

**N°088**

Dorothea

von

Hantelmann

Dorothea von  
Hantelmann

*Notes on the Exhibition /  
Notizen zur Ausstellung*



Dorothea  
von Hantelmann  
*Notes on the  
Exhibition /  
Notizen zur  
Ausstellung*



# Dorothea von Hantelmann

## *Notes on the Exhibition*

*Give me a museum and I will change society.*

—Tony Bennett

How is it, given the huge popularity enjoyed by museums and exhibitions in the late twentieth and early twenty-first centuries, that the Artistic Director of DOCUMENTA (13) (of all people) can speak of the “obsolescence of the exhibition”?<sup>1</sup> Recent decades have seen an unprecedented increase in the building of museums and the founding of biennials—institutions that enjoy high visitor counts and attract no less attention in the media and in art discourse. How can this success be explained? And are there, nonetheless, grounds for viewing it as a sign of the exhibition’s growing obsolescence?

Historically speaking, the success story of the exhibition is no new phenomenon; rather, it reflects an ongoing development that began more than two hundred years ago. Museums and exhibitions, with their focus on the material object, emerged parallel to our modern industrialized civil societies. Of course, objects played a role in aristocratic and courtly cultures—as symbols of taste, status, and wealth. But they were integral to an aesthetic of style and manners and functioned as the accessories of a subject intent on aesthetic refinement. In civil society, by contrast, the object takes center stage. It steps into a direct relation to the subject for whom it was formerly but an ornamental extra. Museums and exhibitions, loci basically for the viewing of objects, are instrumental in this process. This was and still is the case for world exhibitions, the Louvre, and documenta. They are sites of meaning production, aesthetic experience, and (self-)reflection—processes that are bound up with the material object vis-à-vis a viewing subject. Hence, to inquire into the success of museums and exhibitions automatically entails inquiring into the status of things. How is

1 | Carolyn Christov-Bakargiev in conversation with the author, New York, February 2010.

it that things in modern civil societies are so meaningful that modern temples and rituals are dedicated to them?

In sharp contrast to feudal and aristocratic societies, civil society, as is known, is an integrative society where material production and culture are no longer mutually exclusive. The post-revolutionary bourgeoisie views itself as a class that labors, produces, and also claims a right to aesthetically refine itself. In the context of this historical process of transformation, the object effects two basic things that courtly-aristocratic cultures were unable (and unwilling) to do. First, the object—and this is true in a particular sense for the material work of art—unites the spheres of material production and of the aesthetic, which henceforth are brought together in one practice. For the work of art as a material artifact relates to the field of production, which becomes the dominant source of wealth and prosperity *and* is in a position to make the secular object the productive source of cultural meaning and reflection. And second, quite apart from this feat of synthesis, the object now makes culture accessible to a larger part of the population. If the courtly-aristocratic practices of conversation and sociability were time-intensive and thus reserved for those who did not have to work,<sup>2</sup> the aesthetic relation to “refined goods” (Werner Sombart) opens up time-extensive possibilities reconcilable with working activities to purchase aesthetic refinement or to attach it to oneself, as it were, via the object.

Thus, if for early civil society the material object functions as a kind of medium for democratizing culture under time-restricted conditions, it is museums and exhibitions that constitute the central ritual that rehearses, cultivates, and reflects this connection between the individual and the material object and, as a corollary, that effects what no private interior or department store could (or can) do: it cultivates the material object’s hegemony regarding the production of subjectivity, and it simultaneously equips precisely this nexus with something like state-sanctioned authority. If every society has its rituals, the exhibition—and this is the root of its success—is the ritual of “productivist society” (Félix Guattari), a society that defines itself in terms of objects and that derives its identity and wealth from the production of material goods.

If the exhibition is bound up a priori with the fundamental parameters of a modern socioeconomic order, how can it become obsolete? First of all, let it be said, talk of the exhibition’s obsolescence is also not new. Every museum boom to date has been accompanied by a wave of criticism of the institution. When, between 1900 and 1920, 210 museums were built in Germany, almost as many as in the entire nineteenth century, Ludwig Pallat, a public official in the Prussian Ministry of Education, wrote: “Unfortunately, it is true that

2 | And who also stood under the necessity, as Veblen and others have pointed out, of flaunting their surplus time. See Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class* (New York: Mentor Books, 1953 [orig. 1899]).

the majority of museums with their quantity of material as well as its layout and presentation quickly tire the visitor.” “The broad public,” Pallat went on to say, was “remarkably cool toward” museums.<sup>3</sup> Recent surveys have shown that—the immense popularity of museums notwithstanding—visitors spend an average of just a few seconds before a work.<sup>4</sup> There seems to be a paradox: the more successful exhibitions become and the closer they approach their historic goal of democratizing culture, the less the individual work can open up the experience of art to the newly won public.

This paradox lies partly in the format itself. Precisely because the exhibition is a priori bound up with the production paradigm of modern market societies, to survive as a modern ritual it must constantly change and readjust its relation to the object in line with current socioeconomic conditions. However, this work of adjustment proceeds slowly and is only partially successful. Certain conventions cannot be superseded because they are integral to the idea of an exhibition—for example, flexibility, an intrinsic strength, but increasingly also a weakness, of the format. The *forma exhibendi* is a stable, institutionalizing, and yet perpetually changing structure. A painting, if it is part of an altar, belongs to a supposedly unchanging sacred order. The same picture in a museum can enter a range of contexts. The exhibited (i.e., ex-hibited) work of art is preceded by an act of separation that is constitutive of this dispositif, an act of extracting the work from its original context. Whether this is the museum’s basic problem<sup>5</sup> or its decisive cultural achievement,<sup>6</sup> it is at all events this flexible structure that makes the exhibition a *modern* ritual. Historically, the museum is the first public ritual to address the individual qua individual—not only because the experience of the artwork is designed to be isolated, and isolating (in contrast to the theater, say, where the individual addressed is part of a collective), but also because the exhibition, unlike a movie or concert, makes flexibilized and hence individualizable forms of perception possible. Museums and exhibitions in the modern age are a kind of ritual of aesthetic refinement for the masses, a ritual, that is, that addresses a mass of people not as a mass but as a group of individuals. This may be one of the format’s essential achievements, yet its flexibility also increasingly proves problematic. For the more comprehensive exhibitions become and the more heterogeneous their public, the clearer it is that a format geared to the flexibilization of ties is not itself able to create any (or sufficient) ties. How can a viewer immerse himself in a work when, as for instance at New York’s Metropolitan Museum, there are more than a million other objects? Can a blockbuster-exhibition visitor with a time-limited admission ticket, and accompanied by hundreds or thousands of other visitors, enter the potentially endless interplay of perception and projection that,

3 | Quoted from James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen: Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung* (Munich: Beck, 2002), p. 208.

4 | See Jeffrey K. Smith and Lisa F. Smith, “Spending Time on Art,” *Empirical Studies of the Arts* 19, no. 2 (2001), pp. 229–36.

5 | For the French writer, archaeologist, and art theorist Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, the separation of works from their proper contexts entailed the loss of their cultural lifeblood. See Quatremère, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l’art* (Paris: Fayart, 1989 [orig. 1815]).

6 | For Hegel, this negation of immanence that the museum brings to expression was its decisive cultural achievement, namely, to present the work for what, in Hegel’s eyes, it quintessentially is: a product of spirit. See *Phänomenologie des Geistes*, vol. 3 of *Werke* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1970 [orig. 1807]), §753, pp. 547–48, and *Grundlinien der Philosophie des Rechts* [orig. 1820], vol. 7 of *Werke*, English translations: *Phenomenology of Spirit*, trans. A. V. Miller (London: Oxford University Press, 1977), p. 585; *Elements of the Philosophy of Right*, trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

according to Gotthold Ephraim Lessing, allows the work of art “not merely to be given a glance but to be contemplated . . . repeatedly and at length?”<sup>7</sup> What happens to culture like this when it opens itself to the masses? To what extent are such practices compatible with what Richard Sennett calls the “democratic pressure of crowds”?<sup>8</sup> Of course, the individual viewer *can* devote his undivided attention to the individual work, but the format itself does not automatically or necessarily create this form of perception, and under present-day conditions even discourages it.

The crucial question concerning contemporary exhibitions would seem to be how a culture geared to the flexibilizing of ties can create ties or connective elements. Time is a vital factor here. Classical works of visual art tend to compress time in the object rather than manifesting it. But how can time be decompressed again in the exhibition? In late Renaissance and Baroque curiosity cabinets, it was often the prince himself who presented the objects to visitors. Seventeenth- and eighteenth-century painting galleries were social conversation spaces. Louis Marin writes of the “discourse ‘apropos’ the works and ‘about’ art” as a “necessary completion” of the self-sufficient work of art.<sup>9</sup> The perception of art required the spoken word in order to become a social event. Such conversation enriched the works not only with language but also with time. They linked the isolated work with temporal duration, repeated perception, and thought. Goethe spent hours, weeks, months before works of art, perceiving and writing. Nineteenth-century travelers sojourned for lengthy periods in a place, learning the language, meeting artists, and copying works in museums to better understand them. Even in the mid-twentieth century, Alfred H. Barr Jr. conceived of the Museum of Modern Art’s public as a “public consisting of connoisseurs” equipped with the leisure (and, one would like to add, with the—internalized—skill) to repeatedly linger in the aura of the modern artwork. When today artists such as Philippe Parreno, Pierre Huyghe, and Anri Sala design exhibitions as dramaturgically shaped experiences,<sup>10</sup> they do so, in the words of Parreno (drawing on an idea of Daniel Buren), “to inscribe the object in space *and* time,”<sup>11</sup> to give back to the autonomous object something of the embeddedness it has generally lost in being exhibited; to anchor it, not only in a context but in a ritual, in a temporally, socially, and intersubjectively situated event.

Since the 1960s, there have been repeated artistic attempts at reconfiguring the exhibition ritual and transforming the exhibition as a locus traditionally devoted to our most elaborate relationship to the object into a locus where what is at issue are intersubjective processes and the creation of connections and experiential elements. How can one explain this loss of power of the object in the second half of the

7 | Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984 [orig. 1766]), p. 19.

8 | Richard Sennett, “The Solitude of Art,” in *Common Wealth*, ed. Jessica Morgan, exh. cat. (London: Tate Publishing, 2003), p. 96.

9 | Louis Marin, *Über das Kunstgespräch* (Berlin: diaphanes, 2001 [orig. 1997]), p. 17.

10 | I am thinking, for example, of Pierre Huyghe’s exhibition at New York’s Dia Center for the Arts (2003) and of Philippe Parreno’s and Anri Sala’s exhibitions at the Serpentine Gallery, London (2010–11 and 2011).

11 | Philippe Parreno in conversation with Cyril Béghin, *Cahiers du Cinéma*, no. 658 (July–August 2010), p. 74 (author’s italics).

twentieth century? From a sociological, economic, historical point of view, the answer to this question is plain and far-reaching: the status of the object is changing because the premises of the socioeconomic order, by dint of which the object became central to the production of meaning, have altered. This process was at work throughout the entire twentieth century but had already begun at the end of the nineteenth century, when, with mass production and advanced industrialization, the relationship to things changed. The sheer quantity of things and their cultivated hegemonic position (which finds its fullest expression in the exhibited work of art) are increasingly experienced as overwhelming. In the words of Georg Simmel: “Just as, on the one hand, we have become slaves of the production process, so, on the other, we have become the slaves of products.”<sup>12</sup> Things and people, according to Simmel, have become separated; objective culture preponderates over subjective culture. “Objects must enter into the Ego, but the Ego must also enter into objects.”<sup>13</sup> When, therefore, at the end of the nineteenth century “the broad public” is “remarkably cool toward” museums, this is because the encyclopedic museum can no longer keep up with the increasing complexity of our relationship to objects. For a society entering into an increasingly individualized relation to things, the model of historical instruction is no longer enough.

The white cube represents an adjustment to these new economic and cultural premises and to the growing need to vest objects with more subjectivity. The bourgeois museum’s wealth of objects yields to the autonomous work, whose isolation on the wall corresponds to people’s increasing individualization. The white space becomes a (purportedly) neutral, universal background for an isolated object that can be presented, unembedded, in ever new contexts, just as the modern individual exists in multiple relations. If the nineteenth-century bourgeois museum helped pave the way for the early market society, cultivating and reflecting the primacy of objects in line with the production paradigm of industrializing societies, the white cube is the ritual of the realized and established market society, where, with the emergence of supply markets, the focus starts to shift from the object produced to the consuming subject. Because it is in line with these developments, the white cube became the dominant exhibition format of the twentieth and early twenty-first centuries. But can the white cube remain the prime ritual for an advanced, present-day consumer society? The consumer society is also productivist. For it, too, growth in production is unquestioned. But the primacy of production in the consumer society no longer relates to the satisfaction of needs, but rather, as John Kenneth Galbraith had already put it at the end of the 1950s, to the execution of stabilizing social services that are distinct from needs and their satisfaction.<sup>14</sup> At the moment in his-

12 | Georg Simmel, *The Philosophy of Money*, trans. Tom Bottomore and David Frisby (Oxford: Routledge, 2011 [orig. 1900]), p. 525.

13 | Ibid., p. 349. [This and the preceding quotation slightly modified. Trans.]

14 | John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society* (Boston: Houghton Mifflin, 1958).

tory when, as John Maynard Keynes put it, a shift from *needs* to *wants* occurs, so that the satisfaction of wants becomes more central to economic activity than the satisfaction of needs,<sup>15</sup> the status of produced objects changes. Given a certain saturation, and a widespread satisfaction of material needs, immaterial and subject-related aspirations come to the fore. As the American sociologist David Riesman noted already in 1950, consumers relate increasingly less to things themselves than to their contents as experience and event.<sup>16</sup>

Only up to a certain point can the white cube respond to this shift. At bottom, every artistic attempt undertaken to date at permanently transferring the object into the sphere of processes and events (from the avant-gardes of the 1950s and 1960s to the relational aesthetics of the 1990s) has failed, as a result of what Svetlana Alpers calls the museum effect<sup>17</sup>—the tendency, namely, of this format to make every material object the focus of meaning production. It remains to be seen, then, whether a ritual arising in the nineteenth century that foregrounded the exhibited object—a produced object in which the time of the production process has solidified—can, in the twenty-first century, also present processes and experiences and thus respond in the long term to the socioeconomic shift of focus from object to subject. The exhibition as object-show might then really be obsolete and, once the object has fulfilled its function in the framework of a democratizing cultural movement, yield to an (albeit less elitist) aesthetic geared more strongly to the subject. The exhibition per se is not therefore obsolete. As an individualized and ritualized experiential space it could remain the ritual that has the strongest ties to contemporary society, in the line of tradition of the format and also equipped with its legitimating power.

Dorothea von Hantelmann (b. 1969) teaches Art History at the Freie Universität Berlin.

15 | John Maynard Keynes, “Economic Possibilities for Our Grandchildren,” in *Essays in Persuasion* (New York: Norton, 1963 [orig. 1931]), pp. 358–73.

16 | David Riesman, *The Lonely Crowd* (New Haven: Yale University Press, 1950).

17 | Svetlana Alpers, “The Museum as a Way of Seeing,” in *Exhibiting Cultures*, ed. Ivan Karp and Steven D. Lavine (Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1991), p. 26.

# Dorothea von Hantelmann *Notizen zur Ausstellung*

*Give me a museum and I will change society.*  
– Tony Bennett

Wie kann es sein, dass (ausgerechnet) die Künstlerische Leiterin der DOCUMENTA (13) von der »Obsoleszenz der Ausstellung« spricht<sup>1</sup> – angesichts der enormen Popularität, die Museen und Ausstellungen im späten 20. und beginnenden 21. Jahrhundert erlangt haben? In den letzten Jahrzehnten wurden mehr Museen gebaut und mehr Biennalen gegründet als je zuvor; Institutionen, die sich hoher Besucherzahlen und eines ebenso hohen Maßes an medialer und diskursiver Aufmerksamkeit erfreuen. Wie erklärt sich dieser Erfolg – und gibt es unter Umständen dennoch Gründe, ihn als Zeichen einer zunehmenden Obsoleszenz der Ausstellung zu deuten?

Historisch gesehen ist der Erfolg von Ausstellungen kein neues Phänomen, vielmehr spiegelt er die Kontinuität einer Erfolgsgeschichte, die vor 200 Jahren begann. Museen und Ausstellungen, mit ihrem zentralen Fokus auf das materielle Objekt, entstehen parallel zu modernen industrialisierten bürgerlichen Gesellschaften. Natürlich spielten Objekte auch in früheren aristokratischen oder höfischen Kulturen eine Rolle, als Zeichen von Geschmack, Status und Reichtum. Aber dort waren sie eingebunden in eine Ästhetik des Stils und der Umgangsformen, fungierten als Accessoires eines Subjekts, dessen Ziel es war, sich selbst ästhetisch zu verfeinern. In der bürgerlichen Gesellschaft hingegen rückt das Objekt selbst ins Zentrum. Es wird zum Gegenüber jenes Subjekts, dem es zuvor als schmückendes Beiwerk diente. Dieser Prozess vollzieht sich wesentlich über Museen und Ausstellungen, die in ihrem Kern vor allem eines sind: Orte der Objektschau. Das galt und gilt für Weltausstellungen ebenso wie für den Louvre oder die documenta. Es sind Orte der Bedeutungs-

1 | Carolyn Christov-Bakargiev in einem Gespräch mit der Autorin in New York, Februar 2010.

produktion, der ästhetischen Erfahrung und der (Selbst-)Reflexion – allesamt Prozesse, die stets an das materielle Objekt als Gegenüber eines Betrachtersubjekts gebunden sind. Nach dem Erfolg von Museen und Ausstellungen zu fragen impliziert also immer auch die Frage nach dem Status der Dinge. Warum werden diese in modernen, bürgerlichen Gesellschaften derart bedeutsam, dass sich moderne Tempel und Rituale um sie anordnen?

In deutlicher Abgrenzung zum Adel und zur Aristokratie entwirft sich die bürgerliche Gesellschaft bekanntlich als eine integrative Gesellschaft, in der sich materielle Produktion und Kultur nicht länger ausschließen. Das nachrevolutionäre Bürgertum versteht sich als eine Klasse, die arbeitet, die produziert und die zugleich einen Anspruch darauf erhebt, sich ästhetisch zu verfeinern. Im Kontext dieses historischen Wandlungsprozesses leistet das Objekt im Wesentlichen zwei Dinge, die höfisch-aristokratische Kulturen nicht leisten konnten (und wollten). Zum einen verbindet das Objekt – und auf besondere Weise gilt dies für das materielle Kunstwerk – die beiden Bereiche der materiellen Produktion und des Ästhetischen, die es nun auch in einer Praxis zusammenzuführen gilt; denn als materielles Artefakt steht das Kunstwerk in Bezug zum Feld der Produktion, das zur vorrangigen Quelle von Wohlstand und Reichtum wird, und es vermag das profane Objekt als Quelle kultureller Sinnstiftung und Reflexion auszuweisen. Zum anderen, und über diese Syntheseleistung hinaus, macht das Objekt nun Kultur für einen größeren Teil der Bevölkerung zugänglich. Waren höfisch-aristokratische Praktiken der Konversation und der Soziabilität zeitintensiv und daher allein jenen vorbehalten, die von der Arbeit befreit waren,<sup>2</sup> so eröffnet der ästhetische Bezug auf »verfeinerte Güter« (Werner Sombart) eine zeitextensivere und mit Werklichkeiten zu vereinbarende Möglichkeit, sich die ästhetische Verfeinerung gewissermaßen über das Objekt einzukaufen oder anzuheften.

Fungiert das materielle Objekt für die frühe bürgerliche Gesellschaft mithin als eine Art Demokratisierungsmedium von Kultur unter den Bedingungen der Zeitrestriktion, stiften Museen und Ausstellungen das zentrale Ritual, das diesen Zusammenhang zwischen Individuum und materiellem Objekt auf einer zweckfreien Stufe sowohl einübt als auch kultiviert und reflektiert. Und, so lässt sich anfügen, dabei das leistet, was kein privates Interieur oder Kaufhaus zu leisten vermochte (oder vermag): die Vorherrschaft des materiellen Objekts für die Produktion von Subjektivität nicht nur zu kultivieren, sondern eben diesen Nexus auch mit einer gewissen, staatlich sanktionierten Autorität auszustatten. Hat jede Gesellschaft ihre Rituale, so ist die Ausstellung – und darin liegt der Kern ihres Erfolgs – das Ritual einer »produktivistischen« Gesellschaft (Félix Guattari), einer

2 | Und die ihren Zeitüberfluss, wie u. a. Veblen betont, auch deutlich zur Schau stellen musste. Vgl. Thorstein Veblen, *The Theory of the Leisure Class*, New York: Mentor Books 1953 [Orig. 1899].

Gesellschaft, die sich über Objekte definiert und die ihre Identität sowie ihren Wohlstand aus der Herstellung materieller Güter bezieht.

Wenn die Ausstellung apriorisch mit den Grundparametern einer modernen ökonomisch-sozialen Ordnung verbunden ist, wie kann sie dann obsolet werden? Zunächst einmal: Auch die Rede von der Obsoleszenz der Ausstellung ist nicht neu. Bislang war jeder Museumsboom von einer Welle der Kritik an dieser Institution begleitet. Als zwischen 1900 und 1920 in Deutschland 210 Museen gebaut werden, fast so viele wie im gesamten 19. Jahrhundert zusammen, schreibt Ludwig Pallat, Beamter im Preußischen Kultusministerium: »Es ist leider wahr, dass die Mehrzahl der Museen durch die Masse ihres Stoffes wie durch die Anlage und Aufstellung den Besucher rasch ermüdet.« »Das breite Publikum«, so Pallat weiter, stünde den Museen »merkwürdig kühl gegenüber.«<sup>3</sup> Heutige Umfragen belegen, dass Besucher – aller Popularität der Museen zum Trotz – im Durchschnitt nur wenige Sekunden vor einem Werk verbringen.<sup>4</sup> Es erscheint paradox: Je erfolgreicher Ausstellungen sind, je mehr sie ihr historisches Ziel – Kultur zu demokratisieren – einlösen, desto weniger gelingt es dem einzelnen Werk, dieser neu gewonnenen Öffentlichkeit die Kunsterfahrung überhaupt zu ermöglichen.

Zum Teil liegt dieses Paradox in dem Format selbst begründet. Denn gerade weil die Ausstellung in einer apriorischen Verbindung zu dem Produktionsparadigma moderner Marktgesellschaften steht, muss sie sich fortwährend verändern und ihr Verhältnis zum Objekt entsprechend der jeweiligen sozio-ökonomischen Situation immer wieder neu justieren, wenn sie als ein modernes Ritual weiterbestehen will. Diese Anpassungsleistung gelingt jedoch nur langsam und auch nur partiell. Bestimmte Konventionen lassen sich nicht aufheben, weil sie die Idee der Ausstellung selbst konstituieren. Ein Beispiel ist die Flexibilität dieses Formats, die eine wesentliche Stärke, zunehmend jedoch auch eine Schwäche darstellt. Die *forma exhibendi* ist eine in sich stabile und institutionalisierende, aber stets im Wandel begriffene Struktur. In den Altar eingebunden existiert ein Gemälde als Teil einer unveränderlichen sakralen Ordnung. Im Museum vermag dasselbe Bild in unterschiedliche Bezüge einzutreten. Dem ausgestellten (das heißt aus-gestellten) Kunstwerk geht ein Akt der Trennung voraus, der konstitutiv ist für dieses Dispositiv: ein Akt der Herauslösung des Kunstwerks aus seinem ursprünglichen Kontext. Man kann darin das wesentliche Problem des Museums sehen<sup>5</sup> oder dessen entscheidende kulturelle Errungenschaft,<sup>6</sup> auf jeden Fall aber ist es diese flexible Struktur, die die Ausstellung zu einem *modernem* Ritual macht. Historisch gesehen ist das Museum das erste öffentliche Ritual, das ein Individuum *als* Individuum adressiert. Nicht nur, weil die Erfahrung des Kunstwerks als eine vereinzelte (und vereinzelnde) konzipiert

3 | Zitiert n.: James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München: Beck 2002, S. 208.

4 | Vgl. Jeffrey K. Smith und Lisa F. Smith, »Spending Time on Art«, in: *Empirical Studies of the Arts*, 19, Nr. 2, 2001, S. 229–236.

5 | Für den französischen Schriftsteller, Archäologen und Kunsthistoriker Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy bedeutete die Separierung der Werke von ihrem eigentlichen Kontext den Verlust ihres kulturellen Lebenssaftes. Vgl. Quatremère, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, Paris: Fayart 1989 [Orig. 1815].

6 | Für Hegel manifestiert sich in dieser vom Museum zum Ausdruck gebrachten Negation von Immanenz dessen entscheidende kulturelle Errungenschaft, nämlich das Werk als das zu präsentieren, was es für Hegel wesentlich ist: ein Produkt des Geistes. Vgl. § 753 der *Phänomenologie des Geistes, Werke*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 [Orig. 1807], S. 547–548; sowie die *Grundlinien der Philosophie des Rechts* [Orig. 1820], *Werke*, Bd. 7, ebd.

ist (im Unterschied beispielsweise zum Theater, wo das Individuum als Teil eines Kollektivs angesprochen ist). Auch macht die Ausstellung, im Unterschied zum Kino oder zu einem Konzert, flexibilisierte und somit individualisierbare Formen der Wahrnehmung möglich. Museen und Ausstellungen werden in der Moderne zu so etwas wie einem Ritual ästhetischer Verfeinerung für die Massen, das heißt zu einem Ritual, das eine Masse an Menschen inkludieren kann, die jedoch nicht als Masse, sondern als eine Gruppe von Individuen adressiert werden. Sofern darin eine der vielleicht wesentlichen Leistungen dieses Formats liegt, erweist sich dessen Flexibilität zunehmend auch als Problem. Denn je umfangreicher die Ausstellungen, je heterogener ihr Publikum, desto deutlicher zeigt sich, dass ein Format, das auf die Flexibilisierung von Bindungen ausgerichtet ist, von sich aus keine (oder keine ausreichenden) Bindungen herstellen kann. Wie soll sich ein Betrachter in das einzelne Werk versenken, wenn es, wie beispielsweise im New Yorker Metropolitan Museum, über eine Million weiterer Objekte gibt? Kann der Besucher einer Blockbuster-Ausstellung, mit einer zeitlich terminierten Eintrittskarte und begleitet von Hunderten oder Tausenden anderer Besucher, tatsächlich in das potenziell endlose Zusammenspiel von Wahrnehmung und Projektion eintreten, das es, so Gotthold Ephraim Lessing, dem Kunstwerk ermöglicht, »nicht bloß erblickt, sondern [...] lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden«?<sup>7</sup> Was passiert mit dieser Kultur, wenn sie sich den Massen öffnet? Bis zu welchem Grad sind diese Praktiken kompatibel mit dem, was Richard Sennett den »demokratischen Druck der Menge« nennt?<sup>8</sup> Natürlich *kann* der individuelle Betrachter dem einzelnen Werk seine vertiefte Aufmerksamkeit widmen, aber das Format an sich stellt eine solche Form der Wahrnehmung nicht automatisch oder notwendig her – und unter heutigen Bedingungen befördert es sie zumeist noch nicht einmal.

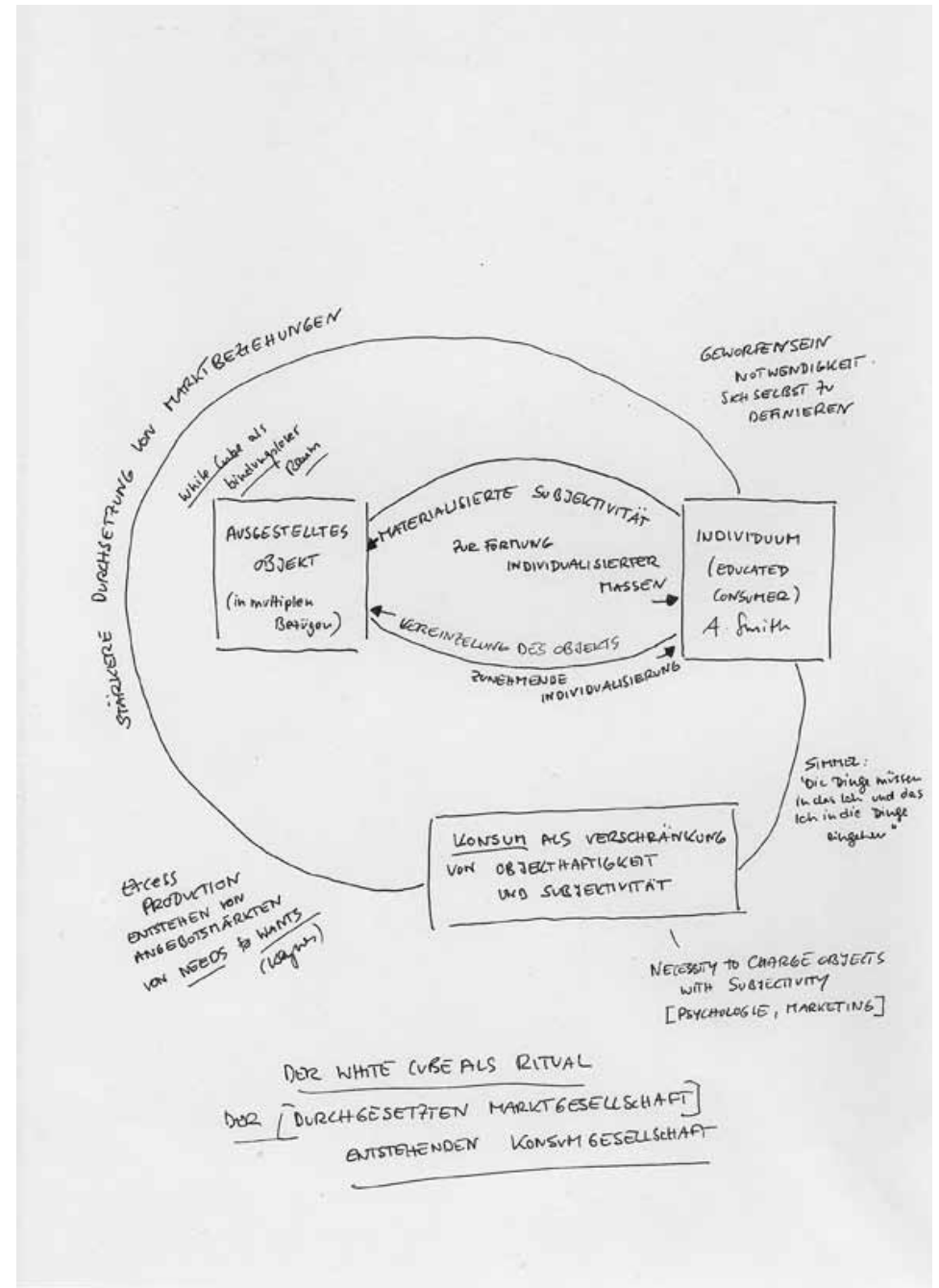
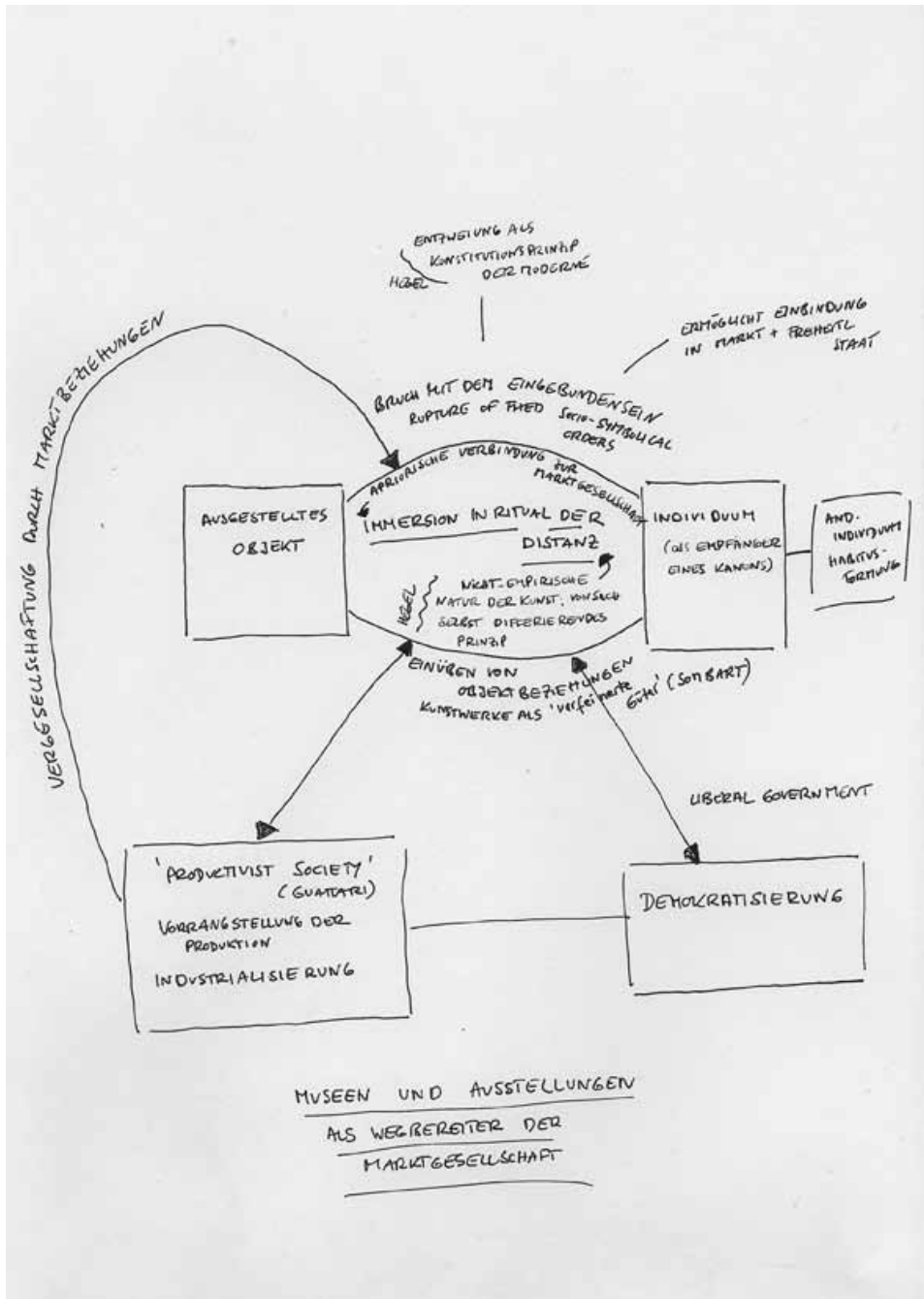
Die in Bezug auf gegenwärtige Ausstellungen entscheidende Frage scheint zu sein, wie eine Kultur, die auf die Flexibilisierung von Bindungen ausgerichtet ist, Bindungen oder Bindungsmomente herzustellen imstande ist. Dabei ist Zeit ein wesentlicher Faktor. Klassische Werke der bildenden Kunst verdichten Zeit eher im Objekt, als dass sie sie präsent machen. Wie aber kann Zeit in der Ausstellung wieder entfaltet werden? In den Wunderkammern der Spätrenaissance und des Barock war es oftmals der Fürst selbst, der seinen Besuchern die Objekte präsentierte. Die Gemälde-Galerien des 17. und 18. Jahrhunderts waren soziale Räume der Konversation. Louis Marin spricht von dem »Diskurs ›apropos‹ der Werke und ›über‹ die Kunst« als einer »notwendige[n] Ergänzung« zum selbstgenügsamen Kunstwerk.<sup>9</sup> Die Wahrnehmung der Kunst bedurfte des gesprochenen Wortes, um ein soziales Ereignis zu werden. Diese Gespräche reicherten die Werke

7 | Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart: Reclam 1964 [Orig. 1766], S. 23.

8 | Richard Sennett, »The Solitude of Art«, in: *Common Wealth*, hrsg. v. Jessica Morgan, London: Tate Publishing 2003, S. 96.

9 | Louis Marin, *Über das Kunstgespräch*, Berlin und Zürich: diaphanes 2001 [Orig. 1997], S. 17.





nicht nur mit Sprache an, sondern auch mit Zeit. Sie verbanden das einzelne Objekt mit zeitlicher Dauer, wiederholter Wahrnehmung und Reflexion. Goethe verbrachte Stunden, Wochen und Monate des Wahrnehmens und Schreibens vor Kunstwerken. Reisende im 19. Jahrhundert hielten sich lange an Orten auf, lernten die Sprache, trafen Künstler und zeichneten die Werke im Museum ab, um sie besser begreifen zu können. Und selbst noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts konzipierte Alfred J. Barr das Publikum des Museum of Modern Art als eine »Öffentlichkeit, die aus Kennern besteht«, ausgestattet mit der Muße (und, wie man ergänzen möchte: der Selbsttechnik), sich immer wieder von Neuem in der Aura des modernen Kunstwerks aufzuhalten. Wenn heute Künstler wie Philippe Parreno, Pierre Huyghe oder Anri Sala Ausstellungen als dramaturgierte Aufführungen entwerfen,<sup>10</sup> dann tun sie dies, um das Objekt, wie es bei Parreno (der hier eine Idee von Daniel Buren aufgreift) heißt, »in Raum und Zeit einzuschreiben«,<sup>11</sup> um dem autonomen Objekt also ein Stückweit jene Einbindung zurückzugeben, die es als ausgestelltes Objekt gemeinhin verliert; um es nicht nur in einem Kontext, sondern in einem Ritual, einem zeitlich, sozial und intersubjektiv situierten Geschehen zu verankern.

Seit den 1960er Jahren gibt es immer wieder künstlerische Ansätze, die darauf zielen, das Ausstellungsritual zu rekonfigurieren und die Ausstellung als jenen Ort, der sich traditionell unserem differenziertesten Verhältnis zum Objekt widmet, in einen Ort zu transformieren, an dem es um intersubjektive Prozesse und die Herstellung von Bindungs- und Erfahrungsmomenten geht. Wie lässt sich dieser Machtverlust des Objekts seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erklären? Aus ökonomiehistorisch-soziologischer Sicht ist die Antwort auf diese Frage ebenso schlicht wie weitreichend: Der Status des Objekts verändert sich, weil sich die Prämissen jener ökonomisch-gesellschaftlichen Ordnung verändert haben, der das Objekt seinen Aufstieg ins Zentrum der Bedeutungsproduktion verdankt. Dieser Prozess zieht sich durch das gesamte 20. Jahrhundert, setzt aber bereits Ende des 19. Jahrhunderts ein, als Massenproduktion und Hochindustrialisierung das Verhältnis zu den Dingen verändern. Die schiere Quantität der Objekte wird zunehmend als Übermacht empfunden. Bei Georg Simmel heißt es: »Wie wir einerseits die Sklaven des Produktionsprozesses geworden sind, so andererseits die Sklaven der Produkte.«<sup>12</sup> Dinge und Menschen seien, so Simmel, auseinandergetreten; es herrsche ein Übergewicht der objektiven über die subjektive Kultur. Entsprechend fordert er: »Die Dinge müssen in das Ich, aber auch das Ich in die Dinge eingehen.«<sup>13</sup> Wenn Ende des 19. Jahrhunderts »das breite Publikum« den Museen »merkwürdig kühl« gegenübersteht, so deshalb, weil das enzyklopädische Museum dem

10 | Ich beziehe mich hier u. a. auf Pierre Huyghe Ausstellung im New Yorker Dia Center for the Arts, 2003, sowie auf die Ausstellungen von Philippe Parreno und Anri Sala in der Serpentine Gallery, London, 2010/2011 bzw. 2011.

11 | Philippe Parreno im Gespräch mit Cyril Béghin, in: *Cahiers du Cinéma*, Nr. 658, Juli-August 2010, S. 74 (meine Hervorhebungen).

12 | Georg Simmel, *Philosophie des Geldes*, Aufsätze und Materialien, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989 [Orig. 1900], S. 674.

13 | Ebd., S. 433.

komplexer werdenden Verhältnis zum Objekt nicht mehr entsprechen kann. Für eine Gesellschaft, die in ein zunehmend individualisiertes Verhältnis zu den Dingen tritt, reicht das Modell der historischen Unterweisung nicht mehr aus.

Der White Cube ist eine Anpassungsleistung an diese veränderten ökonomischen und kulturellen Prämissen. Er reagiert auf die zunehmende Notwendigkeit, die Objekte stärker mit Subjektivität auszustatten. Die Objektfülle des bürgerlichen Museums weicht dem autonomen Werk, dessen Vereinzelung auf der Wand mit der wachsenden Individualisierung der Menschen korrespondiert. Der weiße Raum wird zum (vermeintlich) neutralen und universalen Hintergrund eines herausgehobenen Objekts, das uneingebunden und in immer wieder neuen Zusammenhängen präsentiert werden kann – so wie auch das moderne Individuum in multiplen Bezügen existiert. Entsteht das bürgerliche Museum des 19. Jahrhunderts als ein Wegbereiter der frühen Marktgesellschaft, das entsprechend dem Produktionsparadigma sich industrialisierender Gesellschaften die Vorrangstellung des Objekts kultiviert und reflektiert, so wird der White Cube zum Ritual der realisierten, durchgesetzten Marktgesellschaft, in der sich mit der Emergenz von Angebotsmärkten der Fokus vom produzierten Objekt zum konsumierenden Subjekt hin zu verschieben beginnt. Weil der White Cube diesen Entwicklungen entspricht, wird er zum dominierenden Ausstellungsformat des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Aber kann der White Cube auch noch das zentrale Ritual einer heutigen, fortgeschrittenen Konsumgesellschaft sein? Auch die Konsumgesellschaft ist produktivistisch. Auch sie ist eine Gesellschaft, für die die Steigerung der Produktion ein unhinterfragtes Ziel ist. Aber in ihr ist die Vorrangstellung der Produktion nicht länger auf ihre Funktion der Bedarfsdeckung zurückzuführen, sondern vielmehr, wie es John Kenneth Galbraith bereits Ende der 1950er Jahre formuliert, auf die Erfüllung sozialer Stabilitätsleistungen, die von der Bedarfsdeckung losgelöst sind.<sup>14</sup> In jenem historischen Moment, in dem, wie John Maynard Keynes es ausdrückt, eine Verschiebung von *needs* zu *wants* stattfindet, in dem also die Befriedigung von Wünschen ein größerer Fokus ökonomischer Aktivität wird als die Befriedigung von Bedürfnissen,<sup>15</sup> verändert sich der Status der produzierten Objekte. Auf der Basis eines gewissen Sättigungsgrades und weitgehend abgedeckter materieller Bedürfnisse treten immaterielle und subjektbezogene Ansprüche in den Vordergrund. Die Konsumenten, so heißt es bei dem US-amerikanischen Soziologen David Riesman bereits 1950, beziehen sich zunehmend weniger auf die Dinge selbst als auf deren Erlebnis- und Erfahrungsgehalt.<sup>16</sup>

Dieser Verschiebung kann der White Cube nur begrenzt begegnen. Bislang scheiterte im Grunde jeder künstlerische Versuch, das

14 | John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society*, Boston: Houghton Mifflin 1958.

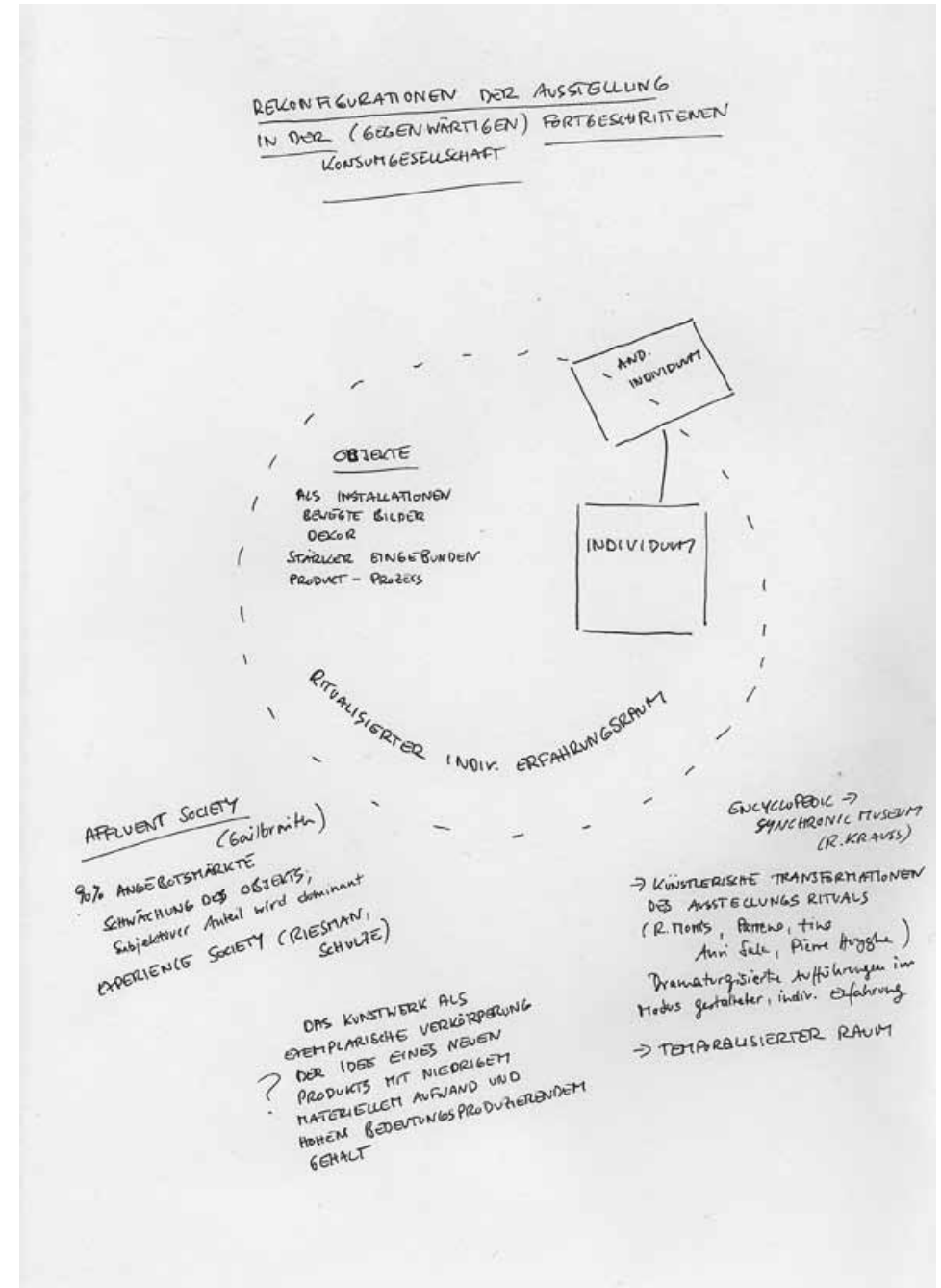
15 | John Maynard Keynes, »Economic Possibilities for our Grandchildren«, in: Ders., *Essays in Persuasion*, New York: W. W. Norton & Company 1963 [Orig. 1931], S. 358–373.

16 | David Riesman, *The Lonely Crowd*, New Haven: Yale University Press 1950.

Objekt dauerhaft ins Prozess- oder Ereignishafte zu überführen (von den Avantgarden der 1950er und 1960er Jahre bis hin zu den Relational Aesthetics der 1990er Jahre) an dem, was Svetlana Alpers den Museumseffekt nennt:<sup>17</sup> die Tendenz dieses Formats, jedes materielle Objekt zum Zentrum der Bedeutungsproduktion zu machen. Es wird sich also zeigen, ob ein Ritual, das im 19. Jahrhundert entstanden ist, um das ausgestellte Objekt ins Zentrum zu rücken – ein produziertes Objekt, in dem sich die Zeit des Produktionsvorgangs verfestigt hat –, im 21. Jahrhundert auch Prozesse und Erfahrungen präsentieren und so langfristig einer gesellschaftlich-ökonomischen Verlagerung vom Objektfokus zum Subjekt korrespondieren kann. Die Ausstellung als Objektschau könnte damit tatsächlich obsolet geworden sein und in dem Moment, in dem das Objekt seine Funktion im Rahmen einer Demokratisierungsbewegung von Kultur erfüllt hat, einer wieder stärker auf das Subjekt ausgerichteten (jetzt allerdings weniger elitär bestimmten) Ästhetik weichen. Die Ausstellung an sich ist damit nicht obsolet. Als ein individueller, ritualisierter Erfahrungsraum vermag sie vielleicht das am stärksten mit der zeitgenössischen Gesellschaft verbundene Ritual zu bleiben – in der Traditionslinie des Formats stehend und mit seiner Legitimationsmacht ausgestattet.

17 | Svetlana Alpers, »The Museum as a Way of Seeing«, in *Exhibiting Cultures*, hrsg. v. Ivan Karp und Steven D. Lavine, Washington, London: Smithsonian Institution Press 1991, S. 26.

Dorothea von Hantelmann (geb. 1969) unterrichtet Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin.



100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

N°088: Dorothea von Hantelmann

Notes on the Exhibition / Notizen zur Ausstellung

documenta (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

Proofreading / Korrektorat: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Christopher Jenkin-Jones

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m<sup>2</sup>, Munken Print Cream 15, 90 g/m<sup>2</sup>

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; Dorothea von Hantelmann

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. 2 from top to bottom / S. 2 von oben

nach unten: Watercolor exhibition at art dealer Paul Durand Ruel's shop, c. 1890,

engraving / Aquarellausstellung in den Räumen des Kunsthändlers Paul Durand

Ruel, ca. 1890, Stich, © Süddeutsche Zeitung, photo / Foto: Rue des Archives;

Installation view of / Installationsansicht von "Abstract Expressionist New York: The

Big Picture," 2010/11, courtesy The Museum of Modern Art, New York, photo / Foto:

© Jason Mandella; People interacting with *Body Space Motion Things* by Robert

Morris, an installation at Tate, 1971 / Besucher in Interaktion mit *Body Space Motion*

*Things* von Robert Morris, Installation an der Tate, 1971, photo / Foto: © Tate, London

2011; pp. / S. 14, 15, 19: © Dorothea von Hantelmann; for the reproduced works by /

für die abgebildeten Werke von Robert Morris: © 2012 VG Bild-Kunst, Bonn; Mark

Rothko: © 2012 Kate Rothko Prizel and / und Christopher Rothko/VG Bild-Kunst,

Bonn

documenta und Museum Fridericianum

Veranstaltungs-GmbH

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel

Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0

Fax +49 561 70727-39

www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im

Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern

Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200

Fax +49 711 4405-220

www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2937-6 (Print)

ISBN 978-3-7757-3117-1 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal  
Cultural Foundation

Dorothea  
von Hantelmann  
*Notes*  
*on the*  
*Exhibition /*  
*Notizen*  
*zur*  
*Ausstellung*