

**Dr. habil. Andreas Broeckmann**

Leuphana Universität, Lüneburg

### **'Indisziplinär' und 'unterbelichtet': *Les Immatériaux* und die Kunstwissenschaft**

Wie einige von Ihnen wissen, beschäftige ich mich seit einigen Jahren mit der Ausstellung *Les Immatériaux* – einem theoretisch wie kuratorisch komplexen Projekt, das im Zuge aktueller Diskussionen zu Materialität und "Neuem Materialismus" gerade verstärkte Aufmerksamkeit bekommt.<sup>1</sup> *Les Immatériaux* bietet zugleich ein interessantes Beispiel, um über das Verhältnis von Kunst, Philosophie, Technik- und Naturwissenschaft nachzudenken. Ich will heute abend – aus gegebenem Anlass – einige Überlegungen darüber anstellen, was die Kunstwissenschaft gegenüber verwandten Disziplinen leisten kann – und das an einem Fall, bei dem eindeutige disziplinäre Grenzen kaum sinnvoll zu ziehen sind.

Die Ausstellung *Les Immatériaux* wurde im Frühling 1985 im Pariser Centre Pompidou gezeigt. Sie nahm dort die gesamte Fläche der fünften Etage ein, fast 3000 Quadratmeter, die mithilfe von hängenden Wänden aus metallischer Gaze zu einem labyrinthisch anmutenden Parcours aus fünf sich immer wieder berührenden Hauptwegen wurden. In dieser offenen räumlichen Struktur waren circa 60 Stationen eingerichtet (französisch damals als *site* bezeichnet), die zahlreiche, meist aktuelle Phänomene aus Wissenschaft, Kunst und Technik präsentierten, dies jedoch nicht in der Form einer Leistungsschau, sondern eher als skeptische Befragung der gegenwärtigen Bedingungen des Wissens. Zentrale Themen waren der menschliche Körper und die Sprache, Autorschaft und Erinnerung, und wie sich ihr Verständnis unter den Bedingungen zeitgenössischer technikwissenschaftlicher Entwicklungen verändert.

Die Vorbereitungen zu dieser Ausstellung liefen im Centre Pompidou am *Centre de Création Industrielle, CCI*, seit 1981 und wurden von dem Designtheoretiker Thierry Chaput geleitet, der in den Jahren 1982 und 1983 mit einem Team von Mitarbeiterinnen ein weit gestecktes Netzwerk von Kontakten in Forschungseinrichtungen, industriellen Entwicklungslaboren und Unternehmen aufbaute. Im Sommer 1983 wurde der Philosoph Jean-François Lyotard berufen, der Ausstellung als Chef-Kurator eine konzeptuelle Rahmung zu geben, die Lyotard dann über anderthalb Jahre in engem Austausch mit Chaput und dem Team des CCI entwickelte. Vieles von dem, was in der Ausstellung zu sehen war, beruhte auf den Recherchen von Chaput, Nicole Toutcheff, Martine Moinot, Sabine Vigoureux und Catherine Téstanière, während Lyotard vor allem eine philosophische und narrative Struktur entwickelte, die als eine Art Klammer für die heterogenen Ausstellungsstücke fungierte.

Die Ausstellung ist ein interessanter Fall für die Frage nach der kunstwissenschaftlichen Methode, weil sie sich einer eindeutigen Zuordnung versperrt: zum einen zeigte sie Objekte und Werke aus einer Vielzahl von wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Kontexten und war alles andere als eine Kunstaussstellung im herkömmlichen Sinne.

Zum anderen war die Präsentation von, im engeren Sinne, Werken der bildenden Kunst – die vielleicht ein Drittel aller ausgestellten Gegenstände ausmachten – sehr unterschiedlich; sie umfasste verschiedenste Formen, von Gemälden an Wänden (Monory, Station *peitre sans corps*), Objekten in Vitrinen (Piero Manzoni, Station *odeur peinte*) und tableau-artig inszenierten Fotografien (Klonaris/Thomadaki, Station *l'ange*; Station *trace de trace*) bis hin zu interaktiven Rauminstallationen (Rolf Gehlhaar, Station *musicien malgré lui*) und Bildschirm-basierten Erzählungen (Station *labyrinthe du langage*).

---

<sup>1</sup> Dieser Vortrag wurde am 25. April 2018 an der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg als Antrittsvorlesung gehalten. Für eine Übersicht zum Forschungsstand, siehe Broeckmann 2017.

Dabei kam es den Ausstellungsmachern ausdrücklich nicht darauf an, die Konventionen klassischer Kunstpräsentation einzuhalten; im Gegenteil wurden klassische Vorstellungen singulärer Autorschaft und der Aura des Originals in der Präsentation immer wieder unterlaufen.<sup>2</sup> Hierfür ein paar Beispiele:

Während in der Station *lumière dérobée* verschiedene Gemälde der klassischen Moderne im Original gezeigt wurden, war Simone Martinis *Verkündigung* (von 1333) lediglich in einer verkleinerten Kopie zu sehen, eben so als käme es nicht auf das eigentliche Werk an, sondern nur auf einen mit der Reproduktion hinreichend illustrierbaren Aspekt – in diesem Fall den Umgang mit Licht in der mittelalterlichen Malerei.

Auf eine fotografische Arbeit von Annegret Soltau (*Auf dem Gebärtisch*, 1978) sollten in der Station *les trois mères* Text- und Zahlendaten projiziert werden – wozu es jedoch nach einem Protest durch die Künstlerin beim Leiter des CCI, François Burkhardt, dann im letzten Moment doch nicht kam.<sup>3</sup>

Und bei einer der wenigen Ausnahmen, in denen ein Kunstwerk doch auf einer weißen Wand präsentiert wurde, nämlich bei Philippe Thomas, *sujet à discretion* (1985), handelt es sich nun ausgerechnet um ein Werk, das ausdrücklich die Bedeutung von Autorschaft in Frage stellt, indem es über Varianten der Autorschaft des dreifachen fotografischen Seestücks durch den Künstler, die Sammlerin, oder einen Anonymus reflektiert. Die weiße Wand ist hier also nicht konventionelles museales Zugeständnis, sondern Teil einer installativen Inszenierung.

Solch absichtliche Vernachlässigung einer Auratisierung der Kunstwerke hat die Ausstellung von Anfang an für Kunstwissenschaftler\*innen problematisch gemacht. Da dieser nachlässige Umgang zudem scheinbar unsystematisch erfolgte, konnte die Ausstellung noch nicht einmal als radikales postkonzeptuelles und künstlerisches *Ausstellungswerk* rezipiert werden. Die *Immatériaux*-Ausstellung als Werk kommt erst dann in den Blick, wenn man die zahlreichen anderen, nicht-künstlerischen Ausstellungsstücke und -stationen mit einbezieht. Diese gleichen aber eben teilweise wissenschaftlichen Experimenten, anspruchsvollen Schaufensterdekorationen oder populären Multimedia-Schauen und stellen damit den Status der benachbarten Kunstwerke zusätzlich in Frage, die nun selber kaum anders denn als Illustrationen kuratorischer und philosophischer Überlegungen erscheinen können.

Wie sollte eine solch diverse Ansammlung von Objekten zusammengedacht werden – im Sinne einer formalen und konzeptuellen Kohärenz? Es prägt das bisherige Nachleben der Ausstellung, dass dieses Zusammendenken weitestgehend anhand der Philosophie von Jean-François Lyotard erfolgt ist. Und das nicht ohne Grund, denn Lyotard war als Kurator maßgeblich an *Les Immatériaux* beteiligt und in seiner formalen Rolle auch für die Ausstellung als Ganzes verantwortlich. Zudem hat Lyotard sich vor, während und nach der Laufzeit ausführlich zum Konzept und zur Realisierung der Ausstellung geäußert. Flankiert durch seine philosophischen Texte – zurückreichend bis zu Lyotards wichtigem Buch *Discours, figure* von 1971, seinen berühmten Bericht zur "postmodernen Bedingung" von 1979 und die Bücher *Le Différend* (1983) und *L'Inhumain* (1988), die im zeitlichen Umfeld der *Immatériaux* entstanden, – anhand dieser Texte ist ein reichhaltiger diskursiver Kontext entstanden, auf den sich die philosophische Reflexion zu *Les Immatériaux* stützen kann.

Dies hat allerdings in einer sich selbst verstärkenden Dynamik auch dazu geführt, dass der Diskurs über die *Immatériaux* vor allem unter Philosoph\*innen geführt wird und die philosophischen Fragestellungen in der Rezeption insgesamt in den Vordergrund gestellt worden sind. Es steht mir nicht an zu kritisieren, dass dieser philosophische Diskurs weitestgehend unabhängig beziehungsweise unter Absehen von dem geführt wird, was in der Ausstellung tatsächlich zu sehen war. Problematisch ist meines Erachtens vielmehr, dass es nur sehr wenige durch Quellenstudium fundierte kunstwissenschaftliche Beiträge zu den *Immatériaux* gibt, sodass von dieser – also *unserer*

<sup>2</sup> Vgl. die umfassenden Reflexionen zur Konzeption der räumlichen Gestaltung in Lyotard 1984/2015.

<sup>3</sup> Vgl. Wunderlich 2008, S. 232.

Seite auch kaum eine Notwendigkeit angemahnt werden kann, die Philosoph\*innen oder andere müssten endlich die Ausstellung als solche ernst und ihre Gegenstände zur Kenntnis nehmen.

Skepsis gegenüber diesem philosophischen Diskurs ist allenfalls dahingehend angesagt, dass er Jean-François Lyotard immer wieder und konsequent in's Zentrum der Aufmerksamkeit stellt, als Autor und Entscheider, obwohl Lyotard wirklich im Team mit Thierry Chaput, mit den Projektmanagerinnen und zig Berater\*innen gearbeitet und selber die Rolle des alleinigen Autors für sich nie beansprucht hat.

Im Gegenteil. Er sagt, wenn er im Interview von der Arbeit an der Ausstellung spricht, konsequent "wir" und unterscheidet sehr deutlich zwischen der Bezeichnung seiner individuellen Arbeit, wenn er zum Beispiel sagt "ich schreibe über Kunst", oder "für mich als Philosoph", und gleich danach wechselt zur ersten Person Plural, wenn es beispielsweise um die Auswahl der Objekte geht, "wir mussten aussieben."<sup>4</sup> Auch in einem Radiogespräch mit Jacques Derrida vom Oktober 1984 betont Lyotard, dass Konzeption und Realisierung mit dem Team des CCI gemeinsam entwickelt wurden und dass beispielsweise das kollaborative Schreibexperiment der *Épreuves d'écriture* schon in Vorbereitung war, bevor er selber im Sommer 1983 zum *Immatériaux*-Projekt hinzustieß.<sup>5</sup>

Besonders deutlich wird der kollaborative Geist des Unternehmens in einer Episode, die Lyotard in seinem Vortrag "*Après six mois de travail*" im Frühling 1984 schildert. Es geht um die Radikalität des offenen, räumlichen Konzepts für die Ausstellung.

"Ich erinnere mich, dass mich nach einer mehrmonatigen Abwesenheit vom Team eine Art Ängstlichkeit befiel. Ich dachte, dass wir [dem Publikum] zumindest einige Hinweise zum Raumplan geben sollten, um die Anforderungen des Projekts zu befriedigen. [Als ich diese Änderung ansprach], wurde dieser Vorschlag vom Team einstimmig und fast ohne jede Diskussion zurückgewiesen – grundsätzlich zurückgewiesen, so als wenn es das Team war, das verstand, dass wir mit einem wohlorganisierten und kontrollierten Ausstellungsentwurf nicht an die Wurzel des Problems des postmodernen Raums gelangen würden."<sup>6</sup>

Lyotard steht, so denke ich, nicht als Autor im Zentrum des Projekts, sondern eher an seinem Rand, und von dieser dezentralen Position aus entwickelt er die große konzeptuelle Klammer, die das Ganze dann wirklich zusammenhält und zu einer so bemerkenswerten Ausstellung gemacht hat. In diesem Sinne wäre es interessant zu sehen, wie die Kolleg\*innen aus der Philosophie diese Rolle des Rahmenden reflektieren würden – sowohl in Bezug auf die Konzeption der Ausstellung, als auch in Bezug auf die Gegenstände und Präsentationen, die in dieser Klammer zusammengefasst werden.

Ich sagte gerade, dass es kaum eine kunstwissenschaftliche Forschung zu den *Immatériaux* gibt. Die Ausnahme bilden drei kunstwissenschaftliche Forschungsarbeiten, die Anfang der 2000er Jahre auf Englisch, Italienisch und Deutsch entstanden sind und in denen Antony Hudek, Francesca Gallo und Antonia Wunderlich jeweils anhand umfangreicher Archivrecherchen wichtige Grundlagen zur Erforschung der Ausstellung gelegt haben.<sup>7</sup> Alle drei referieren jeweils auch auf Lyotards Philosophie, diskutieren die Ausstellung dann aber im Fall von Antony Hudek vor allem in Hinsicht auf zeitgenössische kulturtheoretische Debatten. Francesca Gallo bemüht sich dagegen um eine

<sup>4</sup> Lyotard in Blistène 1985, S. 65, 69, 62, 70. – Die erste, englischsprachige Veröffentlichung des Interviews in der Zeitschrift *Flash Art* (Nr. 121, März 1985) liegt auch der späteren französischen Veröffentlichung (in Coblenz/Ennaudeau, 2014, S. 177-188, als Rückübersetzung ins Französische) zugrunde; beide geben nur einen Teil der Textfassung wieder, der ebenfalls 1985 auf Deutsch erschien (Lyotard u.a., 1985, S. 55-74; wobei die Textpassagen hier auf S. 55-61 bislang nur in der deutschen Version verfügbar sind).

<sup>5</sup> Vgl. Lyotard 1985, S. 24, 26; vgl. ebd., S. 27.

<sup>6</sup> Lyotard 1984/2015, S. 55; vgl. hierzu auch Broeckmann 2017. Lyotard war von Ende September bis Anfang Dezember 1983 in Kalifornien, die Vorbereitungen zur Ausstellung gingen in dieser Zeit unvermindert weiter.

<sup>7</sup> Antony Hudek 2001, 2008/2015, Francesca Gallo 2008 und Antonia Wunderlich 2008.

kunsthistorische Kontextualisierung der Ausstellung und einiger der gezeigten zeitgenössischen Kunstwerke.

Beide, Hudek und Gallo, fokussieren dabei auf nur einige wenige ausgewählte Werke, anhand derer sie, über die allgemeine Darstellung der Ausstellung hinaus, ihre grundsätzlichen historischen und theoretischen Fragestellungen diskutieren. So beschäftigt Hudek sich etwas ausführlicher mit dem interaktiven Klangraum des Komponisten Rolf Gehlhaar<sup>8</sup> und mit den Gemälden von Jacques Monory, die vor allem anhand von Lyotards Reflexionen über die Malerei im allgemeinen, und mit Bezug auf einen Text Lyotards über Monory im besonderen analysiert werden.<sup>9</sup>

Eine exemplarische, kunsthistorisch komplexe Kontextualisierung eines einzelnen Kunstwerks stellt Francesca Gallos mehrseitige Beschäftigung mit Joseph Kosuth und seiner Arbeit *One and Three Shadows* (1965) dar, ein Werk, das als Station *ombre de l'ombre* zu sehen war. Allerdings steht diese Analyse in ihrer Ausführlichkeit in Gallos Studie singulär da und auch sie verortet das gezeigte Werk nicht im räumlichen und konzeptuellen Kontext der Ausstellung, zwischen den Stationen *théâtre du non-corps* und *trace de trace*.<sup>10</sup>

Vor diesem Hintergrund wird die besondere Bedeutung der Studie von Antonia Wunderlich erkennbar, die im Trio der Quellenforscher\*innen der frühen 2000er Jahre die einzige ist, die tut, was Kunstwissenschaftler\*innen in der Regel zuerst und vor allem tun: hinsehen, beschreiben und auf der Grundlage dieser Beschreibung die Bedeutung ausloten.

So wird möglich, was andere schon für unmöglich gehalten haben, nämlich ein erneuter, imaginärer Besuch der Ausstellung durch die Lektüre von Wunderlichs Buch von 2008, dessen dritter Teil auf 150 Seiten in einer ausführlichen und detaillierten "*Phénoménologie de la visite*" den Ausstellungsrundgang und das kuratorische Konzept der verschiedenen Stationen rekonstruiert.<sup>11</sup> Wunderlichs Text ist insgesamt sogar anschaulicher und präziser als der Eindruck, den man bei der Durchsicht des Katalogs gewinnt, des *Inventaire*, das zwar auch Station für Station darstellt und die meisten Ausstellungsstücke auflistet, diese aber nicht wie bei Wunderlich in einen räumlichen, zeitlichen und konzeptuellen Zusammenhang zueinander setzt.<sup>12</sup>

Mein Plädoyer für eine erweiterte wissenschaftliche Beschäftigung mit den *Immatériaux* gründet sich auf die Überzeugung, dass es notwendig ist, die Ausstellung nicht nur in ihrer philosophischen Konzeption, sondern auch in ihrer konkreten, materiellen und objekthaften Präsentation und mit allen ihren Details wahr- und ernstzunehmen, um zu einer angemessenen Einschätzung ihrer kunst- und kulturwissenschaftlichen Bedeutung zu kommen. Ich vermute, dass sich anhand der Phänomene, wie sie in der Ausstellung auftreten, auch einige der scheinbaren philosophischen Ungereimtheiten in der Lyotard'schen Theorie zu den *Immatériaux* klären oder erklären lassen. – Dies ist also auch eine

<sup>8</sup> Vgl. Hudek 2001, S. 17.

<sup>9</sup> Vgl. Hudek 2008/2015, S. 87-88.

<sup>10</sup> Vgl. Gallo 2008, S. 118-123; in anderen Passagen des Kapitels "Arte 'imateriale'" (v.a. S. 107-129), die sich mit spezifischen künstlerischen Werken beschäftigt, behandelt Gallo die Videoinstallation von Catherine Ikam (Station *temps différé*), Werke von Annegret Soltau, Ruth Francken, Klonaris & Thomadaki und Philippe Thomas, allesamt meist in einem, höchstens zwei beschreibenden Absätzen; die Passage über Jacques Monory fällt auch bei Gallo vergleichsweise lang aus (S. 110-114), jedoch folgt auch da auf die nur knappe Bildbeschreibung ein mehrseitiges Referat der Texte Lyotards über Monory.

<sup>11</sup> Es ist symptomatisch, dass beispielsweise Jean-Louis Déotte und Marta Hernandez in ihren Texten über *Les Immatériaux* in der Zeitschrift *Appareil* (Nr. 10, 2012) die Arbeiten von Hudek, Gallo und Wunderlich nicht erwähnen. Auch Jérôme Glicenstein (2014) bezieht sich nur auf zusammenfassende Essays von Hudek, Gallo und Wunderlich, nicht auf deren eigentliche Forschungsarbeiten.

<sup>12</sup> Freilich steht diese notwendig lineare Erzählung dem Konzept einer offenen, nicht-linear rezipierbaren räumlichen Struktur entgegen, die sich auch darin abbildete, dass das *Inventaire* nicht gebunden wurde, sondern die einzelnen Blätter lose in einer beliebigen Reihenfolge rezipiert werden können. Wunderlich setzt außerdem die Themen der fünf "Wege" und der verschiedenen Audio-Zonen des Kopfhörerprogramms zu den Inhalten der einzelnen Stationen in Beziehung. Was Wunderlichs Text fehlt ist eine Illustration mit den Fotos, die im Archiv des Centre Pompidou bzw. der Bibliothèque Kandinsky ihrer Bearbeitung harren.

Einladung an die Lyotard-Exeget\*innen, die Ausstellung tatsächlich nocheinmal zu "besuchen" und sich auf die konkreten Situationen einzulassen, die die Mitarbeiter\*innen des CCI unter Lyotard und Chaputs Anleitung als Ausstellung eingerichtet haben. Lyotard selber hat sich in der Vorbereitung der Ausstellung der Spannung zwischen Theorie und *Immaterialien* bewusst ausgesetzt und hat, davon bin ich überzeugt, in den zahlreichen Arbeitstreffen beim CCI viel über die "*condition postmoderne*" gelernt. Diese produktive Spannung müsste auch in der Relektüre wieder zum Schwingen gebracht werden.

Was sich anhand von Wunderlichs Beschreibungen und einem genauen Studium der Kataloge zeigt, ist, dass *Les Immatériaux* sich einer eindeutigen disziplinären Zuordnung entzieht und dass es einer interdisziplinären Anstrengung bedarf, um neben den philosophischen und kunstwissenschaftlichen Aspekten beispielsweise auch wissenschaftstheoretische oder medientheoretische Dimensionen in den Blick zu nehmen. Ich möchte hierfür zwei Beispiele geben.

Im Vorfeld der eigentlichen Ausstellung fand das kollaborative Schreibexperiment *Épreuves d'écriture*, zu deutsch "Druckfahnen", statt. Hierfür wurden knapp 30 französische Philosoph\*innen und Intellektuelle eingeladen und mit Computern ausgestattet, die über einen Server, der im Centre Pompidou stand, vernetzt waren. Die Teilnehmer\*innen wurden aufgefordert, im Zeitraum von etwa drei Monaten eine Liste von Schlüsselbegriffen mit Definitionen und kurzen Texten zu kommentieren und dann vor allem auch auf die im Netzwerk erscheinenden Kurztexte der anderen Autor\*innen zu reagieren. Das Resultat konnte in der Ausstellung an kleinen Computer-Terminals konsultiert werden und wurde außerdem in einer Buchpublikation kompiliert, die als Teil der Katalogtrilogie zur Ausstellungseröffnung erschien.

Jean-François Lyotard hatte ohne Zweifel eine wichtige Rolle darin, die Autor\*innen zu werben und zu engagieren. Doch lag, wie er selbst betonte, die Idee für ein solches kollaboratives Schreibprojekt bereits vor, als Lyotard im Sommer 1983 zum Projektteam hinzu stieß. Zur Überprüfung der verbreiteten Annahme, dass er dennoch maßgeblich an diesem Projekt beteiligt war, wird man sich dessen Struktur und Durchführung noch einmal genauer ansehen müssen – wahrscheinlich ein Fall für Medienwissenschaftler\*innen, die sich eingehender mit der verwendeten Hard- und Software, dem sozialen Prozess, bis hin zur Generierung des linearen Katalogtextes aus dem Online-Hypertext durch Chantal Noël beschäftigen könnten.

Jede\*r, der schon einmal ein Online-Diskussionforum geleitet hat, weiß, wie essenziell dabei die technische Struktur und die Moderation sind; im vorliegenden Fall kam wegen des neuen Verfahrens auch noch die technische Betreuung der Autor\*innen und der geliehenen Olivetti-Computer hinzu, was hier vor allem von Nicole Toutcheff geleistet wurde. Die ersten Gespräche mit der Firma SERPEA, die dann, unter Projektleitung von Camille Philibert, die Software für *Epreuves d'écriture* entwickelt hat, fanden im Herbst 1983 statt, als Lyotard in Kalifornien unterrichtete und abwesend war. Und die Liste der Schlüsselwörter, die das Experiment strukturierten, kamen nicht direkt von Lyotard selber, sondern wurde aus Vorschlägen kompiliert, die die Mitglieder des Organisationsteams zu einem Arbeitstreffen im Sommer 1984 mitbringen sollten. Und auch als Autor war Lyotard nicht an dem Experiment beteiligt.

Die Vielfältigkeit der Teilhabe am Projekt der *Immatériaux* bezieht sich auch hier also nicht nur auf die kollaborative Arbeit am Text, sondern auch auf die technische Entwicklung, Betreuung und redaktionelle Bearbeitung dieses Prozesses multipler Autorenschaft. Dabei gibt es meines Wissens bislang keine Untersuchung der konkreten technischen Parameter, Interfaces und Funktionalität der Software, mit denen die *Épreuves d'écriture* realisiert wurden, eine Untersuchung, die eine weitere Antwort auf die Frage hinzufügen könnte, wie man Lyotards "wir" im Diskurs über die *Immatériaux* fassen und wie man über diese kollektive Produktion sprechen sollte.

Etwas anders gelagert ist das Beispiel der Ausstellungsstation *langue vivante*, die sich mit dem Thema des genetischen Codes, der "lebendigen Sprache" der DNA beschäftigte. Hier war Filmmaterial aus Experimenten von Jean-Pierre Ozil und Jacek Modlinski zu sehen, die seit Anfang

der 1980er Jahre am CNRS in Paris an der Modifikation von genetischen Informationen in Zellen arbeiteten. Typisch für die vorbereitende Recherche zu den *Immatériaux* ist, dass der Kontakt zu den Wissenschaftlern durch einen privaten Kontakt zustande kam, den die Projektmanagerin Martine Moinot zu Jean-Pierre Ozil hatte. Ozil hat, so sagt er heute, weder Lyotard noch Chaput jemals getroffen.<sup>13</sup> Einen solchen inhaltlichen Kontakt gab es, ebenfalls bezüglich *langue vivante*, allerdings wohl zu dem Philosophen Michel Tibon-Cornillot, der sich Anfang der 1980er über mehrere Jahre im Institut Pasteur mit den philosophischen Konsequenzen der neueren genetischen Forschung beschäftigte. Tibon-Cornillot war im Herbst 1984 bei einer Reihe von Arbeitstreffen im CCI zugegen und trug auch einige umfangreichere Passagen zu Hypertext der *Épreuves d'écriture* bei.

Diese Zusammenhänge sind in der Rezeption der *Immatériaux* bislang unbeachtet geblieben. Antonia Wunderlich betont in ihrer Beschreibung der Station *langue vivante* den seltsamen Widerspruch zwischen Lyotards grundsätzlich kritischer Haltung gegenüber solcher gentechnischer Forschung und der relativ neutralen Beschreibung der neuen gentechnischen Möglichkeiten im *Inventaire*.<sup>14</sup> Allerdings ist dies nur dann ein Widerspruch, wenn man die Auswahl des Filmmaterials und die Beschreibung im Katalog unbedingt Lyotard zuschreiben und dies dann auch noch mit seiner grundsätzlichen Haltung überein bringen will. Tibon-Cornillot hat zuletzt berichtet von einem entschiedenen Dissens mit Lyotard, der sich in ihren Gesprächen im Herbst 1984 auftut.<sup>15</sup> Eine genauere, vergleichende Analyse der Texte im *Inventaire* mit den Beiträgen Tibon-Cornillots zu den *Epreuves* könnte vielleicht klären, wie in der Station das Wissen der Forscher übersetzt und im Katalog vermittelt wurde – was wohl ein Fall für Wissenschaftshistoriker\*innen wäre.

Während diese Art einer interdisziplinären forscherschen Zusammenarbeit im Nachhinein zu einem besseren, komplexeren Verständnis des Projekts der *Immatériaux* führen kann, ist die Ausstellung selber auf ein Unterlaufen solcher disziplinären Zuschreibungen hin angelegt. Ich habe deshalb für den Vortragstitel den Begriff "indisziplinär" gewählt und meine damit weder eine Art der widerständigen, anarchischen Undiszipliniertheit, noch den temporären Regelbruch, den W.J.T. Mitchell mit dem Begriff der "*indiscipline*" assoziiert hat.<sup>16</sup>

Ich verstehe "indisziplinär" dagegen eher in Anlehnung an den Begriff der "*immatériaux*", der "Immaterialien", den Lyotard für denjenigen Typus von Materialien vorgeschlagen hat, um die es in der Ausstellung gehen sollte. Hiermit wollte er nicht das Un-Materielle oder das Nicht-Materielle bezeichnen, sondern einen offenen, vielfältigen Zustand, in dem die Dinge zwischen verschiedenen Formen und Existenzweisen angesiedelt und gedacht werden. Der Code der DNA interessierte Lyotard ebenso wie Software-basierte Texte und Bilder, weil sie solch offene, vielleicht poröse und stets übersetzbare, in sich transformierbare Zeichen sind. Wie sich diese neue, technowissenschaftlich induzierte *Immaterialität* der Zeichen und Dinge auf Körper und Sprache auswirkt, ist wohl die Schlüsselfrage des ganzen Projekts der *Immatériaux*.

Die Sinnverschiebung, die sich durch die Vorsilbe "in" bzw. "im-" erreichen läßt, hat Lyotard auch anhand anderer Begriffe vorgeführt; im Vortrag zum Stand der Ausstellungsvorbereitungen vom Frühjahr 1984, "*Après six mois de travail*", spricht er nacheinander über: *immature* (unreif), *incréée* (ungeschaffen), *immédiat* (unmittelbar), *imaîtrisable* (unbeherrschbar), *insexué/transsexué* (ungeschlechtlich bzw. transgeschlechtlich), und *immortel* (unsterblich).<sup>17</sup> – Ich komme auf das Begriffspaar *insexué/transsexué* gleich noch einmal zurück.

<sup>13</sup> Persönliches Gespräch mit Jean-Pierre Ozil und Martine Moinot, Paris, 23.6.2017.

<sup>14</sup> Vgl. Wunderlich 2008, S. 166.

<sup>15</sup> Persönliches Gespräch mit Michel Tibon-Cornillot, Paris, 22.9.2016.

<sup>16</sup> W.J.T. Mitchell verbindet den Begriff der "Indisziplin" mit Konzepten wie Turbulenz, Inkohärenz und dem Brechen von Regeln und Grenzen; vgl. W. J. T. Mitchell: "Interdisciplinarity and Visual Culture," in: *The Art Bulletin*, Vol. 77, No. 4 (Dec., 1995), S. 540-544, hier S. 541.

<sup>17</sup> Vgl. Lyotard 1984/2015, S. 34-44; zusammenfassend referiert von Wunderlich 2008, S. 97-100; verkürzt auch in einem Konzepttext vom April 1984 (s. *Album*, S. 16-22), dt. repr. in Lyotard 1985, S. 84-86. – Die Konzeption des "Inhumanen" (*Inhumaine*) scheint Lyotard erst im Nachgang zur Ausstellung entwickelt zu haben, und zwar

Der Vorschlag, das *Immatériaux*-Projekt als "indisziplinär" zu bezeichnen, soll dementsprechend eine Form des Forschens und des Zeigens suggerieren, die weder disziplinär gebunden, noch interdisziplinär und "zwischen" verschiedenen Disziplinen verortet, noch transdisziplinär treibend, verknüpfend, befragend ist. Es ging bei den *Immatériaux* um ein Projekt, das die disziplinäre Disziplinierung selber zu unterlaufen versuchte, um in den entstehenden Zwischenräumen neue Fragen hervorzubringen.

Es gehört, wie ich vorhin schon angedeutet habe, zur Ironie des Schicksals, dass diese "Indisziplinarität" der Ausstellung zu ihrem Ruhm verhalf und zugleich eine angemessene wissenschaftliche Bearbeitung behinderte. Diese könnte, wenn sie nicht im Zeichen einer "Masterdisziplin" steht, die Ausstellung in ihrer Komplexität erneut rezipierbar und denkbar werden lassen – und könnte vielleicht für die Lyotard-Forschung deutlich machen, dass Lyotard in dem anderthalbjährigen "Seminar", das die Arbeit an den *Immatériaux* für ihn zweifelsfrei war, gelernt und sein Denken verändert hat. – Der Beitrag der Kunstwissenschaft kann dabei neben der kunst- und kulturwissenschaftlichen Verortung, neben bild- und objektwissenschaftlichen Untersuchungen und einer inhaltlichen Analyse im Sinne der *Visual Studies* auch in der Weiterentwicklung komplexer Beschreibungen und Darstellungen bestehen, die die räumliche und zeitliche Erfahrung in der Ausstellung rekonstruierbar machen.

Hinzu kommt die *transdisziplinäre* Kärnerarbeit des Archivs. Es können Quellen erschlossen werden, die bislang noch keine Aufmerksamkeit erfahren haben, wie zum Beispiel die Kalender der Projektmanagerin Martine Moinot, die in den Jahren 1982 bis 1985 sehr detailliert über die Verabredungen von Thierry Chaput und anderen Team-Mitgliedern Buch geführt hat. Anhand dieser Chronologie läßt sich auch die Kooperation mit Lyotard genauer beobachten und beschreiben.<sup>18</sup>

Zudem kann durch Interviews mit Zeitzeug\*innen und deren Erinnerungsprotokolle neues Quellenmaterial erstellt werden. Auf diesem Wege haben wir nun beispielsweise ein *mémoire*, in dem die Redakteurin der Texte zum Kopfhörerprogramm, Dolorès Rogozinski-Lyotard, über ihre Zusammenarbeit mit Lyotard bei der Auswahl der Texte berichtet.<sup>19</sup>

Dass solche Recherchearbeit auch heute noch wichtige neue Erkenntnisse für das Verständnis der Ausstellung bringen kann, möchte ich anhand eines weiteren Beispiels zumindest andeuten:

Die Station *l'ange* ("der Engel"), befand sich am Anfang des ersten Weges zwischen den Präsentationen künstlicher Haut in der Station *deuxième peau* und der spektakulären Collage zur Transformation des menschlichen Körpers im Musikvideoclip in der Station *corps chanté* ("der singende Körper"). Hauptgegenstand in *l'ange* waren zwei Werke der Künstlerinnen Maria Klonaris und Katerina Thomadaki, die seit Mitte der 1970er Jahre in Paris lebten und in Video- und Fotoarbeiten die Grenzen von Identität und Geschlechtsidentität erkundeten. Zu sehen waren ein fotografisches Fries mit Aufnahmen aus der Serie *Orlando - Hermaphrodite II* (1983), das Selbstporträts der Künstlerinnen in verschiedenen Masken und Verkleidungen zeigte, sowie ein großes, auf beiden Seiten bedrucktes Tableau mit Fotos der antiken Skulptur eines schlafenden Hermaphroditen aus dem Pariser Louvre, mit dem Klonaris und Thomadaki sich schon einige Jahre zuvor beschäftigt hatten (*L'Hermaphrodite endormi/e*, 1982). Dieses Bild war so in einem Durchgang

---

als doppelgesichtige Figur einer Entmenschlichung durch den Techno-Logos einerseits (vgl. *Das Inhumane*, 1988/2014, S. 70, in einem Vortrag vom Oktober 1986), und einem positiv konnotierten Vergleich mit dem Zustand des Kindseins andererseits, in dem man den Regeln und Konventionen des erwachsenen "Menschseins" noch nicht unterworfen ist, – als einem Potenzial, das vom System vergessen wird (1988/2014, S. 12-14, im Vorwort). In einem Gespräch vom Frühjahr 1985 hatte Lyotard programmatisch formuliert, es ginge in der Ausstellung darum, "den Menschen" nicht "als gegeben an den Anfang [zu] setzen. Vielmehr zwingen die neuen Technologien dazu, "die Stellung des Menschen neu zu überdenken" (Blistène 1985, S. 65). Vgl. auch Thierry Dufrênes Vorschlag für ein Konzept des *Immodernen* (Dufrêne 2015).

<sup>18</sup> Die Veröffentlichung einer hierauf beruhenden "Chronologie der *Immatériaux*" befindet sich im Frühling 2018 noch in Vorbereitung.

<sup>19</sup> Veröffentlichung in Vorbereitung.

aufgehängt, dass die Besucher\*innen den Kopf etwas einziehen mussten, um in den nächsten Raum zu gelangen, von wo aus sie die Rückseite des Tableaus (mit dem Foto der Rückseite der Skulptur) sehen konnten. Zentral im Raum stand eine Installation mit je zwei männlich und zwei weiblich anmutenden Gipsköpfen, die einander in einer komplexen Struktur von Spiegelungen und Transparenzen gegenübergestellt waren. Diese Installation war konzipiert worden von Martine Moinot. Schließlich, so ist dem Katalog des *Inventaire* zu entnehmen und entsprechend bei Wunderlich und Gallo beschrieben, war in der Station eine Fotocollage der deutschen Künstlerin Annegret Soltau zu sehen, *Schwanger*, deren Platzierung aber bislang noch nicht eindeutig rekonstruiert werden konnte.<sup>20</sup> Was sich dagegen zuletzt anhand eines Fotos im Privatarchiv von Klonaris und Thomadaki gezeigt hat, ist, dass eine ganz andere Arbeit von Annegret Soltau in der Station gezeigt wurde, nämlich eine Fotovernähung mit dem gleichen Titel, *Schwanger*, aus dem Jahr 1978.

Die italienische Kunstwissenschaftlerin Francesca Gallo hat die Station *l'ange* als exemplarisch bezeichnet für Lyotards Umgang mit Werken der bildenden Kunst, die in der Ausstellung nämlich, so Gallo, nicht nur als autonome Werke, sondern auch zur Illustration theoretischer Fragestellungen eingesetzt wurden.<sup>21</sup> Das ist richtig, doch geht die Beispielhaftigkeit der Station noch weiter.

Zunächst ist interessant, dass sowohl Annegret Soltau als auch Katerina Thomadaki sich erinnern, dass sie in der Vorbereitungszeit keinen direkten Kontakt mit Lyotard selber hatten und dass ihre Einladung und die Koordination ihrer Beteiligung nur über Martine Moinot gelaufen sei.<sup>22</sup> Lyotard wird dem Vereinbarten nur zugestimmt haben. Dass Moinot zudem die zentral platzierte Installation konzipieren und gemeinsam mit einem weiteren Mitarbeiter realisieren konnte, bezeugt die kollaborative Autor\*innenschaft an der Ausstellung, in der auch Mitarbeiterinnen im Team des CCI eine prägende, gestaltende Rolle haben konnten.

Typisch für die Arbeitsweise von Chaput und seinem Team war auch, dass der Kontakt mit Klonaris und Thomadaki eher zufällig zustande gekommen zu sein scheint, nämlich auf Empfehlung eines Mitarbeiters im *Service audiovisuel* des Centre Pompidou, wo die Künstlerinnen gerade mit einer anderen audiovisuellen Produktion beschäftigt waren. Zu diesem Zeitpunkt, im Herbst 1984, steht eine Station mit dem Titel "*l'ange*" zwar schon in den Plänen der Ausstellungsarchitekt\*innen, allerdings noch versehen mit dem Stichwort "*(transsex.)*".<sup>23</sup> Für die formale Realisierung war noch im September 1984 eine "Diaprojektion und chirurgische Dokumente"<sup>24</sup> vorgesehen. Lyotard hatte, das hatte ich vorhin schon kurz angedeutet, in einem Dokument vom April 1984 "Einige Assoziationen" zur Vorsilbe "in" formuliert. Unter dem Stichwort "Ungeschlechtlich (*Insexué*)" ist dort zu lesen:

"Die Antike träumte von einer Überwindung des Geschlechtsunterschieds, Hermaphroditen, Engel. Die Moderne baute den Psychismus wieder auf dem Gesetz dieses Unterschieds auf (die Psychoanalysen). Postmoderne: mit Hilfe der Medizin wieder an die antike Engelvorstellung anknüpfen, künstlich ein drittes Geschlecht, ein synthetisches Geschlecht, erzeugen (die Transsexuellen als Geschlechtslose [*déssexués*])."<sup>25</sup>

Man kann sich vorstellen, dass es als glücklicher, sehr passender Fund erlebt wurde, als solchen Notizen auf einmal die Bilder von Klonaris und Thomadaki, zwei *griechischen* Künstlerinnen, zur Seite gestellt werden konnten.

<sup>20</sup> Vgl. Wunderlich 2008, S. 130-131, und Gallo 2008, S. 115.

<sup>21</sup> Gallo 2008, S. 117.

<sup>22</sup> Persönliches Gespräch mit Katerina Thomadaki, Paris, 12.3.2018; E-Mail-Korrespondenz von Annegret Soltau, 16.4.2018.

<sup>23</sup> *Album*, S. 48.

<sup>24</sup> *Album*, S. 38 (datiert 21. Sept. 1984; "*projection dia + présentation de documents chirurgicaux*").

<sup>25</sup> Lyotard 1985, S. 85; vgl. *Album*, S. 18 (datiert "Avril 1984"). In diesem Dokument werden 15 (von schließlich 60) Stationen schon mit Titel und Kurzbeschreibung aufgeführt, worunter allerdings noch nicht *l'ange*.



Und hierzu noch ein letztes Detail, das kunsthistorisch relevant werden könnte: Während Klonaris und Thomadaki sich mit dem Motiv des Hermaphroditen nachweislich schon 1982 beschäftigt hatten, taucht das Konzept des Engels in ihrer Arbeit erst im zeitlichen Umfeld dieses Kontakts mit Lyotard und den *Immatériaux* auf, sodass hier eine philosophische Konzeption Lyotards möglicherweise den Künstlerinnen einen wichtigen Impuls für ihre künstlerische Arbeit gegeben hat, in diesem Fall für den "Zyklus des Engels" (*Le Cycle de l'Ange*, 1985-1993).<sup>26</sup>

Ein wichtiges Ziel meiner Forschungsarbeit zu den *Immatériaux* ist eine differenzierte Darstellung der Kooperation und der verschiedenen Beiträge, die zum Zustandekommen der Ausstellung geleistet wurden. Meine Hypothese ist, dass die vorbereitende Recherche und viele der Inhalte als Ergebnis der Arbeit von Chaput, Moinot, Toutcheff und den anderen zu sehen, während Lyotard vor allem für den programmatischen und narrativen Rahmen verantwortlich zeichnete, und dass beide Trajekte im Laufe eines anderthalbjährigen, kollaborativen Prozesses aufeinander zu geführt und miteinander verwoben worden sind.

Ein weiteres Charakteristikum der Ausstellung, das eindeutig Lyotard zugeschrieben werden kann, ist die Aufnahme von Kunstwerken, wo vorher (bis zu seiner Ankunft Mitte 1983) ausschließlich technische, wissenschaftliche und gestalterische Gegenstände geplant waren. Dabei erkennen wir Lyotards Geste der Verschiebung und Verunsicherung durch die Vorsilbe "in" und ihre Deklinationen auch darin wieder, dass die Integration von Kunstwerken zugleich deren Infragestellung mit sich brachte. Der heikle, uneindeutige Status der Objekte aus Kunst, Wissenschaft und Technik und die Inkohärenz der Gegenstände als Bedeutungsträger war Programm. Lyotard benannte im Interview als zwei Kriterien bei der Auswahl der Ausstellungsstücke eine Präferenz erstens für Dinge, die ein Gefühl der "Unsicherheit über die Identität des menschlichen Wesens als ein bloßer Zustand kosmischer Materie" aufkommen lassen,<sup>27</sup> sowie zweitens für Kunstobjekte, die mit der Nachbarschaft anderer Ausstellungsgegenstände kompatibel sind.<sup>28</sup>

Mit solchem Nebeneinander zurecht zu kommen, "ob es sich [wie Lyotard sagt] nun um [Objekte aus] Küche, Malerei oder Astrophysik handelt",<sup>29</sup> war wohl weniger für die Kunstwerke eine Herausforderung als für die Besucher\*innen – und später auch für Kunstwissenschaftler\*innen. Und vielleicht auch für Lyotard selber, der die Heterogenität zwar allgemein und *en gros* benannte, hieraus jedoch keine konzeptionellen Konsequenzen *en detail* gezogen zu haben scheint. In den Texten und Interviews, die im Umfeld der *Immatériaux* entstehen, gibt es nur sehr wenige Momente, in denen Lyotard explizit über einzelne Ausstellungsstücke spricht. Stattdessen geht es meist um allgemeine Fragen des Verhältnisses von Mensch und Technik in der Postmoderne.

Eine Ausnahme bildet eine kurze Interview-Passage, in der Lyotard zum Verhältnis der einzelnen Stationen zur Ausstellung als Ganzer befragt wird.<sup>30</sup> Lyotard betont, dass jede Station in der Rezeption ein eigenes, spezifisches Gefühl hervorbringen solle (er spricht von "*sentiment*") und nennt als Beispiele die "opulente" ("*sumptuous*"), kathedralenhafte multimediale Inszenierung von *matériaux dématérialisés*, die "fast lächerliche" ("*almost ridiculous*") Reduziertheit der Vitamine im Kühlschrank von *ration alimentaire*, die Melancholie und Traurigkeit von *nu vain* und die "verführerische", "spielerische" ("*seductive*", "*ludic*", "*playful*") Qualität der interaktiven Installation *Le Bus* (von Jean-

<sup>26</sup> Vgl. <http://www.klonaris-thomadaki.net/cycange.htm> [aufgerufen 23.04.2018]

<sup>27</sup> Lyotard in Blistène 1985, S. 70.

<sup>28</sup> Lyotard in Blistène 1985, S. 71; in der Nachbarschaft der Station *l'ange* können wir sehen, wie das gemeint war: bei *nu vain* gab es lebensgroße Körperpuppen, einen projizierten Filmausschnitt und ein Foto Deportierter aus dem Zweiten Weltkrieg; bei *deuxième peau* diverse natürliche und synthetische Hautproben, die teils als materielle Objekte und teils als fotografische Abbildungen zu sehen waren, und bei *corps chanté* eine Montage aus zeitgenössischen Musikvideo-Clips auf Videomonitoren. In diesem Zusammenhang spricht Lyotard dann auch von der "Ausstellung als Kunstwerk".

<sup>29</sup> Lyotard in Blistène 1985, S. 74.

<sup>30</sup> Vgl. für den folgenden Absatz Lyotard, Interview NN, 1985, S. 7-8 (Kopie eines englischsprachigen Typoskripts, zur Verfügung gestellt von Yuk Hui); Lyotard spricht hier auch über die Wirkung des Kopfhörerprogramms, S. 5-6.

Louis Boissier) in der Station *visites simulés*. Solche heftigen, schnellen Wechsel der emotionalen Intensitäten seien, so Lyotard, typisch für die zeitgenössische, postmoderne Sensibilität.<sup>31</sup>

Dieses Beieinander von Gegenständen aus unterschiedlichen Kontexten impliziert für Lyotard kein Entweder-Oder, sondern ein gezieltes Arbeiten mit Übergängen und Wechselwirkungen. Denn die Kunst nimmt im Denken Lyotards eine besondere Stellung ein, die vom Ausstellungskonzept nicht einfach unterlaufen oder negiert werden soll. In verschiedenen Texten der 1980er Jahre schreibt Lyotard der Kunst (vor allem der Avantgarde) die Aufgabe zu, "vom Unbestimmten Zeugnis zu geben", vom Abenteuer der wilden und, wie er in einer spezifischen Wendung des Begriffs sagt, "inhumanen" Kindheit.<sup>32</sup> Die Kunst ist dabei eingebettet in ein allgemeineres Verständnis der Ästhetik im Sinne Kants, die sich in der Postmoderne in einer Krise befindet, aber dennoch wirksam bleibe: Lyotard versteht Ästhetik als "einen empirischen oder transzendentalen Affektionsmodus des Geistes durch die Materie, die er nicht gänzlich kontrolliert, die ihm hier und jetzt widerfährt".<sup>33</sup> Zu dieser Auffassung der Ästhetik gehört, dass die Ausstellung und ihre Objekte eine Wirksamkeit jenseits des Denkens entfalten: "wir fühlen [sagt Lyotard] die Situation, die Verbindung, auch wenn wir sie noch nicht denken können."<sup>34</sup> In der postmodernen Transformation von Wissenschaft und Technik, die Lyotard im Konzept der "Technowissenschaften" fasst, kommt den Künsten eine besondere Rolle zu wegen ihres besonderen Verhältnisses zum "Problem der Materie, insbesondere des Materials".<sup>35</sup> Den Kunstwerken in der Ausstellung wird damit eine besondere Wirkmacht zugeschrieben, ohne dass diese für Lyotard von einer herausgehobenen Form der Präsentation und Rahmung abhängig wäre. Worauf die Ausstellung in ihrem Kern zielt, ist, die zeitgenössische Technologie anders, neu und unvoreingenommen zu denken, was Lyotard unter dem Begriff der "Anamnese" fasst.<sup>36</sup>

Bemerkenswert ist, dass das Subjekt dieser Anamnese die Materie selbst ist, die "Immaterialien" – zumindest deutet Lyotard dies in einem Vortrag an, den er im April 1985 bei einem Symposium hielt, das im Rahmen von *Les Immatériaux* im Centre Pompidou stattfand. In der publizierten Fassung lautet der letzte Satz seines Beitrags: "Die Materie macht ihre Anamnese in unserer Anstrengung."<sup>37</sup> Wobei "unsere Anstrengung" sich wohl auf das Ausstellungsprojekt bezieht, sodass wir vielleicht paraphrasieren können: "In der Ausstellung *Les Immatériaux* macht die Materie und machen die Immaterialien ihre eigene Anamnese." Das Radikale an dieser Lesart wäre, dass der Philosoph Lyotard sich konfrontiert sähe mit einer Manifestation der Immaterialien, der Kunstwerke, technischen Objekte und wissenschaftlichen Darstellungen, die mehr über sich selber zum Ausdruck bringen, als der menschliche Geist und seine Philosophie es kann. – Und es ist natürlich die bescheidene Ambition des Kunstwissenschaftlers, zur Anamnese dieser Anamnese einen eigenen Beitrag leisten zu können.

Ich schulde Ihnen zum Schluss noch eine Erläuterung für den zweiten Begriff im Vortragstitel, "unterbelichtet", den ich hier von Antony Hudek übernehme, der im Titel seines bemerkenswerten Aufsatzes von "*sub-exposure*" spricht.<sup>38</sup> Der Begriff ist abgeleitet von der "*over-exposure*", einer Art kalifornischer Überbelichtung, die Lyotard 1984 in Anlehnung an einen Text von Paul Virilio in's Spiel gebracht hatte, als es darum ging zu erklären, dass *Les Immatériaux* für ihn keine normale

<sup>31</sup> In einem Gespräch mit Jacques Derrida, veröffentlicht im Oktober 1984, erwähnt Lyotard konkret nur den "Videoclip" als beispielhaftes zeitgenössisches Medium jenseits des Buches (vgl. Lyotard 1985, S. 24), allerdings nicht mit direktem Bezug auf die Ausstellungsplanung, geschweige denn konkret auf die Station *corps chanté*, für die Jean-Claude Fargier und Christophe Bague schon seit Frühling 1984 eine umfangreiche Collage von Musikvideoclips zum Thema der Körperkonzeption entwickelten.

<sup>32</sup> Lyotard 1988/2014, S. 17 (datiert 1988), S. 123 (datiert 1983).

<sup>33</sup> Lyotard 1988/2014, S. 66.

<sup>34</sup> Lyotard im Interview mit der Zeitschrift *Terminal*, 1.9.1985, zit. Hernandez 2012 ("*C'est que nous-mêmes sentons la situation, la conjoncture, plutôt que nous ne pouvons encore la penser.*").

<sup>35</sup> Lyotard, 1988/2014, S. 59.

<sup>36</sup> vgl. Lyotard, 1988/2014, 73.

<sup>37</sup> Lyotard, 1988/2014, S. 61, Vortragstitel "Materie und Zeit".

<sup>38</sup> Vgl. Hudek 2008/2015, Titel: "From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of *Les Immatériaux*", und S. 86.

Ausstellung, sondern eher eine Manifestation, eine Behauptung, eine Demonstration werden sollte. Im Französischen beinhaltet "*sur-exposition*" auch die Ausstellung, "*exposition*", sodass Lyotards Hoffnung auf eine "überbelichtete" "*sur-exposition*" auch diejenige auf eine "Über-Ausstellung" implizierte.<sup>39</sup> Verbunden war hiermit zu diesem frühen Zeitpunkt, ein Jahr vor der Eröffnung, noch die Idee, dass die Räume im Centre Pompidou in ein helles, konstantes Licht getaucht und so der natürliche Unterschied zwischen Tag und Nacht aufgehoben würde.<sup>40</sup>

In seiner Replik auf diese Idee verweist Antony Hudek darauf, dass in der eigentlichen Ausstellung dann ein Jahr später eher das Gegenteil, eine Art "Unterbelichtung" ("*sub-exposure*") realisiert wurde:

*"What distinguishes this [Virilio'esque] sublime cyber-landscape from Lyotard's and Chaput's stagecraft is precisely the exhibition's opacity and depth – its 'difficult' greyness and theatrical obscurity – which impeded the seamless mobility and translucency of Virilio's futuristic vision."*<sup>41</sup>

Diese szenografische Negation, die übrigens maßgeblich vom Architekten Philippe Délis gestaltet wurde, macht die "Unterbelichtung" zunächst lesbar als eine Art Subversion oder Widerstand gegen die Macht moderner, technowissenschaftlicher und aufklärerischer Transparenz und als Betonung des Wirkens der ausgestellten Dinge im Halbdunkel, im Verborgenen – eine Art romantischer Weigerung, sich der kalifornischen Überbelichtung ohne Widerstand zu überlassen.

Ich möchte zwei weitere Aspekte der "Unterbelichtung" anführen. Der eine bezieht sich auf die Lücken, die die Ausstellungskonzeption zugelassen hat und die eine Art Schatten ihres vielfältigen Programms darstellen. Im Archiv findet sich eine Reihe von Projektvorschlägen und Konzepten, die am Ende nicht realisiert wurden, wobei einige wohl aus praktischen, andere aus konzeptuellen Gründen herausgefallen sind und auf die Befangenheiten des Projekts von Chaput und Lyotard hinweisen. Darunter befand sich unter anderem ein Vorschlag von Hadmut Holken, die als Mitarbeiterin von SERPEA an der Software-Entwicklung für die *Épreuves d'écriture* beteiligt war, für eine Station, in der Fotografien algerischer Frauen zu sehen gewesen wären. Man versteht, dass dieser Vorschlag konzeptuell kaum in die *Immatériaux* gepasst hätte, fragt sich aber auch, wie eine Ausstellung ausgesehen hätte, die solchen postkolonialen Fragestellungen gegenüber offen gewesen wäre – eine Spekulation, die zumindest in Bezug auf die abgelehnten Projekte wissenschaftlich legitim ist und die an den Aspekt der "Re-Orientierung" anschließt, an dem der Philosoph Yuk Hui in Bezug auf den philosophischen Kontext der *Immatériaux* arbeitet.<sup>42</sup>

"Unterbelichtet" ist die Ausstellung zudem auch wegen ihrer mangelnden Bearbeitung durch die Kulturwissenschaften diesseits der Philosophie, die sich, wie wir gesehen haben, nur in Form der Studien von Wunderlich und, mit Abstrichen, Gallo und Hudek tatsächlich mit *Les Immatériaux* beschäftigt haben. Es gibt seit über zehn Jahren keine fundierte Forschung zum künstlerischen, kuratorischen oder zum "indisziplinären" Programm der Ausstellung. Für ein Projekt, das im Ruf steht, eines der kuratorischen Schlüsselwerke des ausgehenden 20. Jahrhunderts zu sein, ist das ein höchst unbefriedigender Zustand. Denn ebenso wie wir zum Beispiel erwarten, in der Kunstbibliothek die vollständige Dokumentation von Warburgs *Mnemosyne*-Bilderatlas vorzufinden, oder eine detaillierte ikonografische Analyse des *Großen Glases* von Marcel Duchamp, so braucht es auch einen "Atlas der *Immatériaux*".

<sup>39</sup> In seinem Vortrag "*Après six mois de travail*" zitierte Lyotard ausführlich aus einem Text von Virilio, "Une ville surexposée" (in *Change International*, Nr. 1, 1983, S. 19-22); vgl. Lyotard 1984/2015, S. 55-63.

<sup>40</sup> vgl. Lyotard 1984/2015, S. 62-63.

<sup>41</sup> Hudek 2008/2015, S. 86.

<sup>42</sup> Vgl. Hui 2015.

## Literatur

- Blistène, Bernard (1985): "Kunst heute? Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Bernard Blistène." In: Lyotard u.a. 1985, S. 55-74.
- Broeckmann, Andreas (2017): "Revisiting the Network of "Les Immatériaux". The Exhibition as Manifestation and Interdisciplinary Research Platform." In: Oliver Grau (ed.): *Museum and Archive on the Move. Changing Cultural Institutions in the Digital Era*. Berlin: de Gruyter, S. 234-247.
- Coblence, Françoise, und Enaudeau, Michel (Hrsg.) (2014): *Lyotard et les arts*, Paris: Klincksieck.
- Déotte, Jean-Louis (2012): "Les Immatériaux de Lyotard (1985): un programme figural." In: *Appareil* 10, special issue: "Lyotard et la surface d'inscription numérique".
- Dufrène, Thierry (2015): "Les Immatériaux: An 'Immodern' Project." In: Hui und Broeckmann 2015, S. 137-142.
- Gallo, Francesca (2008): *Les Immatériaux: Un Percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Rome: Aracne.
- Glicenstein, Jérôme (2014): "Les Immatériaux." In: Coblence und Enaudeau 2014, S. 102-114.
- Hernandez, Marta (2012): "Les Immatériaux." In: *Appareil* 10, special issue: "Lyotard et la surface d'inscription numérique".
- Hudek, Antony (2009 / 2015): "From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of *Les Immatériaux*." In: *Tate Papers* 12, überarbeitete Fassung in Hui und Broeckmann 2015, S. 71–91.
- Hudek, Antony (2001): *Museum Tremens or the Mausoleum without Walls: Working through Les Immatériaux at the Centre Pompidou in 1985*. MA-thesis, Courtauld Institute, University of London (unveröffentlicht).
- Hui, Yuk (2015): "Anamnesis and Re-Orientation: A Discourse on Matter and Time." In: Hui und Broeckmann 2015, S. 179-201.
- Hui, Yuk and Broeckmann, Andreas (Hrsg.) (2015): *30 Years after Les Immatériaux – Art, Science and Theory*, Lüneburg: meson press.
- Lyotard, Jean-François (2015): "Après six mois de travail..." (1984). In: Hui und Broeckmann 2015, S. 29-66.
- Lyotard, Jean-François, u.a. (1985): *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve.
- Lyotard, Jean-François (2014): *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. (1988). Wien: Passagen.
- Wunderlich, Antonia (2008): *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*, Bielefeld: transcript.