademisch ausgebildeten Künstlern hinfällig ist. Die Ausgrenzung der »Bildnerie der Geisteskranken« aus dem Kanon anerkannter Kunst aufzuheben, gehörte zu den zentralen Anliegen Szeemanns bei der *documenta 5*.<sup>2</sup>

---

1 Harald Szeemann, »Ausstellungen machen«, in: Anke te Heesen/Petra Lutz (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005, S. 25-37, hier S. 26.

2 Zu Szeemann als Kurator vgl. zuletzt Beatrice von Bismarck, »When Attitudes become a Profession. Harald Szeemanns selbstreferentielle Praxis und die Ausstellung als Kunst«, in: Glenn Philips u.a. (Hg.), Harald Szeemann – Museum der Obsessionen, Getty Research Institute, Los Angeles 2018, S. 249-264. Vgl. auch Dorothee Richter, »Artists and Curators as Authors, Competitors, Collaborators, or Teamworkers«, in: OnCurating, Issue 19 (On Artistic and Curatorial Authorship), June 2013, S. 42-47, [www.on-curating.org/issue-19-rea](http://www.on-curating.org/issue-19-rea)

Diesen Erkenntnisprozess bei den BetrachterInnen anzustoßen und durch den direkten Vergleich der beiden Luftschiffe anschaulich überzeugend zu vermitteln, verbindet sich offensichtlich für Szeemann mit dem Begriff der Evidenzhängung.

Nicht nur Szeemann, der das heutige Berufsbild des Kurators als auktorialer, institutionsunabhängiger Ausstellungsmacher in den 1960er Jahren entscheidend prägte, verwendete den Evidenzbegriff als innovative Wortschöpfung im Ausstellungskontext. Seit einigen Jahren wird die Kategorie der Evidenz vermehrt im Zusammenhang mit Museen und Ausstellungen in Anspruch genommen wird. So spricht Helmut Lethen über den Umgang mit Museumsobjekten von »Waschritualen des Evident-Machens«<sup>3</sup> und Thomas Thiemyer bezeichnet Museen als »Evidenzmaschinen«.<sup>4</sup> Worauf zielen diese Verknüpfungen von Evidenz und musealem Kontext? Welche Evidenz erzeugt die Evidenzhängung, wie werden Ausstellungsobjekte evident gemacht und was macht das Museum zur Evidenzmaschine? In welchem Sinne können Museen und Ausstellungen überhaupt Evidenz erzeugen und von welcher Evidenz sprechen wir dann eigentlich?

Der Tagungsband widmet sich erstmals eingehender diesen Fragen und richtet dabei den Fokus auf das Feld der Kunstaussstellung mit seinen spezifischen Bedingungen des Zusammenspiels von Kunstwerken, Displayformen, Räumen, Diskursen, Handlungen und verschiedenen AkteurInnen. Der Band enthält die Beiträge der Abschlussstagung des DFG-Transferprojektes *Evidenz ausstellen. Praxis und Theorie der musealen Vermittlung von ästhetischen Verfahren der Evidenzerzeugung*, das eingebunden in die Kolleg-Forscherguppe *BildEvidenz. Geschichte und Ästhetik* im Förderzeitraum 2015-2018 die spezifischen Formen ästhetischer Bedeutungserzeugung im Ausstellungszusammenhang theoretisch und praktisch untersuchte.<sup>5</sup> Grundlegend für das Projekt waren dabei zunächst die konkreten kuratorischen Erfahrungen

---

der/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.XLchWWPgqpo (letzter Zugriff 17.04.2019).

3 Helmut Lethen, »Präsenz«, in: Heike Gfrereis/Thomas Thiemyer/Bernhard Tschofen (Hg.), *Museen verstehen. Begriff der Theorie und Praxis*, Göttingen: Wallstein 2015 S. 76-84, S. 83.

4 Thomas Thiemyer, »Das Museum als Wissens- und Repräsentationsort«, in: Markus Walz (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 18-21, hier S. 21.

5 <http://bildevidenz.de/evidenz-ausstellen-praxis-und-theorie-der-musealen-vermittlung-von-aesthetischen-verfahren-der-evidenzerzeugung/> (letzter Zugriff 14.04.2019).



des Projektteams bei der Konzeption und Umsetzung der Ausstellung *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge*, die als praktische Erprobung in der ersten Projektphase gemeinsam mit dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin als Kooperationspartner und mit der Kunsthalle Karlsruhe als weiterem Partner (Berlin 2015/16, Karlsruhe 2016/2017) realisiert wurde.<sup>6</sup> In der zweiten Projektphase wurden diese praktischen Erfahrungen ausgewertet, analysiert und diskutiert.

Diesem an der Schnittstelle von Ausstellungstheorie und kuratorischer Praxis operierenden Forschungsdesign des Transferprojekts folgt auch der Tagungsband mit seinen Beiträgen, die anhand konkreter Ausstellungen und Objektkonstellationen ein breites Spektrum unterschiedlicher Zugänge zur leitenden Fragestellung, wie Wissen, Sinn und ästhetische Bedeutung in Ausstellungen erzeugt werden, bieten. Der Evidenzbegriff und seine eingangs exemplarisch zitierten Verwendungen bilden dabei einen Referenzrahmen für die einzelnen Beiträge.

Die Frage nach den *Evidenzen des Expositorischen* erfolgt insbesondere auch mit Blick auf die aktuelle Situation in der Museumsforschung und den Curatorial Studies. In den letzten drei Jahrzehnten wurden in beiden Feldern neue methodisch-theoretische Grundlagen geschaffen – von der Institutionsgeschichte und -kritik über Positionsbestimmungen des Kuratorischen als einer eigenen kulturellen Praxis bis hin zum Status und den Handlungsoptionen von Kuratorinnen und Kuratoren, den Modi und Semantiken von Ausstellungsdisplays sowie neuen Formen musealen Vermittelns.<sup>7</sup>

---

6 Ausst.-Kat *Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge*, Kulturforum, Staatliche Museen zu Berlin, 20.11.2015-06.03.2016/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 10.09.2016-08.01.2017, hg. v. Klaus Krüger/Andreas Schalhorn/Elke Anna Werner, München: Sieveking 2015; vgl. dazu auch S. 307-346.

7 Aus der Fülle der Publikationen seien exemplarisch genannt Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass.: MIT Press 1993; Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995; Reese Greenberg/Bruce W. Ferguson/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, New York: Routledge 1996; Mieke Bal, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge 1996; Gottfried Korff, *Museumsdinge. Deponieren – Exponieren*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007; te Heesen/Lutz 2005; Dorothee von Hantelmann/Carolin Meister (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich: Diaphanes 2010; Karen van den Berg/Hans Ulrich Gumbrecht, *Politik des Zeigens*, München: Fink 2010; Beatrice von Bismarck/Jörn Schaffaff/Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin: Sternberg, 2012; Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*,

Dabei wurde jedoch der Frage, *wie* eigentlich in Museen und Ausstellungen Bedeutung erzeugt und Erkenntnis vermittelt werden, erst ansatzweise nachgegangen. Jenseits von Zuschreibungen, die Museen als Orte der Wissensgenerierung und -vermittlung bestimmen, indem die museale Ordnung der Dinge die Ordnung der Welt repräsentiere oder sprachlich-didaktische Vermittlungsformen Wissen im Sinne von Bildung erzeugen, steht die Entwicklung von Methoden und Zugängen, die Einblicke darin geben, wie sich die Prozesse der Wissens- und Bedeutungserzeugung in spezifischen Konstellationen von Objekten, Räumen, Handlungen und Besuchern vollziehen, noch am Anfang.<sup>8</sup>

Mit diesen Perspektivierungen rückt der Tagungsband die spezifischen Formen und Verfahren ästhetischer Erkenntnis in den Fokus, die sich in der Begegnung mit Ausstellungskonstellationen, mit spezifischen Objekten, deren materieller und medialer Verfasstheit sowie dem konkreten Präsentationskontext einstellen kann. Dabei kommt maßgeblich ein Phänomen zum Tragen, das bereits Friedrich Schlegel 1803 nach einem Besuch des Louvre folgendermaßen beschrieb: »...durch jede neue Ausstellung und Zusammenstellung alter Gemälde (wird) ein eigner Körper gebildet, wo manches dem Liebhaber in einem neuen Lichte erscheint, was er bisher nicht so klar gesehen hatte.«<sup>9</sup> Schlegels Beobachtung, dass neue Konstellationen und Arrangements von Exponaten auch jeweils neue Erkenntnisse erzeugen und

---

Wien: Turia + Kant, 2012; Jean-Paul Martinon (Hg.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury 2013; ARGE Schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien: Böhlau 2013; Daniel Tyradellis, *Müde Museen, oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*, Hamburg: Körber-Stiftung 2014; Gfreireis/Thiemeyer/Tschofen 2015; Kai-Uwe Hemken, *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015; Walz 2016.

8 Einflussreich war lange Zeit die von Krzysztof Pomian, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1988 entwickelte Theorie der Semiophoren, die in semiotischer Lesart die Repräsentationsfunktion der Museumsobjekte und -inszenierungen zu entschlüsseln suchte. Vgl. etwa Jana Scholze, *Medium Ausstellung: Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin*, Bielefeld: transcript 2004.

9 Friedrich Schlegel, »Nachricht von den Gemälden in Paris«, in: *Europa. Eine Zeitschrift* (1803), zit.n. Hubert Locher, »Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs«, in: Hans Dieter Huber/Hubert Locher/Karin Schulte (Hg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Stuttgart: Hatje Cantz 2002, S. 15-30, hier S. 20, es handelte sich um die Ausstellung von Gemälden, die Napoleon als Kriegsbeute nach Paris gebracht hatte.

vermitteln, bildet eine wichtige Grundlage für diesen Band. Seine Äußerung verweist dabei auf zwei, in wechselseitiger Beziehung zueinander stehende Aspekte: dass neue Nachbarschaften und Präsentationskontexte die Perspektive auf ein Bild, einen Gegenstand oder eine performative Darbietung verändern und andere Aspekte sichtbar machen, die wesentlich aus den Synergien hervorgehen, die sich aus dem Zusammenwirken von Objekten und ihrer spezifischen ästhetischen Erscheinung in bestimmten Konstellationen entwickeln und einen Mehrwert gegenüber dem einzelnen Artefakt bilden.<sup>10</sup>

Diesen Zusammenhängen gehen die Beiträge des Bandes nach aus der Perspektive unterschiedlicher Disziplinen und Institutionen wie den Curatorial Studies, der universitären und musealen Kunstgeschichte, der Philosophie, der Literatur- und Kulturwissenschaft, der Theater- und Tanzwissenschaft und widmen sich systematisch grundlegenden Eigenschaften von Ausstellungen in Bezug auf ein breites Spektrum von Praxisbeispielen, das internationale Kunstausstellungen unterschiedlicher Formate von den 1960er Jahren bis heute umfasst. Im Folgenden sollen vorab die Kategorien der Evidenz, der Präsenz und des Expositorischen kurz umrissen und zum Dispositiv der Ausstellung in Beziehung gesetzt werden.

## Welche Evidenz?

Die Frage nach Evidenzeffekten und -erfahrungen, nach Wissensvermittlung und Erkenntniserzeugung in Museen und Ausstellungen resultiert nicht zuletzt aus einem gesteigerten Interesse an der Kategorie der Evidenz in den Kulturwissenschaften und der Wissenschaftsgeschichte in den letzten 20 Jahren.<sup>11</sup> Die neue Aufmerksamkeit für diesen Begriff leitet sich unter

---

10 Vgl. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage*, München: Fink 2013, und Beatrice von Bismarck, »Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess«, in: Kathrin Busch/Burkhard Meltzer/Tido von Oppeln (Hg.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 139-156.

11 Vgl. etwa Sybille Peters/Martin Jörg Schäfer (Hg.), *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld: transcript 2006; Michael Cuntz/Barbara Nitsche/Isabell Otto/Marc Spaniol (Hg.), *Listen der Evidenz*, Köln: Dumont 2006; Gabriele Wimböck/Karin Leonhard/Andreas Friedrich (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster: LIT 2007. Judith Siegmund, *Die*

anderem aus der Einsicht ab, dass Bilder und andere Formen des Visuellen maßgeblich an der Formierung von Wissen und Erkenntnis beteiligt sind, indem sie Inhalte nicht nur reproduzieren, sondern diese auch verändern, organisieren oder überhaupt erst hervorbringen.<sup>12</sup> Bezogen auf das Dispositiv der Ausstellung mit seiner genuinen raumzeitlichen Struktur stellt sich die Frage nach den spezifischen Formen, Strategien und Verfahren, die hier – im Unterschied etwa zum statischen Bild oder zum Theater als performativer Raumkunst – relevant werden. Damit verbunden ist schließlich auch die Frage, welche Evidenz eigentlich gemeint ist, denn die neuere Forschung hat gezeigt, dass sich der Begriff als durchaus heterogen erweist mit sowohl historisch als auch in den verschiedenen Disziplinen und Themenfeldern ganz unterschiedliche Definitionen, Verwendungen und Bedeutungszuschreibungen.<sup>13</sup>

Evidenz als Kategorie ist demnach schwer systematisierbar – und dies bereits seit der Antike, wie ein kurzer Überblick über die Begriffsgeschichte belegt. Cicero überführte die rhetorische Kategorie der *enargeia* aus dem Griechischen ins Lateinische (»evidentia nominatur«). Evidentia bezeichnet hier zunächst einen, mit sprachlichen Mitteln erzeugten Präsenz- und Offenkundigkeitseffekt, der den Eindruck vermittelt, die Sache selbst stünde vor Augen: »res ante oculos esse videatur.«<sup>14</sup> Die Bedeutung von Anschaulichkeit, Klarheit und Deutlichkeit leitet sich etymologisch aus *e-videri* (heraus- oder hervorscheinen) ab und verweist auf das, was jemandem einleuchtet, offenkundig ist. Diese Semantik wurde bereits in der Antike erweitert durch die Verbindung mit dem fast gleichklingenden Begriff der *energeia*, der ein Bedeutungsspektrum von »Lebendigkeit« über »Kraft« bis zu »Aktualität« umfasst. Es ist dieses Zusammenspiel von *enargeia* und *energeia*, von Anschaulichkeit und Verlebendigung, Detaillierung und Aktualisierung, Re-

---

Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript, 2007. Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spieß (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008. Ludger Schwarte, *Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Fink 2015. Klaus Krüger, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen: Wallstein 2016.

12 Vgl. Krüger 2016, S. 100-106.

13 Ebd., S. 100-102.

14 Zur historischen und begriffstheoretischen Entwicklung v.a. Wilhelm Halbfass, »Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2 (1972); Ansgar Kemmann, »Evidentia, Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3 (1996), Sp. 33-47.

präsentation und Präsenz, welches das semantische Potenzial der Evidenz bestimmt und sich in der Folge weiter ausdifferenzierte. War Evidenz bis in das 16. Jahrhundert vor allem eine rhetorische Darstellungs- und Überzeugungsstrategie, so wurde sie in der Folgezeit durch ein philosophisch-epistemologisches Konzept abgelöst beziehungsweise erweitert, demzufolge die subjektive Gewissheit über einen Sachverhalt maßgeblich durch die visuelle Wahrnehmung vermittelt werde.<sup>15</sup> Das Sehen als subjektive, sinnliche Wahrnehmungsform und bildliche Darstellungsmodi bildeten die Basis dieser neuen empirischen Evidenz.

Auch wenn rhetorische und empirische Evidenz sich im 18. Jahrhundert voneinander trennen sollten, so wird der wechselseitige Bezug zwischen beiden jedoch nie ganz gelöst und führt in der Folge zu einer Ausweitung der Bedeutungsdimensionen des Begriffs, die zwischen Anschaulichkeit, Vergegenwärtigung, Ausdruckskraft, Augenscheinlichkeit, Ersichtlichkeit, Offenkundigkeit, Glaubhaftigkeit, Gewissheit, Eindeutigkeit, Objektivität, Konkretheit und Beweis oszillieren.<sup>16</sup>

Das semantische Feld der Evidenz ist also breit und lässt sich nicht mit einer Theorie oder Lehre von der Evidenz fassen; vielmehr gilt es, die je nach Verwendungskontext variierenden Bedeutungsdimensionen des Begriffs spezifisch zu fassen.<sup>17</sup> So ist man mit der Frage nach Evidenzphänomenen in Ausstellungen und Museen insbesondere mit dem Problem der Tautologie konfrontiert, wenn eine mit visuellen Metaphern operierende Kategorie der Sprache auf visuelle Objekte und reale Anschauungskonstellationen übertragen wird. Denn die Evidenz-Definition der Rhetorik, dass etwas Vor-Augen-gestellt oder bildhaft anschaulich wird, ist per se für jede Form von Bild-

---

15 Rüdiger Campe, »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 8, hg. v. Uwe Fleckner/Margit Kern/Birgit Recki/Bruno Reudenbach/Cornelia Zumbusch Berlin: Akademie-Verlag 2004, S. 105-133; ders., »Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant«, in: Peters/Schäfer 2006, S. 25-43.

16 Krüger 2016, S. 103.

17 Ebd., S. 102; Arend Kuhlenkamp, »Evidenz«, in: Handbuch der philosophischen Grundbegriffe, hg. von H. Krings/H. M. Baumgartner/C. Wild, Bd. 1, München 1973, S. 423-436, hier S. 428. Claus Zittel, »Trügerische Evidenz. Bild-Lektüren in wissenschaftlichen Texten der Frühen Neuzeit«, in: Irene Pieper/Stefanie Lotz (Hg.), Grenzbereiche des Lesens, Frankfurt a.M.: 2005, [www.uni-frankfurt.de/grenzbereichedeslesens/zittel\\_bildlekturen.pdf](http://www.uni-frankfurt.de/grenzbereichedeslesens/zittel_bildlekturen.pdf) (letzter Zugriff 17.04.2019).

lichkeit oder visueller Präsenz von Objekten in einem Raum gegeben. Wenn nicht »mit der aporetischen Leerformel vom Bildcharakter der Bilder oder deren ›Vor-Augen-Stehen‹ die Rede sein soll«, wie es Klaus Krüger für die bildliche Evidenz formuliert hat, dann müssen die ästhetischen Strukturen der jeweiligen visuellen Medien berücksichtigt werden, in unserem Fall die des Mediums Ausstellung.<sup>18</sup>

Im Wörterbuch der Philosophie weist Werner Halbfass der Evidenz eine ambivalente Struktur zu, weil sie »einerseits dem auffassenden Subjekt, andererseits der objektiven Verbindlichkeit des Aufgefassten, einerseits dem Urteilserlebnis und dem Akt des Zustimmens (assensus evidens), andererseits dem Urteilsinhalt zugeordnet worden ist«. <sup>19</sup> Diese ambivalente Spannung zwischen dem, *was* evident wird, und *wie jemandem* etwas evident wird, kann für Ausstellungen produktiv gemacht werden, wenn Evidenz als ästhetischer Effekt eines visuell-performativen Verfahrens verstanden wird, »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.«<sup>20</sup> Das Augenscheinlichwerden von etwas *als etwas* ereignet sich demnach in einem dynamischen und tendenziell unabschließbaren Prozess der Vermittlung zwischen der Präsenz eines Objekts und seiner visuellen Wahrnehmung, ein Vorgang, an dem nicht nur die materielle, formale, fakturale und mediale Gestalt des Objektes Anteil hat, sondern ebenso der konkrete Präsentationskontext, der auf die Wahrnehmung der BetrachteInnen mit einwirkt.<sup>21</sup> Visuelle Evidenz ließe sich demnach als eine Wissens- und Erfahrungsmodalität bestimmen, die keine objektivierbare, feststehende Größe darstellt, sondern als eine dynamische, wechselseitige Übertragungsleistung zwischen der Präsenz eines Objekts oder eines performativen Werks

---

18 Krüger 2016, S. 106. Zu visueller Evidenz als einem Teilbereich des Gebrauchs und der Geschichte von Evidenz vgl. Judith Siegmund, »Evidenz, visuelle/ikonische«, in: GIB. Glossar der Bildphilosophie 2013 [www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Evidenz,\\_visuelle/ikonische](http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Evidenz,_visuelle/ikonische) (letzter Zugriff 17.04.2019).

19 Halbfass 1972, Sp. 829.

20 Krüger 2016, S. 103.

21 Siegmund 2013.

und deren Repräsentation eines bestimmten Inhalts in den spezifischen raumzeitlichen Bezügen von Expositionen wirksam wird.

Dabei wird – über das ästhetische Potenzial der Exponate oder dessen, was gezeigt wird, hinaus – all das relevant, was in der Ausstellungsgestaltung das sinnliche Erleben von BesucherInnen formt.<sup>22</sup> Dazu zählen im engeren Sinne die Displayformen, die Präsentationsmittel und -möbel wie Wandfarbe, Licht, Stellwände, Vitrinen und Sockel, Objektbeschriftungen, Saaltexte, die Ausstattung und Lage des Ausstellungsraumes, des Gebäudes und der Institution sowie auch personale und mediale Vermittlungsformen, Werbung und Kommunikation, das Begleitprogramm, die Künstler, Galeristen, Leihgeber, das Museumspersonal und vieles mehr. All diese Akteure, Medien und Faktoren finden in einer Ausstellung in bestimmten raumzeitlichen Konstellationen zusammen. Das Verhältnis dieser Komponenten zueinander, also das relationale Gefüge ihres situativen Zusammenspiels, bestimmt maßgeblich, wie ein Seherlebnis mit einem Seinhalt verknüpft und durch diese ästhetische Erfahrung Wissen, Erkenntnis und Bedeutung erzeugt werden – ein transformativer Effekt, der in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder neu entsteht.<sup>23</sup>

Diese Zusammenhänge, die aus der doppelten Bestimmung der Ausstellung als ästhetischem Medium *und* als einem Format der Wissens- und Erkenntnisvermittlung resultieren, lassen sich auch auf Harald Szeemanns innovative Begriffsbildung der Evidenzhängung beziehen. Erstmals findet sich der Begriff in einem Konzeptpapier von 1974, mit dem Szeemann bei der Akademie der Künste Berlin (West) eine Ausstellung seines *Museums der Obsessionen* vorschlug.<sup>24</sup> Die Art und Weise des Displays, erläuterte er, seien ihm wichtig, weil sie die Intensität der thematisierten Obsessionen zum Ausdruck brächten. Daran schließt er Überlegungen zum Medium Ausstellung an: Ausstellungen seien intuitiv und arbeiteten mit Symbolen, Verdichtungen und Distanzierungen, so dass die gezeigten Dinge als lebendig wahrgenommen würden. Die Ausstellungspräsentation unterstütze die Ver-

---

22 Vgl. Klaus Krüger, »Double Vision – Multiple Evidenz«, in: Ausst.-Kat. Double Vision 2015, S. 12-18, bes. S. 16.

23 Zur semantischen Variabilität von Exponaten und Ausstellungskonstellationen vgl. Beatrice von Bismarck 2016, S. 139-156.

24 Harald Szeemann, *Selected Writings*, hg. v. Doris Chon/Glenn Phillips/Pietro Rigolo, Getty Research Institute, Los Angeles 2018, S. 78-80, S. 80.

mittlung eines bestimmten Themas oder Objekts mit bestimmten Displayformen vom Einzelwerk über die »Evidenzhängung« und »naive Hängung« bis zur Gestaltung von komplexeren Situationen mittels Modellen und Rekonstruktionen sowie dem Einsatz von Medien wie Dias, Film und Audios.

Weder der Begriff der Evidenzhängung noch die naive Hängung werden von Szeemann hier konkreter ausgeführt. In einem Interview über die von ihm 2001 kuratierte Biennale in Venedig spricht er wieder von der Evidenzhängung: »Es sind auch dramaturgische Einfälle, mit denen ich der Ausstellung einen anderen Atem gebe. Die Dialektik ist wie die Distanz zwischen zwei Dingen oder wie die Wahrung der Autonomie ein dramaturgisches Mittel. Auch die Abfolge von einem zum nächsten Künstler gehört dazu. [...] Es gibt Evidenzhängungen.«<sup>25</sup> Szeemann benennt hier also grundlegende Register des Ausstellungsdisplays, die er als dramaturgische oder inszenatorische Effekte versteht und nutzt. Die Entscheidung für eine bestimmte Präsentationsform leitet er jedoch nicht aus systematisch-argumentativen, wissenschaftlichen Kriterien ab, sondern aus »Einfällen«, aus seiner Intuition. Die *Evidenzhängung* gründet für Szeemann mithin nicht auf dem Einsatz eines vorgängigen Wissens in Form sprach- und textbasierter Narrative, sondern auf einem Spannungsgefüge zwischen dem Wissen über bestimmte Displayformen und ihrer Wirkung einerseits und einem intuitiven, vorlogischen Denken und Handeln mit Artefakten andererseits.<sup>26</sup>

Mit ähnlichen Kategorien hat Gottfried Boehm die Sinnerzeugung durch Bilder beschrieben:

»Die Logik der Bilder basiert auf die eine oder andere Art auf einem Überhang: Das Faktische lässt sich als das, was es ist, *anders* sehen. Das Zeigen

25 Heinz-Norbert Jocks, »Alles was zum Menschsein gehört«. Interview mit Harald Szeemann, in: *Kunstforum*, Bd. 156, 2001, S. 46ff. Zu Szeemanns Ausstellungsverständnis vgl. von Bismarck 2018. Szeemanns Begriff der Evidenzhängung versteht Anke te Heesen, »Die Lust am Material. Über das Nebeneinander von Kunst und Wissenschaft 1975-1989«, in: Nils Güttler/Margarete Pratschke/Max Stadler (Hg.), *Nach Feierabend. Zürcher Jahrbuch für Wissensgeschichte* 12 (2016), S. 105-110: »Die Ausstellung als Diskussionsforum und sinnliche Erkenntnisform – das war das Programm des räumlichen Aufeinandertreffens von Kunst und Wissenschaft. Sie beruhte auf wuchernden Assoziationen, und es wurden im Sinn der ‚Evidenzhängung‘ Kunstwerke neben Bücher, Bilder neben Texte und Skulpturen neben Maschinen gestellt.«

26 Campe 2006, S. 34f. beschreibt in seinem historischen Zugriff auf den Evidenzbegriff bei einem Gedicht von Johann Hinrich Brockes ein ähnliches Spannungsgefüge.



des Bildes [...] zielt auf diesen visuellen Anschein, den wir mit Worten wie Wirkung, Plausibilität, Kognition oder Evidenz umschreiben [...] Aus Materie wird Sinn, weil die visuellen Wertigkeiten im Akt der Betrachtung aufeinander reagieren [...] Es ist ein nicht-prädikativer Sinn, dem kein sprachlicher Logos vorausgeht [...] Jenseits der Sprache existieren gewaltige Räume von Sinn, ungeahnte Räume der Visualität, des Klanges, der Geste, der Mimik und der Bewegung.«<sup>27</sup>

Visuelle Sinnstiftung ereignet sich Boehm zufolge maßgeblich auch jenseits einer sprachlichen, prädikative Bedeutung zuweisenden Logik im performativen Akt des Sehens, bei dem die Eigenschaften eines Bildes in der Wahrnehmung der Betrachterin oder des Betrachters miteinander interagieren. Diese spezifische visuelle Logik der Bilder und ihr Potenzial einer nichtsprachlichen Bedeutungserzeugung lässt sich mit dem vorlogischen, kuratorischen Denken und Handeln Szeemanns verbinden, indem es sich in beiden Fällen um Verstehensprozesse handelt, die nicht mit einer sprachlich-diskursiven Logik der Begründung erfasst werden können.

Die Strukturen und Verfahren einer vorlogischen, nicht-prädikativen Sinnstiftung sind vielmehr einer Wissensform zuzuordnen, die mit Michael Polanyi als »implizites Wissen« oder mit Carlo Ginzburg als »stummtes Wissen« gefasst wird, einer Wissensform, die im Unterschied zum propositionalen Wissen nicht auf rationalen Entscheidungen und begrifflich-definitiven Zuordnungen beruht, sondern auf intuitiven, körpergebundenen und prozessorientierten Wahrnehmungen und Erfahrungen.<sup>28</sup> Wenn Rüdiger Campe konstatiert, »die Frage nach der evidentiellen Gewissheit stellt sich vom Wissen her«<sup>29</sup>, so ließe sich in Bezug auf die Wissens- und Erkenntniserzeugung in Ausstellungen – auch im Rekurs auf Szeemann – festhalten, dass hier maßgeblich ein implizites, nicht-propositionales und intuitives Wissen zur Geltung kommt, welches Bedeutung und Erkenntnis nicht primär in der sprachlichen Logik der Begründung, sondern im Modus der visu-

27 Gottfried Boehm, »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: University Press 2010, S. 34-54, hier S. 53.

28 Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985. Vgl. dazu auch die Diskussion bei Eva-Maria Jung, *Gewusst wie? Eine Analyse praktischen Wissens*, Berlin/Boston: de Gruyter 2012.

29 Campe 2006, S. 27.

ellen und körperlich-performativen Erfahrung als ästhetische Einsicht vermittelt. Diese Einsicht als eine Form der Evidenzerfahrung wäre dann das Resultat eines transformativen Effekts zwischen einem Wahrnehmungserlebnis und einem Wahrnehmungsinhalt, an dem im Falle von Ausstellungen eine Vielzahl von Faktoren mitwirken. Thomas Thiemeyer bezeichnet Ausstellungen und Museen in diesem Sinne als »Evidenzmaschinen«, die über ein spezifisches Potenzial der Sichtbarmachung als einer eigenen Epistemik verfügen und etwas sinnlich zugänglich und zugleich physisch beglaubigen können, ohne dies zwingend erklären zu müssen.<sup>30</sup>

Die hier einführend dargelegten Bedingungen und Möglichkeiten expositorischer Evidenzerzeugung werden von den Autorinnen und Autoren dieses Bandes differenzierter und auch durchaus kontrovers untersucht und diskutiert. So setzt sich Helmut Draxler kritisch mit der Vorstellung auseinander, kuratorisches Wissen könne entsprechend institutioneller Zielvorgaben mit funktionaler Kohärenz und zielorientierter Gerichtetheit einem lernbegierigen Publikum vermittelt werden.<sup>31</sup> Evidenz sei nicht per se im Sinne der unvermittelten Wahrheit eines Dokuments, eines Objekts oder eines Kunstanspruchs gegeben, daher sei solche »Evidenz (zu) vermeiden, aber Wahrheit (zu) beanspruchen«. Erst wenn offenkundige Bedeutungszuschreibungen vermieden würden, könne sich Wahrheit in Ausstellungen einstellen als etwas, das nur subjektiv erfahrbar und jeweils individuell auszuhandeln sei.

Auch Ludger Schwarte versteht Ausstellungen nicht als gezielte deiktische, kommunikative Akte, sondern als Präsentationen, bei denen etwas, so wie es ist, zur Geltung komme – jenseits vorgängiger symbolischer Zuordnungen. Ausstellungen gelängen dann, wenn Exponate als sinnliches Anschauungsmaterial im öffentlichen Raum erfahrbar würden und zur Hypothesenbildung anregen.<sup>32</sup>

Beatrice von Bismarck sieht ein besonderes Potenzial von Ausstellungen darin, zu erkunden, ob und wenn ja, wie Dingen bestimmte Eigenschaften oder Bedeutungen zugewiesen werden können. Am Beispiel des von *Forensic Architecture* entwickelten und seit 2012 an verschiedenen Orten ausgestellten Projekts *Mengele's Skull* erläutert sie konkrete Verfahren, mit denen die Be-

---

30 Thiemeyer 2015, S. 21.

31 Beitrag von Helmut Draxler in diesem Band S. 43-62.

32 Beitrag von Ludger Schwarte in diesem Band S. 81-98.

deutung von Objekten als kuratorische Dinge auf die Probe gestellt werden, und analysiert diese im Hinblick auf die Strukturen und Verfahren einer Evidenzerzeugung, die im juristischen Sinne als Beweis zu verstehen ist.<sup>33</sup>

Mit Heimo Zobernig stellt Andreas Schalhorn einen Künstler vor, in dessen Installationen Werk und Display zusammenfallen und so zum Gegenstand der Verhandlung werden.<sup>34</sup> Zobernig hinterfragt die Räume, Orte, Handlungsweisen und Rituale des Ausstellens und greift verändernd in diese ein, um die traditionellen Gesten des Expositorischen und ihre Semantiken zu reflektieren.

Die Positionen von Draxler, Schwarte, von Bismarck und Schalhorn fächern bereits das Spektrum von Fragen und Antworten auf, die für die leitende Fragestellung nach der Evidenzerzeugung in Ausstellungen relevant sind. Was sie mit den anderen Beiträgen verbindet, ist der Fokus auf den epistemologischen Status der Objekte und ihrer Präsenz im Raum.

## Durch die Präsenz der Dinge

In der museologischen Forschung ist die Wissens- und Erkenntnisvermittlung seit jeher an Dinge gebunden, an die Sammlungsobjekte eines Museums oder an Ausstellungsexponate unterschiedlichster Provenienz. Dinge gelten als Wissensspeicher, die Informationen über andere Zeiten und Kulturen, Materialien und Techniken, Institutionen und Gesellschaften usw. enthalten und diese anschaulich erfahrbar machen. Besonders dort, wo schriftliche Quellen als Informationen fehlen, wird den Dingen der Status von Zeugnissen zugesprochen, die es wie Textquellen zu lesen gelte.<sup>35</sup> Das spezifische Vermögen der Dinge als materielle, real erfahrbare Objekte geht jedoch, wie der Ethnologe und Museumswissenschaftler Gottfried Korff angemerkt hat, über diese Zeugnisfunktion deutlich hinaus: »Das Objekt, das dreidimensionale Ding, das konstitutiv für den Aufbewahrungsort Museum ist, macht das Museum zu einem Ort der sinnlichen Erkenntnis, denn das Ding hat, worauf immer wieder insistiert werden muß, nicht nur einen Zeugnis- und Dokumentationswert, sondern auch eine sinnliche Anmutungsqualität,

33 Beitrag von Beatrice von Bismarck in diesem Band S. 63-80.

34 Beitrag von Andreas Schalhorn in diesem Band S. 99-118.

35 Vgl. Hans Peter Hahn, »Dinge als unscharfe Zeichen«, in: Walz 2016, S. 14-18, hier S. 15.

es ist Objekt der sinnlichen, in aller Regel über den Augensinn organisierten Erkenntnis.«<sup>36</sup>

Die von Korff adressierte ästhetische Form der Wissens- und Sinnerzeugung durch Dinge findet seit dem Material Turn wieder verstärkt Aufmerksamkeit, in den letzten Jahren auch in der Ausstellungstheorie und -praxis.<sup>37</sup> Zuvor waren im Zuge der New Museology, der Institutionskritik, dem Interesse für das Kuratorische sowie dem Educational Turn vor allem kritische Vermittlungsansätze und Formen alternativer Wissensproduktion in den Mittelpunkt gerückt worden. Den Exponaten kam dabei meist die Aufgabe zu, vorgängige Diskurse und das Wissen der Kuratoren zu veranschaulichen.<sup>38</sup> Das von Krzysztof Pomian in den späten 1980er Jahren entwickelte semiotische Konzept der Museumsobjekte als »Semiophoren« unterstützte ein solches Verständnis, indem er Objekte, die durch den Transfer in das Museum aus ihrem ursprünglichen Verwendungskontext herausgelöst wurden, als Zeichenträger bestimmte, deren »Textur, Formen, Granulation, Farbe, Mattheit oder Helligkeit, Härte und Weichheit, kurz, alle sinnlichen Merkmale [...] umgewandelt (werden) in Zeichen, die eine Beziehung herstellen sollen zwischen dem Betrachter und dem Unsichtbaren, auf das sie verweisen.«<sup>39</sup> Die Museumsobjekte verlieren Pomian zufolge ihren Eigenwert als Dinge, indem ihre materialen Eigenschaften zu Zeichen wurden,

---

36 Gottfried Korff, »Speicher/und oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« (2000), in: ders., *Museumsdinge deponieren – exponieren*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007, S. 167-180, hier S. 172.

37 Exemplarisch für die Museums- und Ausstellungsforschung seien genannt Sandra H. Dudley (Hg.), *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*, London/New York: Routledge 2012. Die Tagung »Curatorial Things«, organisiert v. Beatrice von Bismarck, Benjamin Meyer-Krahmer, Thomas Weski fand 2014 im HKW Berlin statt. Martina Grieser/Christine Haupt-Stummer/Renate Höllwart/Beatrice Jaschke/Monika Sommer/Nora Sternfeld/Luisa Ziaja (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Wien: de Gruyter 2016. Thomas Thiemeyer, »Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): *Historische Authentizität*. Göttingen: Wallstein 2016, S. 80–90.

38 Vgl. Anm. 7 und Irit Rogoff, »Turning«, in: Paul O'Neill/Mick Wilson (Hg.), *Curating and the Educational Turn*, London: Open Editions/Amsterdam: de Appel 2010, S. 32-46. Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*, Wien: Turia + Kant: 2012. Carmen Mörsch/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld: transcript, 2016.

39 Pomian 1988, S. 95.

deren Funktion allein darin bestehe, etwas anderes (nicht mehr Vorhandenes) zu repräsentieren, das es dann zu entschlüsseln gelte.

Um die ihrer sinnlichen Anmutungsqualität beraubten Objekte wieder für ein breiteres Publikum verständlich und attraktiv zu machen sowie die Dechiffrierung dessen, worauf die Exponate verweisen, zu unterstützen, wurde und wird mit inszenatorisch-szenografischen Gestaltungsmitteln gearbeitet.<sup>40</sup> Jede Form des Zeigens von Objekten ist eine Inszenierung, was aber szenografische Gestaltungen darüber hinaus auszeichnet, ist, »dreidimensionale Räume so zu inszenieren, so einzurichten, dass Inhalte verstärkt durch gestalterische Mittel deutlicher und prägnanter in ihrer Aussage und Wirkung werden.«<sup>41</sup> Dieser Präsentationsmodus setzte bereits in den 1970er Jahren ein, erlebte aber seit der Expo 2000, wo ganz ohne Originalobjekte, nur mit raumgestalterischen Mitteln Inhalte und Wirkungen erzeugt wurden, eine bemerkenswerte Konjunktur – besonders im Bereich von Themenausstellungen, aber auch in Kunstaussstellungen.<sup>42</sup> Dabei wurde der Status der Objekte zunehmend prekär, wie Thomas Thiemeyer konstatiert:

»Sie (die szenografischen Ausstellungen, d. Vf.) künden vom Ende des Deutungsmonopols der sammlungsbezogenen Disziplinen Kunstgeschichte oder Volkskunde (Sachkulturforschung) im Museum, die den Eigenwert der Kunstwerke oder Dinge ins Zentrum stellen und die Aura des Originals beschwören, und messen Ausstellungen an den Maßstäben der Architektur und des Designs, die zuerst vom Raum her denken und Raumgestaltung als eigenes Kunstwerk begreifen, das nicht primär den Dingen dient, sondern sich unterschiedlicher Medien, Einbauten oder Objekte bedient.«<sup>43</sup>

Die Verschiebung vom Objekt zum gestalteten Raum, von den originalen Werken hin zu Ausstellungsparcours, in denen die Objekte als Dokumente

---

40 Vgl. Thomas Thiemeyer, »Inszenierung«, in: Gfrereis/Thiemeyer/Tschofen 2015, S. 45-62; Joachim Baur, »Mit Räumen sichtbar machen. Inszenatorisch-szenografischer Ansatz«, in: Walz 2016, S. 261-266.

41 Martin Roth, »Szenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000«, in: Museumskunde 66, Bd. 1 (2001), S. 25-32, hier S. 25.

42 Vgl. Thiemeyer 2016; Nina Simon, *The Participatory Museum*, Santa Cruz, Cal.: Museum 2010; Anja Piontek, *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld: transcript 2017.

43 Thiemeyer 2016, S. 61.

in narrativen Inszenierungen oder als Ausstattungsstücke emotionaler Erlebnisräume dienen, wird seit den 1990er Jahren durch eine Entwicklung in der zeitgenössischen Kunst verstärkt, für die Nicolas Bourriaud den Begriff der »relational aesthetics« prägte.<sup>44</sup> In den performativen und situationistischen Arbeiten relationaler Kunst werden BesucherInnen zum integralen Bestandteil von Kunstproduktionen, die auf ein miteinander Verwobensein aller beteiligten Akteure zielen. Der Ausstellungsort wird dabei zum Bewegungs- und Handlungsraum, in dem soziale Rituale, Ereignisse und Situationen zur Partizipation auffordern und die visuelle Wahrnehmung um multisensuelle Erfahrungen aktiven Praktizierens erweitert wird. Damit verknüpft ist eine, auch postkolonial fundierte Kritik an der traditionellen Kunstausstellung und ihrer Form der Repräsentation, die als ein kulturelles Format der westlichen Moderne von einem Subjektbegriff bestimmt werde, bei dem das Subjekt den Dingen und der Welt aus einer Position der Überlegenheit distanziert und urteilend gegenüberstehe.<sup>45</sup>

Wolfgang Kemp hat die verschiedenen Spielarten partizipativer Kunst seit den 1960er Jahren kürzlich grundlegend kritisiert und auf die Konsequenzen hingewiesen, wenn das Rezeptionsmodell einer distanzierten Betrachterposition aufgegeben werde.<sup>46</sup> Wenn Interaktion und Immersion

---

44 »A set of artistic practices which take as their theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space.«, Nicolas Bourriaud, *Esthétique Relationelle*, Dijon 1998, S. 14. Vgl. auch Claire Bishop, »Introduction. Viewers as Producers«, in: dies. (Hg.), *Participation*, London/Cambridge, Mass.: MITpress 2006, S. 10-17. Maria Lind, »The Collaborative Turn«, in: Johanna Billing/Maria Lind/Lars Nilsson (Hg.), *Taking the matter into common hands*, London: Black Dog 2007, S. 15-31. Dorothea von Hantelmann, *How to do things with art. Zur Bedeutung der Performativität von Kunst*, Berlin: Diaphanes 2007.

45 Vgl. Die Ausstellung »Welt ohne Außen. Immersive Räume seit den 1960er Jahren, Berlin, Cropius-Bau, 8.06.-5.08.2018, [https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropiusbau/programm\\_mgb/gropius\\_bau\\_ausstellungen/gropius\\_bau\\_18\\_welt\\_ohne\\_aussen/welt\\_ohne\\_aussen\\_ausstellung/detail\\_welt\\_ohne\\_aussen\\_237909.php](https://www.berlinerfestspiele.de/de/aktuell/festivals/gropiusbau/programm_mgb/gropius_bau_ausstellungen/gropius_bau_18_welt_ohne_aussen/welt_ohne_aussen_ausstellung/detail_welt_ohne_aussen_237909.php) (letzter Zugriff 17.04.2019).

46 Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: University Press 2015, S. 178-181. Vgl. auch Peter Geimer in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung »Der Trend zum Bildersturm. Kunst und Immersion, 23.07.2018. Kritik an Kemp wiederum von Ilka Becker, Rez. von: Wolfgang Kemp: *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: Konstanz University Press 2015, in: *sehpunkte* 16 (2016), Nr. 6 [15.06.2016], URL: [www.sehpunkte.de/2016/06/27735.html](http://www.sehpunkte.de/2016/06/27735.html) (letzter Zugriff 17.04.2019).

kein Außerhalb der Kunst mehr böten, so Kemp, dann gingen auch die Möglichkeiten einer selbstbestimmten Positionierung des Betrachtenden verloren, da erst im wechselseitigen Bezug von Innen und Außen, in der freien Entscheidung für einen Betrachterstandpunkt die Komplexität, Widersprüchlichkeit und auch Widerständigkeit von Kunst in ihrem Weltbezug erfahrbar werde.<sup>47</sup> Mit ähnlichen Argumenten bezeichnete Peter Sloterdijk bereits 1989 das Museum als eine »Schule des Befremdens«, deren erkenntniserzeugende Wirkung insbesondere darin bestehe, die BetrachterInnen in die räumliche Nähe von Dingen zu bringen, die historisch oder kulturell der eigenen Gegenwartserfahrung fremd seien, aber gerade durch diese Distanz eine besondere Faszination und Reflexion auslösten.<sup>48</sup> Die Alteritätserfahrung gehört für Sloterdijk zur grundlegenden Epistemik von Museen und Ausstellungen, die über »Blickeinsenkung und offene Operationen« (Aleida Assmann), über die eingehende Betrachtung und Offenheit für unterschiedliche Zugänge zu den fremden Objekten erst deren Erkenntnispotenzial offenbare.<sup>49</sup>

In jüngster Zeit finden sich in der museologischen Forschung weitere Stimmen, die auf dem besonderen Status der Objekte insistieren und insbesondere auch die Bedeutung der Präsenzerfahrung materieller Dinge für die Wissensvermittlung hervorheben. So plädiert Nicola Lepp für einen museums- und ausstellungsspezifischen Vermittlungsbegriff, der den Objekten und ihrer spezifischen Präsenz im Raum größere Bedeutung beimessen müsse, anstatt wie in der aktuellen Ausstellungstheorie und -praxis »nahezu alternativlos auf die Narration als einen sprach- und textbasierten dramaturgischen Modus« zu setzen.<sup>50</sup> Mit Bezugnahme auf Gumbrechts *Diesseits der Hermeneutik* spricht sie sich für eine Erkenntnisform aus, die mit der Präsenz der Dinge und ihrer unmittelbaren sinnlich-körperlichen Erfahrbarkeit

---

47 Vgl. Geimer 2018.

48 Peter Sloterdijk, »Museum. Schule des Befremdens«, in: ders., *Der ästhetische Imperativ*. Schriften zur Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.

49 Zur wissenschaftshistorischen Herleitung dieser Form ästhetischer Wahrnehmung von Objekten aus der Aufklärung vgl. zuletzt Birgit Neumann, »Einleitung«, in: Birgit Neumann (Hg.), *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein, 2015, S. 9-38; Korff 2007, S. 167-178.

50 Nicola Lepp, »Diesseits der Narration. Ausstellen im Zwischenraum«, in: Stapferhaus Lenzburg/Sibylle Lichtensteiger/Aline Minder/Detlef Vögeli (Hg.), *Dramaturgie in der Ausstellung. Begriff und Konzepte für die Praxis*, Bielefeld, transcript 2014, S. 112-117, S. 61.

Bedeutung nicht allein in einem hermeneutisch-sprachlichen Zugriff von außen zuschreibe, sondern die subjektive Wahrnehmung von Dingen und das daraus hervorgehende, nicht-begrifflich verfasste Wissen miteinbeziehe.<sup>51</sup> Mit Gumbrechts tentativer Annäherung an die Kategorie des ästhetischen Erlebens als eine »Simultanität zwischen Sinn und Wahrnehmung«, einem Oszillieren zwischen den »Präsenzeffekten und Sinneffekten« der Dinge, deren Materialität und Medialität in einem Spannungsverhältnis zu ihren semantischen Dimensionen stehen können, schließt sich hier der Kreis zu den *Evidenzen des Expositorischen* als einer Wissens- und Erfahrungsmodalität, die als dynamische, wechselseitige Übertragungsleistung zwischen der Präsenz eines Objektes oder eines performativen Akts *und* der Repräsentation eines bestimmten Inhalts in spezifischen raumzeitlichen Bezügen in der visuellen Wahrnehmung wirksam wird. Auf die Komplexität dieser Übertragungs- und Vermittlungsvorgänge hat zuletzt Bénédicte Savoy mit ihren Überlegungen zur spezifischen Zeitstruktur von Museen und Ausstellungen hingewiesen.<sup>52</sup> Diese bestehe aus vier Zeitschichten: 1. der Entstehungszeit der Objekte, 2. dem Zeitpunkt, als die Objekte in die Sammlung/Ausstellung kamen, 3. der wissenschaftshistorischen Phase, in der die Präsentationsformen oder das Narrativ, mit dem das Objekte präsentiert wird, entwickelt wurden und schließlich 4. die Gegenwart des Betrachters.

Was die genuinen Formen der Wissenserzeugung durch Dinge betrifft, bietet auch die kultur- und medienwissenschaftliche Forschung Anknüpfungspunkte, die in den letzten Jahren die Frage, »ob und in welcher Weise Objekte an der Sinnkonstitution und am sozialen Handeln beteiligt sind«, mit neuer Dringlichkeit aufgeworfen hat.<sup>53</sup> Unter »dem Stichwort einer Wiederkehr der Dinge (geht es) darum«, so etwa Friedrich Balke, »Objekte zu Beteiligten an Handlungen zu machen und damit die gesamte Unterschei-

---

51 Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 18ff.

52 Savoy, Bénédicte/Holten, Johan, »Museen sind auch Zeitmaschinen. Ein Gespräch über das Ausstellen im 21. Jahrhundert«, in: *Ausst.-Kat. Baden-Baden 2018*, S. 91-95; vgl. auch den Beitrag von Johan Holten in diesem Band.

53 Vgl. Klaus Krüger, »Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit«, in: *Wimböck/Leonhard/Friedrich 2007*, S. 391-424, S. 392; Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002, Kap IV.



dung von Subjekt und Objekt [...] außer Kraft zu setzen«. <sup>54</sup> Dabei solle den Objekten jedoch nicht die zentrale Handlungsmacht überantwortet, sondern vielmehr ihre spezifische Wirkmacht in Arrangements, in sozialen und kulturellen Verknüpfungen beschrieben und analysiert werden, unter der Prämisse, dass diese Gefüge »nicht als geschlossene Organismen oder Systeme konzipiert werden, sondern als Vielheiten, die durch Äußerlichkeitsbeziehungen charakterisierbar sind. Solche Exteritoritätsbeziehungen verknüpfen Elemente, die eingefügt, aber auch wieder abgetrennt und in neue Gefüge eingeführt werden können; vor allem lassen sich die Beziehungen, die das Ganze ausmachen, nicht auf die Eigenschaften ihrer ›Elementarteile‹ zurückführen«. <sup>55</sup>

In dieser Perspektive zeichnen sich materiale Dinge demnach durch eine eigene Wirkmacht aus, die nicht als statisch oder stabil gedacht wird, sondern als eine Kraft, die in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder anders zur Geltung kommen und in Relation zu anderen Elementen dazu beitragen kann, dass sich ein bestimmtes Ereignis oder ein Sachverhalt ergibt. Hier sei auf die eingangs zitierte Formulierung Helmut Lethens von den musealen »Waschritualen des Evident-Machens« verwiesen. <sup>56</sup> Mit der Metapher der »Waschrituale« zielt Lethen auf die Verfahren der De- und Rekontextualisierung von Dingen, die mit ihrem Wechsel aus den ursprünglichen Entstehungs- oder Nutzungskontexten in neue museale oder expositorische Präsentationszusammenhänge einhergehen. Das Herauslösen der Dinge aus ihren räumlichen und sozialen Zusammenhängen als notwendige Voraussetzung für ihre museale Präsenz und Wahrnehmung unter der Prämisse des Ästhetischen, diese Verfahren der Vermittlung also, erzeugen Lethen zufolge eine »onthologische Unruhe«, eine Skepsis gegenüber der Präsenz dieser Dinge, die sich als konstruiert und somit als nicht stabil erweise. Diese Ungewissheit über den Status der Dinge als ein Resultat musealer Inszenierungen könne jedoch zum Motor der Erkenntnis werden, so Lethen weiter,

---

54 Friedrich Balke, »Einführung«, in: Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin: Kadmos 2012, S. 7-18, S. 10. Vgl. auch Antje te Heesen, »Einleitung«, in: te Heesen/Lutz 2005, S. 11-26; Hartmut Böhme, »Das Ding und seine Ekstasen. Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit«, in: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 155-176.

55 Balke 2012, S. 13.

56 Lethen 2015.

»wenn wir ohne Preisgabe der Evidenz, Präsenz und Skepsis den Blick für die Eigenlogik der Dinge schärfen könnten, für die Handlungsfelder, in die sie eingebettet sind, die Praxisräume, in denen formale, mediale und diskursive Erkenntnisoperationen durchgeführt werden, für die Institutionen und Lebensgeschichten, zu denen sie sich verdichteten.«<sup>57</sup>

Lethens Verweis auf die Eigenlogik der Dinge kann als ein Plädoyer für die Komplexität der Artefakte verstanden werden, die sich als Produkte und Zeugnisse gesellschaftlicher Zusammenhänge, zugleich aber auch als Ergebnisse von Gestaltungsprozessen darbieten, denen die Bedingungen ihrer formalästhetischen Erscheinung inhärent sind. Es ist diese »Eigenlogik«, »Eigenschaftlichkeit«<sup>58</sup> oder »Eigenwirklichkeit«<sup>59</sup> der Dinge, ihre unauflösbare Verwobenheit von Präsenz und Repräsentation, von Form und Inhalt, die in Ausstellungen durch Gesten des Zeigens erfahrbar werden und visuelle Formen der Sinnerzeugung jenseits der sprachlichen Vermittlung ermöglichen und zugleich reflektierbar machen.

Die hier exemplarisch genannten Positionen für und gegen die Dinge, das Insistieren auf der Eigenlogik materialer Objekte und ihrer Präsenz als Bedingungen für die Generierung und Vermittlung von Wissen und Erkenntnis auf der einen Seite und die Kritik an den damit verbundenen Subjekt-Objektrelationen als eine grundlegende Kritik an der Institution des Museums und dem Dispositiv der Ausstellung als westliche Kulturformen auf der anderen Seite, lassen gegenwärtig eine Konfliktlinie erkennen, entlang der sich auch die Beiträge dieses Bandes bewegen.<sup>60</sup>

---

57 Lethen 2015, S. 84.

58 Georg Simmel, »Vom Wesen des historischen Verstehens (1918)«, in: ders., *Das Individuum und die Freiheit. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 61-83, hier S. 72, zit. n. Klaus Krüger 2017, S. 7.

59 Vgl. Klaus Krüger, »Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung«, in: ders., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder*, hg. von Matthias Weiß/Britta Dümpelmann/Wolf-Dietrich Löhr/Friederike Wille, Paderborn: Fink 2017, S. 8ff. Vgl. auch Hans-Peter Hahn (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin: Neofelis 2015.

60 Vgl. Britta Hochkirchen, »Das Für und Wider der Fiktion. Literaturvermittlung zwischen Immersion und Reflexion«, in: dies./Elke Kollar (Hg.), *Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven*, Bielefeld: transcript 2015, S. 199-215; die Autorin konstatiert in der expositorischen Praxis aktuell ebenfalls eine Ambivalenz zwischen Nähe und Distanz, Identifikation und Alterität, Immersion und Refle-

Einen Schwerpunkt bilden dabei Ausstellungen, die von Künstlern kuratiert oder gestaltet wurden (was ein grundlegender Unterschied ist, wie die Beiträge in diesem Band zeigen) und die in ihren Arbeiten seismografisch Grenzen und Übergänge zwischen den beiden genannten Polen ausloten und im Medium der Ausstellung kritisch reflektieren. So zeigt Änne Söll anhand der Arbeiten von Elmgreen & Dragset, Mark Dion und Adam Chodzko, wie die Künstler das immersive Potenzial des sogenannten *Period Room* nutzen, um die Ambivalenzen musealer Wahrheitsansprüche zu verhandeln.<sup>61</sup> Während die Objektensembles im *Period Room* als museologischem Konzept eigentlich dem Zweck dienen, eine historische Epoche überzeugend zu rekonstruieren, sind in den künstlerischen Adaptionen die Rauminszenierungen real und somit körperlich erfahrbar und dennoch explizit fiktiv, die Authentizität von Objekten wird ironisch hinterfragt oder die Strategien der historischen Rekonstruktion durch die Dekonstruktion eines originalen Objekts aufgedeckt.

In der Analyse von Tobias Vogt weisen künstlerische Interventionen von Michael Asher, Fred Wilson und Willem de Rooij die Eigenschaften von Museumsobjekten wie Materialität, Form oder Herkunft als mehrfach kodierte Kategorien aus, die in unterschiedlichen Vergleichskonstellationen jeweils andere, auch dezidiert kritische Bedeutungsdimensionen hervorbringen können.<sup>62</sup> Stefanie Heraeus legt dar, inwiefern sich in den *Penetráveis* von Hélio Oiticica, die zugleich als begehbare Skulpturen und museale Erfahrungsräume rezipierbar sind und sich somit einer eindeutigen Gattungs- beziehungsweise Institutionszuordnung entziehen, eine Kritik des brasilianischen Künstlers an den hierarchischen und ritualisierten Rezeptionsformen im Museum als kolonialem Erbe westlicher Kultur äußert.<sup>63</sup>

Auch in anderen Bereichen formiert sich aktuell verstärkt Kritik am etablierten Konzept einer distanzierten Gegenüberstellung von Objekt und Betrachterinnen, so etwa in den transmedial agierenden bildenden und szenischen Künsten, die die Strukturen des Museums und des Theaters als spezifische Dispositive des Westens freilegen und verhandelbar machen,

---

xion, spricht dem Objekt aber keine originäre Bedeutung zu; diese werde vielmehr von außen jeweils neu an das Objekt herangetragen und sei deshalb konstruiert.

61 Beitrag von Änne Söll in diesem Band, S. 119-136.

62 Beitrag von Tobias Vogt in diesem Band, S. 137-156.

63 Beitrag von Stefanie Heraeus in diesem Band, S. 157-180.

wie Nicole Haitzinger in ihrem Beitrag ausführt.<sup>64</sup> Oder im Queer Curating, wo museale Praktiken der Normierung, Marginalisierung und Diskriminierung aufgedeckt und andere Modi der Blick- und Bewegungsführung erprobt werden, z.B. durch die Destabilisierung der Relationen von Zeigen und Bedeuten, wie Beatrice Miersch in ihrer Analyse der Ausstellung *Homosexualität\_en* erläutert.<sup>65</sup>

Diese und andere Beiträge des Bandes führen mit eingehenden Ausstellungsanalysen vor, mit welcher Intensität seit den 1960er Jahren der Status von Artefakten und ihre Relevanz für die Erzeugung von Wissen und ästhetischer Erkenntnis in Museen und Ausstellungen verhandelt werden. Wie erhellend in dieser Frage gerade das Feld zwischen den beiden Polen einer traditionellen Subjekt-Objekt-Beziehung einerseits und ihrer Überwindung in immersiven Erlebnissräumen andererseits sein kann, verdeutlichen insbesondere die von Künstlern kuratierten Ausstellungen, indem sie die Eigensinnigkeit der Dinge in ihren jeweiligen körper- und raumbezogenen Situationen herausstellen und die Wahrnehmung für ästhetisch sich manifestierende Sinndimensionen schärfen. Diese sind nicht in dem Sinne konstruiert, dass Wissen und Bedeutung nur von außen an die Dinge herangetragen werden, sondern zeigen sich als genuine Eigenschaften der Dinge, die im relationalen Gefüge kuratorischer Konstellationen zur Geltung kommen und semantische Effekte erzeugen, die nicht statisch, sondern variabel und jeweils abhängig vom Standpunkt der Betrachtenden sind. Bei der Gestaltung dieser Situationen kommt den Zeigegesten des Exponierens ein maßgeblicher Anteil zu, indem sie die sinnliche Wahrnehmung der Objekte im Spannungsfeld von Präsenzerfahrung und Sinndimensionen aktivieren und formen. Daher sind die abschließenden Überlegungen dieser Einführung den Zeigegesten gewidmet.

## Kuratorisch/Expositorisch

In der kuratorischen Forschung werden das Kuratieren von Ausstellungen und kuratorisches Handeln im weiteren Sinne als eine kulturelle Praxis des Zusammenstellens verstanden, in der spezifische Konstellationen von Ex-

---

64 Beitrag von Nicole Haitzinger in diesem Band, S. 181-202.

65 Beitrag von Beatrice Miersch in diesem Band, S. 203-232.

ponaten, Displaymitteln, Personen, Institutionen, Diskursen und anderen Beteiligten mit einer Verbindung zur Öffentlichkeit gestaltet werden.<sup>66</sup> Diesem Verständnis des Kuratorischen soll hier programmatisch und in heuristischem Sinne der Begriff des »Expositorischen« an die Seite gestellt werden, um über das Gestalten von Konstellationen hinaus verstärkt die spezifischen Gesten des Ausstellens als einem Zeigen, einem Zurschaustellen von Objekten als genuin bedeutungserzeugende Handlung in Museen und Ausstellungen in den Fokus zu rücken. Dem Begriff des Expositorischen liegt das lateinische *ex-ponere* zugrunde, das in der Zusammensetzung von *ex* (aus) und *ponere* (setzen, stellen, legen) das Begriffsfeld von ausstellen, auslegen, aussetzen, darstellen, darlegen umfasst und in dem Begriff der Exposition als Synonym für Ausstellung mitschwingt.<sup>67</sup> Er ist auch abzuleiten vom *Exponat*, das sprachlich korrekt *Expositum* heißen müsste, wie Katharina Flügel anmerkt, und das Ausgestellte, vor Augen Gestellte, offen Darliegende bezeichnet.<sup>68</sup> Im lateinischen Ursprung des Begriffs *Expositum* ist also der Akt des Aussetzens, bei dem etwas zur Schau gestellt wird, als eine physische, aber auch soziale, ästhetische oder diskursive Handlung enthalten.

Der Begriff der Exposition und des Expositorischen ist von der Museums- und Ausstellungsforschung immer wieder in spezifischem, jedoch recht unterschiedlichem Sinne verwendet worden. So bevorzugte Sigfried Giedion den Begriff Exposition gegenüber dem der Ausstellung, weil das »französische Wort *exposition* – gleich dem Wort *Industrie* – vieldeutiger wie *Ausstellung*« sei. »Exposition«, so Giedion, »bedeutet zugleich Überblick, Nebeneinanderstellung, Vergleich, Lage, ja selbst im übertragenen Sinne: Darstellung einer Lehre.«<sup>69</sup> Diese Überlegungen entwickelte der Architekturhistoriker im Zusammenhang mit den Industrieausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, deren Displayformen der Reihung und Addition dem Überblick oder Vergleich von Ausstellungsobjekten dienen, mit

---

66 Beatrice von Bismarck 2016. Vgl. auch den Beitrag der Autorin in diesem Band.

67 Zu den verschiedenen Begriffsfeldern, auch in verschiedenen Sprachen vgl. von Bismarck 2016 und Anna Schober, *Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*, Wien u.a.: Geyer-Ed. 1994, S. 10.

68 Katharina Flügel, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt: WTB 2014, S. 105.

69 Sigfried Giedion in seinem Buch »Bauen in Frankreich« (1928), zit.n. Gottfried Korff, »Vom Menschen aus...«. *Zur Ausstellungstheorie und -praxis Sigfried Giedions* (1986), in: ders. 2007, S. 12-23, hier S. 13.

dem Ziel, über diese visuelle Rezeption auch Inhalte, eine bestimmte »Lehre« oder Wissen zu vermitteln.

Steht »Exposition« bei Giedion also für spezifische bedeutungserzeugende Modi des Zeigens in Museen und Ausstellungen und die mit ihnen verbundenen visuellen Erkenntnismöglichkeiten, so verwendet Gottfried Korff die Bezeichnung des Expositorischen für die anschauliche Verdichtung von Inhalt und Form, die in Ausstellungsinszenierungen zur Geltung komme: »Das Expositorische ist eine bewusst gestaltete, Sinn in komplexer Weise verdichtende Merkwelt (im Unterschied zur realen Wirkwelt [...]) – bewusst gestaltet in zweierlei Hinsicht, nämlich inhaltlich und inszenatorisch: inhaltlich nach Maßgabe des aktuellen Wissensstandes, wie ihn die konsistenteste Fachforschung überliefert, inszenatorisch nach Maßgabe aktueller Wahrnehmungsformen«. <sup>70</sup>

Während Korff das Expositorische als gezielte Inszenierung von Wissensbeständen versteht, bestimmt Mieke Bal den Akt des Exponierens oder das Expositorische als eine Form diskursiven, visuellen Handelns, in der drei Felder zur Geltung kommen: Gesten des Zeigens von Dingen mit der Aufforderung »Sieh hin!«, das Äußern von Meinungen und Urteilen im Sinne von »So ist es« und der Vollzug solcher Präsentationen in der Öffentlichkeit. <sup>71</sup> Während der Aspekt des »Sieh hin« auf die visuelle Verfügbarkeit des gezeigten Objekts und damit auf seine Präsenz verweise, beinhaltet der Aspekt des »So ist es« die Autorität desjenigen, der etwas wisse, also eine epistemische Autorität. Der Gestus des Exponierens, so Bal weiter und das ist entscheidend, wechsele zwischen beiden Aspekten hin und her und lege dabei Diskrepanzen zwischen der Präsenz des Objekts und der Aussage über dieses Objekt offen, so dass sich ein Feld von Mehrdeutigkeiten eröffne, dessen Affirmationen, Widersprüche und Paradoxien zur Reflexion führten. Diese, mit dem Akt des Exponierens konstitutiv verbundenen Mehrdeutigkeiten hat Bal im Konzept der *Double Exposures* gefasst, das für unsere Frage nach den Evidenzen des Expositorischen hoch relevant ist, indem hier mit der Geste des Zeigens ein Spannungsverhältnis zwischen der Präsenz und visuellen »Eigensinnlichkeit« der exponierten Objekte verknüpft ist.

---

<sup>70</sup> Korff 2007, 101

<sup>71</sup> Mieke Bal, »Das Subjekt der Kulturanalyse«, in: dies., Kulturanalyse, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 28-43, hier S. 31-35. Vgl. auch dies. 1996.

Was Bal im Kontext ihrer Kulturanalyse schon in den 1990er Jahren als ästhetische Erkenntnisform in der Begegnung mit materiellen Objekten herausgearbeitet hat, erlebte in den letzten Jahren mit der Zeige-Forschung neue Konjunktur.<sup>72</sup> Der Akt des Zeigens wird hier als Gegenreaktion auf die Sprachfixierung hermeneutischer Wissenschaftstraditionen genutzt, um genuine Zugänge zu den visuellen, körperlichen und raumbasierten Medien sowie zu den Dimensionen sich ästhetisch manifestierender Semantiken von Objekten zu eröffnen.<sup>73</sup> Diese Bewegung vom Sagen zum Zeigen, von Gumbrecht als »Projekt einer Wiedergewinnung von Weltbezug und Referenz-Dimension«<sup>74</sup> entworfen, wertet die sinnliche Wahrnehmung und deren Formen nichtsprachlicher, vor-propositionaler Sinnerzeugung auf, wie sie auch Harald Szeemann als grundlegend für sein kuratorisches Agieren beschrieb.

Diese Dialektik von Weltbezug und ästhetischer Versenkung, von Präsenz und Repräsentation, von Geschichte und Gegenwart ist für Karen van den Berg grundlegend für das Dispositiv des Museums und daher als Analysekategorie für Museums- und Displaykonzepte des 21. Jahrhunderts aufschlussreich.<sup>75</sup> Wie sie für den Louvre-Lens in diesem Band zeigt, wurde dort die Abkehr vom Konzept einer kontemplativen Versenkung in das auratische Original vollzogen und stattdessen museale Zeigeformen einer ahistorischen Kopräsenz von Objekten unterschiedlicher Epochen entwickelt. Dieses Display versteht van den Berg als deiktische Rhetorik reiner Sichtbarmachung: Den Objekten werde jegliche historische Tiefe entzogen, so dass sie ganz in die »Gegenwärtigkeit des Medienzeitalters« überführt würden und die Präsentation wie die Rückübersetzung einer digitalen Repräsentation in die Welt realer Objekte wirke, deren materiale Präsenz jedoch bereits durch das allgegenwärtige Paradigma des Digitalen überlagert werde.

---

72 Vgl. Lambert Wiesing, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.

73 Siehe die Gegenüberstellung verschiedener Tendenzen in diesem Diskurs etwa bei Fabian Goppelsröder/Martin Beck, »Zeigen – Zur Vielschichtigkeit eines Begriffs«, in: dies. (Hg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Diaphanes: Zürich, 2014, S. 7-16.

74 Hans Ulrich Gumbrecht, »Zeigen als philosophische Irritation«, in: Karen an den Berg/Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.), *Politik des Zeigens*, München: Fink 2010, S. 195-202.

75 Beitrag von Karen van den Berg in diesem Band, S. 233-250.

Auch Nanne Buurman widmet sich dem »Ausstellen im Zeitalter digitaler Reproduzierbarkeit«, indem sie anhand der *dOCUMENTA (13)* nach den Effekten postdigitaler Verhältnisse in expositorischen Akten der Bedeutungserzeugung fragt.<sup>76</sup> Mit einer Hinwendung zu Natur, Ökologie und Materialität, so die These ihres Beitrags, habe die 2012er *documenta* als erste Ausgabe nach Einführung des iPhones in vieler Hinsicht einen unvermittelten Zugriff auf Wirklichkeit suggeriert, der im Kontrast zu den bildschirmvermittelten Welten des Digitalen dem Publikum ästhetische Erfahrungen von Haptik, Materialität und Sinnlichkeit ermöglichte. In ihren Analysen des *Logbooks* und des *Brains* zeigt Buurman jedoch darüber hinaus, dass die durch weitgehende Invisibilisierung des Ausstellungsdisplays erzeugten Authentizitätsanmutungen auf der Ebene der kuratorischen Objektzusammenstellung und Handhabung vielfach medial gebrochen und so die Aufmerksamkeit auf die komplexen Übersetzungsverhältnisse zwischen Materialität und Immaterialität, Original und Kopie, Authentizität und Simulation gelenkt wurden.

In einer kritischen Revision der von ihm selbst 2015 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Couboud kuratierten Ausstellung *Seelenlandschaften. Werner Herzog & Hercules Segers* geht Thomas Ketelsen den expositorischen Dynamiken nach, die sich bei der gemeinsamen Präsentation von originalen Landschaftsradierungen des flämischen Künstlers Segers und der filmischen Adaption und digitalen Bearbeitungen dieser Radierungen in Herzogs Videoinstallation zeigten.<sup>77</sup> Dem Besucher wurden nicht nur zwei unterschiedliche Perspektiven auf Segers Radierungen gegeben, eine kunsthistorisch-historiografische und eine künstlerisch-ästhetische, sondern durch Herzogs gezielte Ausstellung seiner manipulativen Verfahren im Medium Film auch die Eigenmacht der digitalen Bilder als Interpretament der historischen Werke von Segers anschaulich und als Gegenstand der ästhetischen Erkenntnis dargeboten.

Johan Holten rekapituliert nochmals das historisch breite Spektrum unterschiedlicher Formen und Formate des Zeigens in Museen und Ausstellungen seit dem 19. Jahrhundert, um vor dem Hintergrund der aktuell hochrelevanten Provenienzdebatten zu fragen, wie man eigentlich Provenienz und Provenienzforschung, wie man den nicht mehr vorhandenen und da-

---

76 Beitrag von Nanne Buurman in diesem Band, S. 251-272.

77 Beitrag von Thomas Ketelsen in diesem Band, S. 273-292.



mit unsichtbaren Kontext der Exponate, wie man also Unsichtbares sichtbar machen kann.<sup>78</sup> Im Zusammenhang damit stellt er künstlerische Arbeiten von Walid Raad, Maria Eichhorn und Javier Téllez und deren ästhetische Zeigegeesten vor, die sie für die Visualisierung nicht mehr verfügbarer historischer Kontexte in unterschiedlichen Medien – räumlich, performativ und filmisch – entwickeln. Den Abschluss bildet eine kommentierte Bildstrecke mit Installationsansichten der Ausstellung »Double Vision. Albrecht Dürer & William Kentridge«, die im Rahmen des DFG-Transferprojekts »Evidenz ausstellen« als kuratorisches Labor und für praxistheoretische Reflexionen zwischen 2015 und 2017 in Berlin und Karlsruhe gezeigt wurde.

Die Beiträge des Bandes erscheinen im Folgenden in einer Reihenfolge und Zusammenstellung, die einer bestimmten inhaltlichen Logik folgt, aber auch ganz anders hätte sein können. Die Fülle von thematischen, methodischen und konzeptuellen Querverbindungen, aber auch gegensätzlichen Positionierungen, sprach gegen eine Einteilung in thematische Kapitel und soll für eigene Zuordnungen der LeserInnen möglichst offengehalten werden. Neben den Kategorien der Evidenz, der Präsenz und dem Expositorischen bilden Ausstellungen, die von KünstlerInnen kuratiert wurden, und Kunstwerke, in denen Fragen des Kuratorischen und Expositorischen verhandelt werden, einen Schwerpunkt in diesem Band. Ein weiteres übergreifendes Thema sind die Methoden der Ausstellungsanalyse sowie Fragen des Medialen, insbesondere auch der digitalen Medien. Was die Texte darüber hinaus verbindet und nicht durch eine übergeordnete editorische Struktur herausgestellt werden kann, ist ihre intensive Auseinandersetzung mit den Strukturen und Verfahren, mit den methodischen Zugängen und Analyse-möglichkeiten einer ästhetischen Evidenzerzeugung in Museen und Ausstellungen. In ihrer Eigenständigkeit reflektieren die Beiträge diese Kategorien und geben, auch durch kontroverse Argumentationen, Impulse für eine Debatte, die angesichts der aktuellen Forderungen nach einer Revision der Praxis des Ausstellens und nach innovativen Präsentationskonzepten notwendiger denn je erscheinen.

---

78 Beitrag von Johan Holten in diesem Band, S. 293-306.

## Literatur

- ARGE Schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien: Böhlau 2013.
- Ausst.-Kat. *Double Vision*. Albrecht Dürer, William Kentridge, Kulturforum, Staatliche Museen zu Berlin, 20.11.2015-06.03.2016/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 10.09.2016-08.01.2017, hg. v. Klaus Krüger/Andreas Schalhorn/Elke Anna Werner, München: Sieveking 2015.
- Bal, Mieke, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge 1996.
- Bal, Mieke, »Das Subjekt der Kulturanalyse«, in: dies., *Kulturanalyse*, hg. von Thomas Fechner-Smarsly/Sonja Neef, Frankfurt a.M. 2002, S. 28-43.
- Balke, Friedrich, »Einführung«, in: Friedrich Balke/Maria Muhle/Antonia von Schöning (Hg.), *Die Wiederkehr der Dinge*, Berlin: Kadmos 2012, S. 7-18.
- Baur, Joachim, »Mit Räumen sichtbar machen. Inszenatorisch-szenografischer Ansatz«, in: Walz 2016, S. 261-266.
- Becker, Ilka, Rez. von: Wolfgang Kemp, *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*, Konstanz: University Press 2015, in: *sehpunkte* 16 (2016), Nr. 6 [15.06.2016], URL: [www.sehpunkte.de/2016/06/27735.html](http://www.sehpunkte.de/2016/06/27735.html) (letzter Zugriff 17.04.2019).
- Bennett, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London, New York: Routledge 1995.
- Bishop, Claire, »Introduction. Viewers as Producers«, in: dies. (Hg.), *Participation*, London/Cambridge, Mass.: 2006, S. 10-17.
- Boehm, Gottfried, »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: ders., *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: University Press 2010, S. 34-54.
- Boehm, Gottfried/Mersmann, Birgit/Spieß, Christian (Hg.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München: Fink 2008.
- Böhme, Gernot, »Das Ding und seine Ekstasen. Ontologie und Ästhetik der Dinghaftigkeit«, in: ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 155-176.
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique Relationelle*, Dijon 1998.
- Campe, Rüdiger, »Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Band 8, hg. v. Uwe

- Fleckner/Margit Kern/Birgit Recki/Bruno Reudenbach/Cornelia Zumbusch, Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 105-133.
- Campe, Rüdiger, »Epoche der Evidenz. Knoten in einem terminologischen Netzwerk zwischen Descartes und Kant«, in: Peters/Schäfer 2006, S. 25-43.
- Crimp, Douglas, *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass: MIT Press 1993.
- Cuntz, Michael/Nitsche, Barbara/Otto, Isabell/Spaniol, Marc (Hg.), *Listen der Evidenz*, Köln: Dumont 2006.
- Dudley, Sandra H. (Hg.), *Museum Objects. Experiencing the Properties of Things*, London/New York: Routledge 2012.
- Flügel, Katharina, *Einführung in die Museologie*, Darmstadt: WTB 2014.
- Geimer, Peter, »Der Trend zum Bildersturm. Kunst und Immersion«, *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 23.07.2018.
- Gfrereis, Heike/Thiemeyer, Thomas/Tschofen, Bernhard (Hg.), *Museen verstehen. Begriff der Theorie und Praxis*, Göttingen: Wallstein 2015.
- Goppelsröder, Fabian/Beck, Martin, »Zeigen – Zur Vielschichtigkeit eines Begriffs«, in: dies., (Hg.), *Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Diaphanes: Zürich, 2014, S. 7-16.
- Griesser, Martina/Haupt-Stummer, Christine/Höllwart, Renate/Jaschke, Beatrice/Sommer, Monika/Sternfeld, Nora/Ziaja, Luisa (Hg.), *Gegen den Stand der Dinge. Objekte in Museen und Ausstellungen*, Wien: de Gruyter 2016.
- Greenberg, Reese/Ferguson, Bruce W./Nairne, Sandy (Hg.), *Thinking about Exhibitions*, New York: Routledge 1996.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, »Zeigen als philosophische Irritation«, in: van den Berg/Gumbrecht 2010, S. 195-202.
- Hahn, Hans-Peter (Hg.), *Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen*, Berlin: Neofelis 2015.
- Hahn, Hans-Peter, »Ding als unscharfe Zeichen«, in: Walz 2016, S. 14-18.
- Halbfass, Wilhelm, »Evidenz«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer/Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel: Schwabe 1972, Sp. 829-832.
- Hemken, Kai-Uwe (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript 2015.

- Hochkirchen, Britta, »Das Für und Wider der Fiktion. Literaturvermittlung zwischen Immersion und Reflexion«, in: dies./Elke Kollar (Hg.), Zwischen Materialität und Ereignis. Literaturvermittlung in Ausstellungen, Museen und Archiven, Bielefeld: transcript 2015, S. 199-215.
- Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.), educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung, Wien: Turia + Kant 2012.
- Jocks, Heinz-Norbert, »Alles was zum Menschsein gehört«. Interview mit Harald Szeemann, in: Kunstforum, Bd. 156, 2001, S. 46ff.
- Jung, Eva-Maria, Gewusst wie? Eine Analyse praktischen Wissens, Berlin/Boston: de Gruyter 2012.
- Kemmann, Ansgar, »Evidentia, Evidenz«, in: Gert Ueding (Hg.), Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, Sp. 33-47.
- Kemp, Wolfgang, Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst, Konstanz: University Press 2015.
- Korff, Gottfried, Museumsdinge. Deponieren – Exponieren, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2007.
- Korff, Gottfried, »Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum« (2000), in: ders. 2007, S. 167-180.
- Krüger, Klaus, »Evidenzeffekte. Bildhafte Offenbarung in der Frühen Neuzeit«, in: Wimböck/Leonhard/Friedrich 2007, S. 391-424.
- Krüger, Klaus, Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz, Göttingen: Wallstein 2016.
- Krüger, Klaus, »Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung«, in: ders., Zur Eigensinnlichkeit der Bilder, hg. von Matthias Weiß/Britta Dümpelmann/Wolf-Dietrich Löhr/Friederike Wille, Paderborn: Fink 2017.
- Kuhlenkampff, Arend, »Evidenz«, in: Handbuch der philosophischen Grundbegriffe, Bd. 1, hg. von H. Krings, H. M. Baumgartner, C. Wild, München 1973, S. 423-436.
- Lepp, Nicola, »Diesseits der Narration. Ausstellen im Zwischenraum«, in: Stapferhaus Lenzburg/Sibylle Lichtensteiger/Aline Minder/Detlef Vögeli (Hg.), Dramaturgie in der Ausstellung. Begriff und Konzepte für die Praxis, Bielefeld: transcript 2014, S. 112-117.
- Lethen, Helmut, »Präsenz«, in: Gfereis/Thiemeyer/Tschofen 2015, S. 76-84.

- Lind, Maria, »The Collaborative Turn«, in: Johanna Billing/Maria Lind/Lars Nilsson (Hg.), *Taking the matter into common hands*, London: Black Dog 2007, S. 15-31.
- Locher, Hubert, »Die Kunst des Ausstellens. Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Diskurs«, in: Hans Dieter Huber/Hubert Locher/Karin Schulte (Hg.), *Kunst des Ausstellens. Beiträge, Statements, Diskussionen*, Stuttgart: Hatje Cantz 2002.
- Martinon, Jean-Paul (Hg.), *The Curatorial. A Philosophy of Curating*, London: Bloomsbury 2013.
- Mersch, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München: Fink 2002.
- Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.), *Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2016.
- Neumann, Birgit, »Einleitung«, in: Birgit Neumann (Hg.), *Präsenz und Evidenz fremder Dinge im Europa des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Wallstein, 2015, S. 9-38.
- Peters, Sybille/Schäfer, Martin Jörg (Hg.), *Intellektuelle Anschauung. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen*, Bielefeld: transcript 2006.
- Piontek, Anja, *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld: transcript 2017.
- Polany, Michael, *Implizites Wissen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- Pomian, Krzysztof, *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*, Berlin: Wagenbach 1988.
- Richter, Dorothee, »Artists and Curators as Authors. Competitors, Collaborators, or Teamworkers«, in: *OnCurating*, Issue 19 (On Artistic and Curatorial Authorship), June 2013, S. 42-47, [www.on-curating.org/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.XLchWWPgqpo](http://www.on-curating.org/issue-19-reader/artists-and-curators-as-authors-competitors-collaborators-or-team-workers.html#.XLchWWPgqpo) (letzter Zugriff 17.04.2019).
- Rogoff, Irit, »Turning«, in: Paul O'Neill/Mick Wilson (Hg.), *Curating and the Educational Turn*, London: Open Editions/Amsterdam: de Appel 2010, S. 32-46.
- Roth, Martin, »Scenographie. Zur Entstehung von neuen Bildwelten im Themenpark der Expo 2000«, in: *Museumskunde* 66, Bd. 1 (2001), S. 25-32.

- Savoy, Bénédicte/Holten, Johan, »Museen sind auch Zeitmaschinen. Ein Gespräch über das Ausstellen im 21. Jahrhundert«, in: Ausst.-Kat. Baden-Baden 2018, S. 91-95.
- Schober, Anna, Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen, Wien u.a.: Geyer-Ed. 1994.
- Scholze, Jana, Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltung in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld: transcript 2004.
- Schwarte, Ludger, Pikturale Evidenz. Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder, Paderborn: Fink 2015.
- Siegmund, Judith, Die Evidenz der Kunst. Künstlerisches Handeln als ästhetische Kommunikation, Bielefeld: transcript 2007.
- Siegmund, Judith, »Evidenz, visuelle/ikonische«, in: GIB. Glossar der Bildphilosophie 2013, [www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Evidenz,\\_visuelle/ikonische](http://www.gib.uni-tuebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Evidenz,_visuelle/ikonische) (letzter Zugriff 17.04.2019).
- Simon, Nina, The Participatory Museum, Santa Cruz, Cal.: Museum 2010.
- Sloterdijk, Peter, »Museum. Schule des Befremdens«, in: ders., Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2007.
- Szeemann, Harald, »Ausstellungen machen«, in: te Heesen/Lutz 2005, S. 25-37.
- Szeemann, Harald, Selected Writings, hg. v. Doris Chon/Glenn Phillips/Pietro Rigolo, Los Angeles: The Getty Research Institute 2018, S. 78-80.
- te Heesen, Anke, »Die Lust am Material. Über das Nebeneinander von Kunst und Wissenschaft 1975-1989«, in: Nils Güttler/Margarete Pratschke/Max Stadler (Hg.), Nach Feierabend 2016, Wissen ca. 1980, Zürich: Diaphanes 2016, S. 105-115.
- te Heesen, Anke/Lutz, Petra (Hg.), Dingwelten. Das Museum als Erkenntnisort, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2005.
- Thiemeyer, Thomas, »Das Museum als Wissens- und Repräsentationsort«, in: Walz 2016, S. 18-21.
- Thiemeyer, Thomas, »Inszenierung«, in: Gfrereis/Thiemeyer/Tschofen 2015, S. 45-62.
- Thiemeyer, Thomas, »Werk, Exemplar, Zeuge. Die multiplen Authentizitäten der Museumsdinge«, in: Martin Sabrow/Achim Saupe (Hg.): Historische Authentizität. Göttingen: Wallstein 2016, S. 80-90.
- Thürlemann, Felix, Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage, München: Fink 2013.

- Tyradellis, Daniel, *Müde Museen, oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*, Hamburg: Körber-Stiftung 2014.
- van den Berg, Karen/Gumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), *Politik des Zeigens*, München: Fink 2010.
- von Bismarck, Beatrice, »Ausstellen und Aus-setzen. Überlegungen zum kuratorischen Prozess«, in: Kathrin Busch/Burkhard Meltzer/Tido von Oppeln (Hg.), *Ausstellen. Zur Kritik der Wirksamkeit in den Künsten*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2016, S. 139-156.
- von Bismarck, Beatrice, »When Attitudes become a Profession. Harald Szeemanns selbstreferentielle Praxis und die Ausstellung als Kunst«, in: *Ausst.-Kat. Harald Szeemann – Museum der Obsessionen*, Getty Research Institute, Los Angeles, 06.02-06.05.2018/Kunsthalle Bern, 09.06-02.09.2018/Kunsthalle Düsseldorf, 10.10.2018-20.01.2019/Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin, 26.02.-26.05.2019, hg. v. Glenn Phillips/Philipp Kaiser/Doris Chon/Pietro Rigolo, deutsche Ausgabe, Zürich: Scheidegger & Spiess 2018, S. 249-264.
- von Bismarck, Beatrice/Schaffaff, Jörn/Weski, Thomas (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin: Sternberg 2012.
- von Hantelmann, Dorothea, *How to do things with art. Zur Bedeutung der Performativität von Kunst*, Berlin: Diaphanes 2007.
- von Hantelmann, Dorothea/Meister, Carolin (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich: Diaphanes 2010.
- Walz, Markus (Hg.), *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: Metzler 2016.
- Wiesing, Lambert, *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Wimböck, Gabriele/Leonhard, Karin/Friedrich, Andreas (Hg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster: LIT 2007.
- Zittel, Claus, »Trügerische Evidenz. Bild-Lektüren in wissenschaftlichen Texten der Frühen Neuzeit«, in: Irene Pieper/Stefanie Lotz (Hg.), *Grenzbereiche des Lesens*, Frankfurt a.M.: 2005, [www.uni-frankfurt.de/grenzbereichedeslesens/zittel\\_bildlektueren.pdf](http://www.uni-frankfurt.de/grenzbereichedeslesens/zittel_bildlektueren.pdf) (letzter Zugriff 17.04.2019).