

Die Exponate in der Ausstellung *Les Immatériaux*

Andreas Broeckmann

Die Ausstellung *Les Immatériaux* fand im Frühling 1985 im Centre Pompidou in Paris statt.¹ Sie wurde von dem französischen Philosophen Jean-François Lyotard und dem Designtheoretiker Thierry Chaput kuratiert und sollte sich verändernde Auffassungen von Materie und Materialität in einer Zeit demonstrieren, die von neuen wissenschaftlichen und technischen Paradigmen und, wie Lyotard einige Jahre zuvor argumentiert hatte, einer »postmodernen Bedingung« bestimmt war.² *Les Immatériaux* wurde auf der fünften Etage des Centre Pompidou gezeigt und war geprägt durch eine besondere szenografische Gestaltung. Die Ausstellung war eingeteilt in fünf thematische Hauptpfade und sechzig Stationen (fr. *sites*), deren komplexe, labyrinthische Anordnung sich einer linearen Rezeption entzog.

Die Exponate der Ausstellung umfassten eine große Vielfalt unterschiedlicher Dinge: Kunstwerke, wissenschaftliche Objekte, Architekturmodelle, aber auch Alltagsgegenstände und szenografische Displays. Jeder dieser Exponattypen und die Medien, durch die einige von ihnen gezeigt wurden, konstruierte eine andere Form von Wissen. Hierbei spielten auch die Beziehungen zwischen den verschiedenen Kontexten eine Rolle, denen die Exponate entnommen waren und die auf mal mehr, mal weniger ausdrückliche Weise vermittelt wurden. Es ist nicht zuletzt die radikale Diversität der Exponate, die *Les Immatériaux* von vielen anderen Ausstellungen unterscheidet. Diese verwenden oftmals homogenere Dingtypen, um einzelne Exponate, ihre Konstellationen und damit auch die Ausstellung als Ganzes lesbar zu machen. Viele Ausstellungen sind so gestaltet, dass sie ein verbindendes Thema oder Narrativ in einer nachvollziehbaren, logischen Abfolge ausbreiten, in der die Exponate entweder eine bestimmte topische Position einnehmen oder eine faktische Behauptung illustrieren. Im Gegensatz dazu ist die Logik, entsprechend derer die Exponate in *Les Immatériaux* »sprechen«, ständigen Verschiebungen unterworfen. Mal sind sie da als authentische Dokumente, dann als symbolische Repräsentanten, und ein andermal als Kunstwerke oder szenografische Illustrationen. Jeder Objekttypus

1 Diese folgenden Überlegungen sind einer umfangreicheren Studie über *Les Immatériaux* entnommen: Andreas Broeckmann (2025): *The Making of Les Immatériaux*, Lüneburg: Meson.

2 Vgl. Jean-François Lyotard (2019): *Das postmoderne Wissen* (1979), Wien: Passagen.

erscheint als gleichwertig und wird ohne vermittelnde Erläuterungen präsentiert, aus denen sich dominante Gegenstände oder Interpretationen erschließen ließen.

Wie sich im Folgenden zeigt, ergeben sich hieraus wichtige Konsequenzen für den Status der ›sich selbst zeigenden‹ Exponate und für das Subjekt-Objekt-Verhältnis von Ausstellungsbesucher*innen und den ausgestellten Dingen.³

1. Ausstellen

Die angedeutete Bedeutungsverschiebung von Objekttypen zeigt sich zum Beispiel an verschiedenen Verwendungen von Kleidungsstücken. So sind die Schutzanzüge in der Station *Toutes les peaux* exemplarisch für den modernen Schutz des menschlichen Körpers in lebensfeindlichen Umgebungen, während die drei Uniformen in der Station *Indiscernables* – trotz ihrer oberflächlichen Ähnlichkeit – eher als theatrale, puppenhafte Kostüme eingesetzt sind, die ein abstraktes mathematisches Konzept illustrieren (Abb. 1–2).

Abb. 1: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Toutes les peaux*. Photo Jean-Claude Planchet.
© Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

Abb. 2: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Indiscernables*. Photo Jean-Claude Planchet.
© Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.



3 Für eine detaillierte Beschreibung der Ausstellung, vgl. Antonia Wunderlich (2008): *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*, Bielefeld: transcript, insbes. S. 105–250; vgl. dort auch eine Darstellung der unterschiedlichen ausgestellten Objekttypen, S. 42–48.

In solch einer semiotisch diversen Nachbarschaft konnten auch Kunstwerke wie die von Giovanni Anselmo und Thierry Kuntzel in der Station »*Infra-mince*« oder die Installation von Joseph Kosuth in *Ombre de l'ombre* leicht als Illustrationen zum Thema der Sichtbarkeit wahrgenommen werden, statt als eigenständige künstlerische Werke. Sie waren als »Originale« nur in dem Sinne zu erkennen, in dem auch die abstrakten Lebensmittel in der Station *Ration alimentaire* oder die Hologramme in *Homme invisible* »wirklich da« waren. Die Radikalität dieser kuratorischen Herangehensweise liegt in der Tatsache, dass sie die typologischen Grenzen von Objekten absichtlich überschreitet und jedes Exponat in ein Ding verwandelt, dessen Bedeutung von seinem üblichen Kontext entkoppelt ist.

Dieser Effekt war besonders auffällig in Bezug auf die Kunstwerke, die etwa ein Viertel aller Exponate ausmachten. Unter ihnen waren klassische und avantgardistische Gemälde in den Stationen *Lumière dérobée* und *Négoce peint*, die offensichtlich aus Museumssammlungen stammten und deren Status als autonome Kunstwerke kaum in Zweifel zu ziehen gewesen wäre, wenn sie nicht neben fotografischen Reproduktionen von Gemälden historischer Künstler wie Quentin Metsys' und Simone Martinis gezeigt worden wären. Diese Reproduktionen signalisierten, dass es bei den anderen Exponaten nicht unbedingt um authentische und originale Gemälde ging, sondern dass auch sie möglicherweise nur als Repräsentanten ihres ikonischen oder ikonografischen Gehalts gezeigt wurden (Abb. 3).

Abb. 3: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Négoce peint*, Besucher vor einer Reproduktion des Gemäldes von Quentin Metsys, *Der Geldverleiher und seine Frau*, 1514, Orig. im Musée du Louvre, Paris. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.



Dabei war der prekäre Status von Kunstwerken und Dingen das zentrale Thema von einigen der ausgestellten zeitgenössischen Werke wie Philippe Thomas' *Sujet à discrétion* (1985), Joseph Kosuths *One and Three Shadows* (1965) oder Ian Wilsons *There is a Discussion* (1979), deren Präsenz und Sichtbarkeit in dieser herausfordernden Umgebung zusätzlich auf den Prüfstand gestellt wurde.

Die Vielfalt der ausgestellten Dinge und ihr szenografisches Arrangement war nicht nur eine Herausforderung für den Autonomiestatus von Kunstwerken, sondern auch für den epistemologischen Status der wissenschaftlichen Exponate, die hier in unmittelbarer Nachbarschaft zu Beispielen künstlerischer Spekulation, spielerischer Interaktion und konzeptueller Unklarheit präsentiert wurden. Viele der darstellenden Exponate oszillierten zwischen Repräsentation und Objekt, wie beispielsweise die Fotos in der Station *Surface introuvable* – makroskopische Aufnahmen von Papier, die auf Bögen des gleichen Papiers gedruckt worden waren – oder die projizierten Fotos von Kleidungsstücken in der Station *Vite-habillé* (Abb. 4).

Dabei war das Paradigma von Repräsentation und Objekt das eigentliche Thema der Stationen *Architecture plane* und *Référence inversée*, hier durchgeführt in einer Szenografie, die die Architekturmodelle und -zeichnungen – normalerweise lediglich dienende Medien des gestalterischen Prozesses – zu eigenständigen Dingen mit einem meta-repräsentativen Status machte.

In der Ausstellungstheorie ist diese Dualität des Dings selbst und seiner Bedeutung von Mieke Bal mit dem Konzept der *double exposure* (wörtl. Doppelbelichtung) gefasst worden. Es betont, dass die Präsenz des Dings und die mit ihm assoziierte Botschaft beide gleichzeitig gegeben sind und dass ihre offenbare Differenz ein Feld vielfältiger und heterogener Bedeutungen eröffnet. Der Akt des Ausstellens umfasst stets das Zeigen von etwas, die Assoziation von Bedeutung mit dem Gezeigten und den öffentlichen Charakter dieser Exposition.⁴

In Erweiterung von Bals Konzept hat Ludger Schwarte argumentiert, dass das Exponat im Akt des Ausstellens an ein Narrativ gebunden wird, dem es sich zugleich widersetzt. Die Grundlage dieses Widerstands ist die Tatsache, dass die *double exposure* das ausgestellte Ding von der epistemischen, moralischen oder politischen

4 Vgl. Mieke Bal (1996): *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge. Vgl. auch Elke Anna Werner (2019): »Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung«, in: Klaus Krüger et al. (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen: Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld: transcript, S. 9–41, insbes. S. 32. Der Philosoph Tristan Garcia diskutiert diese Dyade anhand der Begriffe »singularization (and aestheticization)« versus »generification (and epistemization)«; vgl. Tristan Garcia (2019): »Neither Gesture nor Work of Art: Exhibition as Disposing for Appearance«, in: Tristan Garcia/Vincent Normand (Hg.), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, Berlin: Sternberg, S. 183–194, insbes. S. 186.

Ordnung abtrennt, wie auch von den ästhetischen Schemata, denen es üblicherweise unterworfen ist.⁵

Abb. 4: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Surface introuvable*.
Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre
Georges Pompidou.



5 Vgl. Ludger Schwarte (2019): »Zur Geltung bringen. Expositorische Evidenz«, in: Krüger et al. (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen*, S. 81–97, insbes. S. 85, 90. Zum Thema der epistemologischen Unschärfe von Exponaten, vgl. Benjamin Meyer-Krahmer (2019): »Constellation *Intolerance*«, in: Beatrice von Bismarck/Benjamin Meyer-Krahmer (Hg.), *Curatorial Things*, Berlin: Sternberg, S. 56–71.

Während dieses Prinzip für jede Form des Ausstellens gilt, kann es auch als Erklärung dienen, warum die Präsentation von Dingen in *Les Immatériaux* als so besonders konfrontierend und verwirrend wahrgenommen wurde. Das Arrangement der Ausstellung präsentierte alltägliche Objekte und Materialien wie z.B. die Lebensmittel in einem kleinen Kühlschrank (in der Station *Ration alimentaire*) neben medizinischen Hautproben (in *Deuxième peau*) und Schutzanzügen für Industriearbeiter und Rettungsdienste (in *Toutes les peaux*) auf der einen Seite und die extrem reduzierte Lebensumgebung einer modularen Schlafzelle (in *Habitacle*) auf der anderen. Diese hybride Konstellation, die vielleicht als Szenario postmoderner menschlicher Existenz gelesen werden kann, wurde zusätzlich durch ein Laser-basiertes Experiment für eine Fourier-Transformation gerahmt, das auf die brüchige Atomstruktur physikalischer Materialien hinwies, sowie durch die holografische Darstellung eines menschlichen Kopfes, der kein wirklicher Kopf war, und eines unendlichen Raums, der kein Raum war (in den Stationen *Espace réciproque* und *Homme invisible*) (Abb. 5).

Abb. 5: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Homme invisible*, Hologramm von Stephen Benton, Rind II, 1977. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.



Zudem waren die Exponate in *Les Immatériaux* selten spezifisch, sondern erschienen eher exemplarisch oder sogar generisch. Sie schienen nicht zu sagen: »genau dies!«, sondern eher: »etwas so wie dieses!« Dies wurde auch von der saloppen Verwendung fotografischer Reproduktionen von Kunstwerken unterstrichen, denn es war offenbar nicht unbedingt notwendig, Originale zu zeigen, weil auch das Original nur eine Repräsentation der Bedeutung oder eines Prinzips wäre, das in den Konstellationen der jeweiligen Stationen ausgestellt wurde.

Gelegentlich ist darüber spekuliert worden, ob *Les Immatériaux* möglicherweise nicht eigentlich als Ausstellung, sondern als eine Art Kunstwerk konzipiert wurde.⁶ Lyotard wies darauf hin, dass die Weise, auf die die Ausstellung ihren Inhalt »manifestierte«, sich nicht nur aus ihrem Thema ergab, sondern Resultat einer umfassenden und integrierten, konzeptuellen und formalen Herangehensweise war, die die Bedeutung der Ausstellung als Ganzes hervorbrachte und die – so wäre zu ergänzen – auch die Bedeutung des Ausstellens als kulturelle Form insgesamt auf den Prüfstand stellte. »Es geht nicht darum, sich zu fragen, ob man sich das Recht herausnimmt, Künstler zu sein. Im Gegenteil, ich denke, dass es gerade darum geht, auf der Ebene des Zeigens und Ausstellens (fr. *monstration*) selbst etwas zu unternehmen, dass man gerade das versuchen muss.«⁷

Die beiden Philosophen Ludger Schwarte und Tristan Garcia sind zuletzt in zwei parallelen Versuchen, das »Ausstellen« zu definieren, zu Schlussfolgerungen gekommen, die Lyotards Andeutungen weiterführen. Bemerkenswerterweise unterscheiden Schwarte und Garcia beide das »Ausstellen« von der »Kommunikation« auf der einen und vom »Zeigen« (im Sinne der griechischen *deixis*) auf der anderen Seite. Schwarte betont, dass die Display-Medien nicht primär da sind, um eine bestimmte Hypothese, ein Narrativ oder einen Inhalt zu kommunizieren, sondern sie dienen der

»Suspension kommunikativer und perzeptiver Konventionen. Wenn es sich um eine Ausstellung handelt, und nicht um eine Propagandaschau, wird es absichtlich dem Zufall überlassen, ob sich eine kommunikative Situation einstellt. Beim Ausstellen sind sowohl der Adressat wie auch die kategorielle Zugehörigkeit des Präsentierten und wie schließlich der Zweck des Ganzen prinzipiell unbestimmt [...]«.«⁸

-
- 6 Vgl. Francesca Gallo (2008): *Les Immatériaux: Un Percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Rome: Aracne, S. 70–80; Jérôme Glicenstein (2014): »Les Immatériaux«, in: Françoise Coblence/Michel Enaudeau (Hg.), *Lyotard et les arts*, Paris: Klincksieck, S. 102–114, hier: S. 211–212; Antony Hudek (2015): »From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux«, in: Yuk Hui/Andreas Broeckmann (Hg.), *Thirty Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, Lüneburg: Meson Press, S. 71–91, insbes. 90.
 - 7 Jean-François Lyotard (1985): »Lyotard interviewed by Bernard Blistène«, in: Andreas Broeckmann, Sergio Meijide Casas (Hg.) (2024): *Lyotard's Interviews on Les Immatériaux*, *Les Immatériaux Research*, Working Paper No. 11, S. 23–34, hier: S. 32–33, hier zitiert nach Jean-François Lyotard et al. (1985): *Immaterialität und Postmoderne*. Übers. Marianne Karbe, Berlin: Merve, S. 71. Vgl. Jean-François Lyotard (1985): »Lyotard interviewed by Corinne Pencecat«, in: Andreas Broeckmann, Sergio Meijide Casas (Hg.) (2024): *Lyotard's Interviews*, S. 122–125. Zum Begriff der »künstlerischen Ausstellung«, vgl. L. Schwarte (2019): *Zur Geltung bringen*, S. 89, 93.
 - 8 L. Schwarte: *Zur Geltung bringen*, S. 86. Zum Effekt unterschiedlicher Präsentationsformen vgl. Beatrice von Bismarck (2022): »Rehearsing Evidence: »Mengele's Skull« (Frankfurt a.M.,

Auch Tristan Garcia formuliert eine Kritik am Konzept der Ausstellung als Form der Kommunikation: »[...] der Akt des Ausstellens ist nicht zuerst *Bild*, *Repräsentation* oder *Signifikation* (auch wenn er dies werden kann), sondern *zur Präsenz bringen*: auszustellen bedeutet *zunächst* eine Beschäftigung mit Präsenz – die eine Präsenz von Zeichen sein mag – und nicht mit Bedeutung.«⁹ Für Garcia wie für Schwarte fußt die Präsenz des ausgestellten Dings auf der Absenz des ausstellenden Subjekts. Deshalb sind auch beide davon überzeugt, dass das Ausstellen unterschieden werden muss vom Zeigen (*deixis*), das die Kopräsenz von Subjekt und Objekt voraussetzt. Schwarte formuliert es so:

»Das Ausstellen ist ein anderer Akt als das Zeigen, denn es enthält keinen Zeigegestus, es etabliert keine deiktische Relation. Das Ausgestellte ist keine Spur und kein Wegweiser. Mit dem Ausgestellten zeige ich nicht auf etwas, ich zeige auch nicht jemandem etwas. Ich stelle nicht jemandem etwas aus; das Ausstellen impliziert zunächst eine zweistellige Relation: Ich stelle etwas aus. Damit das Ausstellen gelingt, muss ich etwas an einem öffentlichen Ort eine Weile sich selbst überlassen. Etwas ist meiner Macht und meines Schutzes entbunden. Freigestellt. Etwas ausstellen heißt also vor allem: es aussetzen. Etwas riskieren. Es preisgeben. Das Ausstellen überantwortet etwas einem Testen, einer temporären Aneignung, einem unkontrollierten Gebrauch [...].«¹⁰

Die »Exposition« und die Einsamkeit des Dings sowie die Abwesenheit des ausstellenden Subjekts sind fundamentale Prinzipien des Ausstellens. Garcia verbindet diese Kritik eines deiktischen Verständnisses des Ausstellens mit einer genaueren Bestimmung des Exponats, des ausgestellten Dings. In der Ausstellung, so Garcia, wird ein Ding nicht einfach gezeigt, sondern

»[i]ch tue etwas, sodass das Ding *von sich selbst erneut gezeigt wird*, nachdem ich weggegangen bin. Während ich unbedingt anwesend sein muss, um *zeigen* zu können, kann und muss ich (nach einer Zeit) abwesend werden, um *ausstellen* zu können. [...] Was vorher gezeigt wurde, zeigt sich nun selbst. Also ist, was ausgestellt wird, nicht das, *was gezeigt wurde*, sondern das, *was sich selbst zeigt*, denn es wird sorgsam konzipiert und vor die Aufmerksamkeit des Publikums gestellt worden sein, und zwar auf eine Weise, die es nicht länger notwendig macht, dass es gezeigt wird, um erscheinen zu können.«¹¹

2012) and ›Forensis‹ (Berlin, 2014)«, in Beatrice von Bismarck (2022): *The Curatorial Condition*, Berlin: Sternberg, S. 126–137.

9 T. Garcia: *Neither Gesture nor Work of Art*, S. 193, Fn. 7.

10 L. Schwarte: *Zur Geltung bringen*, S. 87.

11 T. Garcia: *Neither Gesture nor Work of Art*, S. 184; vgl. auch S. 185.

2. Dinge

Doch wie lässt sich dieses ›Sich-selbst-überlassen-Sein‹ des Dings und sein ›Sich-selbst-Zeigen‹ genauer fassen? Die »teilweise Übertragung zwischen Subjektivität und Objektivität«, die Garcia für Ausstellungen diagnostiziert,¹² ist auch ein Charakteristikum dessen, was Michel Serres als »Quasi-Objekte« beschrieben hat.¹³ Dieses Konzept ist gelegentlich in der neueren Dingtheorie aufgegriffen worden, wo es vor allem als Gegenentwurf eingesetzt wird zu kontextspezifischen ›Grenzobjekten‹ (Star/Bowker) und ›epistemischen Dingen‹ (Rheinberger), wie auch zu funktionsspezifischen ›Hybriden‹ (Latour) oder vitalistisch-materialistischen ›Assemblagen‹ (Bennett).¹⁴

Serres' Konzept erscheint jedoch im gegenwärtigen Kontext passender als diese Dingtypen für eine genauere theoretische Fassung des Exponats und des Ausstellens. Das Quasi-Objekt wird als ›quasi‹ qualifiziert, weil es nicht ein Objekt im üblichen Sinne ist, das existenziell und intentional an ein Subjekt gebunden ist. Es ist nicht ein Ding, das abhängig ist von einem Subjekt, dessen Objekt es ist. Im Gegenteil, das Quasi-Objekt transformiert die Beziehung von Subjekt und Objekt. Serres bietet keine eindeutige Definition, sondern umschreibt und illustriert die Theorie des Quasi-Objekts in einer Reihe von Beispielen. Von diesen ist vor allem das des Balls, der in einem Spiel verwendet wird, besonders relevant für die hier geführte Diskussion:

»Ein Ball ist kein gewöhnliches Objekt, denn er ist, was er ist, nur wenn ein Subjekt ihn in Händen hält. [...] Der Ball ist nicht für den Körper da, genau das Gegenteil ist wahr: Der Körper ist das Objekt des Balls, das Subjekt kreist um diese Sonne. Geschickten Umgang mit dem Ball erkennt man an diesem untrüglichen Zeichen: Der Spieler folgt ihm und bedient ihn, weit davon entfernt, ihn folgen zu lassen und sich seiner zu bedienen. Der Ball ist das Subjekt des Körpers, Subjekt der Körper und fast Subjekt der Subjekte. Spielen heißt nichts anderes, als sich zum At-

12 Ebd., S. 189–190.

13 Vgl. Michel Serres (1987), »Theorie des Quasi-Objekts«, in: Ders. (1980), *Der Parasit*. Übers. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 344–360.

14 Susan L. Star, Geoffrey C. Bowker (1999): *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*, Cambridge, MA: MIT-Press; Hans-Jörg Rheinberger (2001): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Göttingen: Wallstein; Bruno Latour (1995): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Berlin: Akademie Verlag; Jane Bennett (2020): *Lebhaftes Materie: eine politische Ökologie der Dinge* (2010), Berlin: Matthes & Seitz. Vgl. auch Gustav Roßler (2015): »Kleine Galerie neuer Dingbegriffe«, in: Ders., *Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 19–57.

tribut des Balls als der Substanz zu machen. Die Gesetze sind für ihn geschrieben, sind in bezug auf ihn definiert, und wir beugen uns diesen Gesetzen.«¹⁵

Das Tauschen der Positionen ist transparent und geschieht absichtlich. Zudem rekonfiguriert es nicht nur das Verhältnis von Subjekt und Objekt, sondern es dient auch dazu ein Kollektiv zu bilden, das die verschiedenen Spieler*innen umfasst, die das Quasi-Objekt entsprechend der Matrix der Spielregeln bedienen:

»Dieses Quasi-Objekt, das Subjekte markiert [...], ist ein erstaunlicher Bildner von Intersubjektivität. Durch dieses Quasi-Objekt wissen wir, wie und wann wir Subjekte sind, wann und wie wir es nicht mehr sind. [...] Was wir uns vorstellen können müssen, wenn wir das Wir berechnen wollen, ist gerade die Weitergabe. Und diese Weitergabe bedeutet die Aufgabe des Ich. Kann man sein eigenes Ich geben? Es gibt Objekte, mit denen sich das bewerkstelligen lässt, Quasi-Objekte, Quasi-Subjekte, von denen man nicht weiß, ob sie Wesen oder Relationen, ob sie Bruchstücke von Wesen oder Zipfel von Relationen sind.«¹⁶

Die unentscheidbare Frage, ob das Quasi-Objekt eine Seinsform oder eine Beziehung ist, ob es ein real gegebenes, materielles Ding oder eine Beziehung zwischen Dingen ist, erinnert uns an die *double exposure* (Bal) der Exponate, die zugleich als sie selbst und als Bedeutungsträger anwesend sind.

Zur Beantwortung der von Garcia aufgeworfenen Frage nach dem Selbstbezug der Exponate ist es anregend, sich die ausgestellten Dinge als Quasi-Objekte vorzustellen, die die Beziehung zwischen Subjekten und Objekte destabilisieren – hier verstanden als die Beziehungen zwischen Besucher*innen und Exponaten, und die zwischen Kurator*innen und Projekten. Während für Serres die Konstruktion eines ›Wir‹ eine essenzielle Funktion des Quasi-Objekts darstellt, scheinen jedoch die Exponate in *Les Immatériaux* eine solche kollektivierende Dimension eher zu erschweren, wenn nicht gar zu verhindern. Dennoch macht es Sinn, die Exponate als Quasi-Objekte aufzufassen, die der Begegnung im Ausstellungsraum ihre Regeln geben und die Besucher*innen zu Objekten der ausgestellten Dinge machen. Die Exponate richten sich an die Besucher*innen und bedrängen sie mit Fragen wie diesen: ›Welchen der Schutzanzüge in der Station *Toutes les peaux* werde ich tragen?‹, ›Welche Gefahr wartet auf mich?‹, ›Welches der Individuen in der Station *Matricule* werde ich sein? Oder werde ich – neben all diesen Identifizierbaren – unadressierbar und einsam wie ein unsichtbarer und unbekannter Planet?‹, ›Wird mein Besuch, meine Anwesenheit hier sich verflüchtigen in den Statistiken der Station *Variables cachées*? Bin ich nur eine Schachfigur in diesem Spiel?‹ (Abb. 6). ›Wer wird die Person sein,

15 M. Serres: Theorie des Quasi-Objekts, S. 346–347.

16 Ebd., S. 349–350.

die die projizierten Kleidungsstücke in der Station *Vite-habillé* trägt?«, »Welche Rolle werde ich spielen? Welches Besucher-Exponat werde ich sein?«

Abb. 6: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Jeu d'échec*. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.



Und es gab noch ein weiteres szenografisches Element, das die Veränderung der Subjekt-Objekt-Beziehungen zwischen den Exponaten und den Besucher*innen von *Les Immatériaux* forcierte, nämlich das Audio-Programm. Für den Besuch der Ausstellung wurde ein Kopfhörer-System angeboten, über das in dreißig verschiedenen Audio-Zonen Schauspieler*innen zu hören waren, die eine Vielfalt literarischer und philosophischer Texte vortrugen – anonyme Andere, deren Stimmen wie ein innerer Monolog in die Ohren und ins Bewusstsein der Besucher*innen projiziert wurden: »...Ich gab schon auf, bevor ich geboren wurde...«¹⁷, »...aber dies ist nicht mein Körper...«¹⁸, »...du existierst, weil es in seinen Code eingeschrieben ist...«¹⁹ Und in Audio-Zone 14, die auch die Stationen *Homme invisible* und *Habitable* umfasste, wurde die programmatische Inversion der Beziehung von Subjekt und Objekt, von Besucher*in und Exponaten, in den Worten von Maurice Blanchot auf den Punkt gebracht:

17 Samuel Beckett, Exzerpt aus *Foires/Fizzles* (1976), Audio-Zone 3, zitiert nach *Les Immatériaux, Routes, Zones & Sites* (1985), Paris: Centre Pompidou, S. 3.

18 Dolorès Rogozinski, Originaltext für Audio-Zone 4, zitiert nach *Les Immatériaux, Routes, Zones & Sites* (1985), Paris: Centre Pompidou, S. 4.

19 Stéphane Mallarmé, Exzerpt aus *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), Audio-Zone 12, zitiert nach *Les Immatériaux, Routes, Zones & Sites* (1985), Paris: Centre Pompidou, S. 8.

»In meiner Nähe ist eine Welt – ich nenne sie Welt, so wie ich nach dem Tod die Erde Nichts nennen würde. Ich nenne sie Welt, weil es für mich keine andere Welt gibt. Ich glaube, wie wenn man auf einen Gegenstand zugeht, dass ich ihn näher bringe, aber er ist es, der mich versteht. Er, der unsichtbar und außerhalb des Seins ist, nimmt mich wahr und unterstützt mich im Sein. Ihn selbst, ein nicht zu rechtfertigendes Hirngespinnst, wenn ich nicht da wäre, erkenne ich nicht in der Vision, die ich von ihm habe, sondern in der Vision und dem Wissen, das er von mir hat. Ich werde gesehen. Ich bin unter diesem Blick zu einer Passivität bestimmt, die mich, anstatt mich zu mindern, real werden lässt.«²⁰

Der Hinweis auf solche Quasi-Subjektivität war kein Zufall. Während der Ausstellungsvorbereitung, ein Jahr vor der Eröffnung, sprach Lyotard davon, dass die Dinge selbst die Besucher*innen durch die Kopfhörer ansprechen würden, »jemand wendet sich an die Besucher*innen und dieser jemand kann vielleicht eine Person in einem Gemälde sein, oder eine Maschine, oder eine Ausstellungsstation selbst [...]«.²¹ Wenn, wie Tristan Garcia behauptet, Ausstellen bedeutet zu enthüllen und dafür zu sorgen, dass »etwas sich selbst zeigt«, ²² dann können wir hier beobachten, wie in *Les Immatériaux* dieses Selbst-Ausstellen der Exponate durch die bewusste kuratorische Geste des Audio-Programms unterstützt und verstärkt wurde.

3. Begegnungen mit den Dingen in *Les Immatériaux*

In einem Gespräch mit Bernard Blistène erklärte Lyotard einige Wochen vor der Ausstellungseröffnung:

»Das andere Thema der Ausstellung nun, wodurch der [...] monströse Neologismus ›Immaterialien‹ gerechtfertigt wird, ist folgendes: offenbar sind alle Fortschritte in den Wissenschaften, wahrscheinlich auch in den Künsten eng verbunden mit einer immer genaueren Kenntnis dessen, was man allgemein ›Objekte‹ nennt (es können auch gedachte Objekte sein).«²³

Für Lyotard war diese Einsicht das Ergebnis der Kooperation mit dem kuratorischen Team am Centre Pompidou sowie mit einem Komitee wissenschaftlicher Berater,

20 Audio-Zone 14, zit.n. Maurice Blanchot (1976): *Thomas l'Obscur* (nouvelle version), Paris: Gallimard, 1976, S. 124–125.

21 Jean-François Lyotard (2015): »After Six Months of Work...« (1984), in: Yuk Hui/Andreas Broeckmann (Hg.), *Thirty Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, Lüneburg: Meson Press, S. 29–66, hier: S. 65.

22 T. Garcia: *Neither Gesture nor Work of Art*, S. 192.

23 J.-F. Lyotard (2024): *Lyotard interviewed by Bernard Blistène*, S. 29–30, hier zitiert nach Lyotard (1985), S. 66.

die er und Chaput das ganze Jahr 1984 hindurch regelmäßig getroffen hatten. Diese Konsultationen wurden zu einer radikalen Infragestellung der Existenz von Dingen und Materie:

»Wenn nun diese Objekte in Analysen zerlegt werden, wird klar, daß sie offenbar nur für den Menschen Objekte sind; aber in dem, was sie konstituiert, sind sie komplexe Agglomerate aus kleinen Energieteilchen, aus Partikeln, die als solche überhaupt nicht greifbar sind. Letztendlich gibt es keine Materie mehr, es gibt nur noch Energie; es gibt kein Material im ältesten Sinne des Wortes mehr, also ein Objekt, das sich einem Entwurf widersetzt, der es von seiner ersten Zweckbestimmung abbringen will.«²⁴

Den Besucher*innen diese Bedingung der Ungewissheit zu vermitteln und ihre Aufmerksamkeit auf deren Konsequenzen zu richten, wurde zu einem Kernpunkt des kuratorischen und didaktischen Programms der Ausstellung. Auf die Frage nach den Auswahlkriterien für die Exponate antwortete Lyotard: »Was waren also unsere Auswahlkriterien? Zunächst einmal Dinge zeigen, die ein Gefühl der Unsicherheit aufkommen lassen über 1) Sinn und Zweck von Entwicklung und 2) Unsicherheit über die Identität des menschlichen Wesens als ein bloßer Zustand kosmischer Materie.«²⁵ Wir müssen betonen, dass Lyotard hier lediglich sein eigenes, spezifisches Verständnis formulierte, das nicht identisch war mit den Erfahrungen der Besucher*innen und mit den Ansätzen der anderen Kurator*innen. Der wissenschaftliche Berater Paul Caro zum Beispiel wollte den Besucher*innen bestimmte theoretische Konzepte vermitteln und schlug deshalb szenografische Lösungen vor, die sowohl ausdrucksstark als auch lesbar sein sollten. Im Gegensatz dazu war es für den Architekturkurator Alain Guiheux wichtig, dass die Architekturstationen seine theoretischen Überlegungen präzise wiedergeben sollten. Und für die Projektmanagerin Nicole Toutcheff vermittelte die Ausstellung ein integrales und alternatives Bild der Realität. In einem Kommentar zur Wirksamkeit der Exponate und zu der Art und Weise, wie sie zum Werkcharakter der Ausstellung beitrugen, sagte Toutcheff: »Für mich entsteht das Werk aus der Notwendigkeit, die ›Realität‹ zu transponieren. Objekte werden dafür verwendet, eine andere Realität zu schaffen. Diese Transposition wird überall in der Ausstellung angestrebt.«²⁶

24 Ebd., S. 66.

25 Ebd., S. 70. Die deutsche Übersetzung weicht hier vom französischen Original ab, wo Lyotard das zweite Kriterium präzisiert als »l'incertitude en ce qui concerne l'identité de l'être humain dans son immatérialité très improbable«, also »Unsicherheit über die Identität des menschlichen Wesens unter dieser Bedingung einer unwahrscheinlichen Immaterialität« (Jean-François Lyotard (2024): Lyotard interviewed by Bernard Blistène, S. 32).

26 Nicole Toutcheff (1985): »La règle du jeu. Entretien avec l'équipe du CCI«, in: Élie Théofilakis (Hg.), *Modernes, et après? Les Immatériaux*, Paris: Editions Autrement, S. 15–20, hier: S. 19:

Was das Publikum angeht, so ist es unmöglich zu eruieren, was die Besucher*innen auf ihrem Streifzug durch die Galerieräume tatsächlich erlebt haben. Was sich jedoch sagen lässt, ist, dass die einzelnen Ausstellungsstationen und Exponate die Besucher*innen auf jeweils unterschiedliche Weise angesprochen und interpelliert haben. Wo die Exponate als unabhängige Kunstwerke (in *Peinture lumineuse*, *Lumière dérobée*, *Odeur peinte*, *Mots en scène*) oder als audiovisuelle Erzählungen erschienen (*Théâtre du non-corps*, *Corps chanté*, *Matériau dématérialisé*, *Creusets stellaires*, *Terroir oublié*), luden sie ein zu einer kontemplativen Rezeptionshaltung und konstruierten für jene Besucher*innen, die Erfahrungen mit Kunstausstellungen hatten, mehr oder weniger stabile Objekt-Subjekt-Beziehungen. Im Gegensatz dazu verlangten die interaktiven Displays (*Toutes les copies*, *Visites simulées*, *Musicien malgré lui*, *Vite-habillé*) und die Alltagsgegenstände (*Ration alimentaire*, *Habitacle*, *Toutes les peaux*) einen aktiven Umgang und eine gewisse Identifikation mit den Exponaten. Die didaktischen Arrangements der Stationen, die Caro konzipiert hatte (einschließlich *Surface introuvable*, *Matricule*, *Variables cachées*, *Espace réciproque*, *Jeu d'échec*) wollten gelesen und verstanden werden; sie folgten einem kognitiven Ansatz, der nicht zuletzt in den in ihnen gezeigten Textprojektionen zum Ausdruck kam, die die Themen der Stationen erläuterten und die Besucher*innen als Subjekte einer Instruktion positionierten. Und dann gab es eine Reihe von Stationen, die sich durch eine weitgehende Abwesenheit von Exponaten auszeichneten und die die Besucher*innen in eine prekäre, selbstreflexive Positionen brachten (*Galerie d'entrée*, *Nu vain*, »*Infra-mince*«, *Trois mères*, *Temps différé*).

Jeder dieser Ausstellungsmodi war für sich gesehen verständlich. Die Art und Weise jedoch, wie sie einander in *Les Immatériaux* folgten und die Besucher*innen dazu zwangen, ständig zwischen den verschiedenen Positionen und Rezeptionshaltungen hin und her zu wechseln, erzeugte eine dauerhafte Destabilisierung. Die allgegenwärtigen szenografischen Elemente – die labyrinthische Struktur der zahlreichen kleinen Räume, die schwebenden Wände aus metallischer Gaze, die Scheinwerfer, das Audio-Programm – überlagerten zudem die einzelnen Exponate und beeinflussten die Erfahrungen der Besucher*innen entscheidend mit. Sie vereinzeln die Besucher*innen und adressierten sie als Individuen. Die szenografischen Elemente interpellierten die Besucher*innen und verhinderten, dass sie sich entweder distanzieren (»dies hat nichts mit mir zu tun«) oder eine souveräne Haltung einnehmen konnten (»ich weiß, was das alles bedeutet«). Stattdessen wurde ihr Blick durch die Beleuchtung gelenkt und fokussiert, sie wurden über die Kopfhörer auf intime Weise angesprochen und wurden durch die semitransparenten Wände daran erinnert, dass gleich in der Nähe andere Besucher*innen

»Pour moi, l'œuvre naît de la nécessité de transposer la >réalité<. On recrée à partir des objets une autre réalité. Et cette transposition est tentée dans l'ensemble de l'exposition«.

waren, dass sie aber in ihrem Hier und Jetzt allein waren, isoliert in ihrer eigenen Wahrnehmungsblase.

Verglichen mit anderen Ausstellungen war die räumliche und szenografische Gestaltung von *Les Immatériaux* sehr ungewöhnlich. Sie vermied die übliche museale Aneinanderreihung separater Räume und das integrierende und neutralisierende Dispositiv des White Cubes. Stattdessen verwendete sie einen offenen Plan, in dem die Ausstellung relativ unabhängig von der gebauten Architektur blieb und in dem die labyrinthische Gesamtstruktur kombiniert wurde mit der Abhängung der Wände und der Exponate sowie mit interaktiven, visuellen und auditiven Elementen wie dem Audio-Programm, der Beleuchtung und den verstreut präsentierten Minitel-Geräten.

Aus ausstellungshistorischer Perspektive erinnert dieser unkonventionelle Ansatz an einige der avantgardistischen Experimente der 1920er und 1930er Jahre, auch wenn die Exponate in diesen Ausstellungen homogeneren Kontexten entnommen waren – man denke an die abstrakten Bildwerke in El Lissitzkys *Kabinett der Abstrakten* (Hannover, 1927) oder an die Produkte aus dem Bereich des industriellen Designs, die in *Machine Art* gezeigt wurden (New York City, 1934).²⁷

Eine hiermit vergleichbare Homogenisierung der Exponate fand auch in den Ausstellungen der britischen Independent Group statt, die sich nicht mit künstlerischen Produktionen im engeren Sinne, sondern mit der Gegenwartskultur beschäftigten. In der Ausstellung *Man Machine and Motion* (Newcastle, 1955) wurden Gegenstände aus einer großen Vielfalt unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche auf photographischen Bildtafeln identischer Größe und in einem rasterförmigen Display gezeigt. Ein Jahr später, in *This is Tomorrow* (London, 1956), verwendete jede der beteiligten Künstlergruppen eine eigene Form des Displays, doch manifestierte sich diese Diversität in klar abgegrenzten Sektionen, von denen jede für sich entsprechend ihrer eigenen szenografischen Regeln lesbar blieb.²⁸

Eine weitere historische Ausstellung, die szenografische Elemente von *Les Immatériaux* präfigurierte, war die *Documenta 5* (Kassel, 1972). Das Kurator*innenteam um Harald Szeemann präsentierte nicht nur moderne und zeitgenössische Kunstwerke, sondern auch Exponate aus verschiedenen populärkulturellen Kontexten, die wiederum in unterschiedlichen Sektionen der Ausstellung und in je eigenen Displays gezeigt wurden. Hier wurden die Präsentationsformen zudem erweitert durch

27 Vgl. Jennifer Jane Marshall (2012): *Machine Art*, 1934, Chicago: University of Chicago Press.

28 Vgl. Kevin Lotery (2020): *The Long Front of Culture: The Independent Group and Exhibition Design*, Cambridge, MA: MIT Press, und Elena Crippa (2016): »Designing Exhibitions, Exhibition Participation«, in: Elena Crippa et al. (Hg.), *Exhibition, Design, Participation: »An Exhibit« 1957 and Related Projects*, London, Köln: Afterall Books, S. 12–75.

ein vielfältiges Programm mit Live-Performances, Interventionen und Installationen.²⁹

Es war jedoch eine Reihe von Ausstellungen der Surrealisten, die retrospektiv betrachtet, am deutlichsten auf die Ausstellungsstrategien von *Les Immatériaux* vorausweisen. Hierzu gehört die Vielfalt der Exponate in der *Exposition surréaliste d'objets* (Paris, 1936) und die *First Papers of Surrealism* (New York City, 1942), in der Marcel Duchamps Installation aus Bindfäden die Zugänglichkeit und Sichtbarkeit einzelner Exponate absichtlich einschränkte. Die *Exposition internationale du Surréalisme* (Paris, 1938) schließlich zeigte eine Mischung aus Kunstwerken, improvisierten Displays, kostümierten Schaufensterpuppen und Präsentationstechniken, die die Rezeption zugleich lenkten und einschränkten und so der Radikalität der szenografischen Zumutungen von *Les Immatériaux* vielleicht am nächsten kommen – mit der Einschränkung, dass die Besucher*innen hier, trotz der drastischen Mischung ausgestellter Dinge, doch wussten, dass alles in der einen oder anderen Form durch Mitglieder der surrealistischen Bewegung ausgesucht worden war.³⁰

Im Gegensatz dazu war es für die Besucher*innen des Centre Pompidou schwierig zu verstehen, wo die Dinge in *Les Immatériaux* herkamen, worum es in dieser Ausstellung ging und was die Auswahlkriterien für die Exponate gewesen waren. Die Ausstellung zeigte keine bestimmte künstlerische oder kulturelle Praxis und sie reflektierte auch nicht über eine spezifische historische Konstellation oder eine kulturelle Bewegung. *Les Immatériaux* war eine Themenausstellung, die eine große Vielfalt von Exponaten aus unterschiedlichen künstlerischen, kulturellen und wissenschaftlichen Kontexten zusammenbrachte, doch anders als andere solcher Ausstellungen basierte ihr Thema auf einem eigenwilligen theoretischen Konzept, das in einen obskuren, titelgebenden Neologismus gefasst worden war. Die Exponate kamen nicht nur aus einem einzelnen kulturellen Bereich, einem disziplinären oder diskursiven Kontext, oder von einer etablierten Gruppe von Künstler*innen, sondern sie schienen von überall gleichzeitig zu kommen. Eine ähnliche Herausforderung stellte die zeitliche Struktur der Ausstellung dar, in der alles zeitgenössisch zu sein schien,³¹ verhaftet in einem radikalen Jetzt das zugleich kopräsent war mit, und konstituiert wurde durch die Besucher*innen des jeweiligen Tages.

29 Vgl. Roland Nachtigäller/Scharf, Friedhelm/Stengel, Karin (Hg.) (2001): Wiedervorlage des: eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.

30 Vgl. Elena Filipovic (2016): *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*, Cambridge, MA: MIT Press, S. 90–114; Annabelle Görden (2011): »Die Ausstellung als Werk. Die Exposition internationale du surréalisme von 1938 im Kontext oder Die Erfindung der künstlerischen Ausstellungsinszenierung.«, in: Dies., *Surrealismus in Paris*, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 252–263.

31 Vielleicht mit Ausnahme der für *Les Immatériaux* ganz ungewöhnlichen, explizit retrospektiven Präsentation von Beispielen moderner Architektur in der Station *Terroir oublié*.

Der Kunsttheoretiker Helmut Draxler hat das Konzept des ›Exhibitionary‹ vorgeschlagen, um die selbstreflexive Qualität von Exponaten zu beschreiben, die nicht von einem neuen Kontext absorbiert werden, sondern deren Präsentation zeigt, in welchem Maße es diese Kontexte sind, die den besonderen Status der Exponate überhaupt erst hervorbringen. Draxler versteht sie nicht als ›positive‹ Repräsentanten von Sinn oder Wert, sondern als Agenten einer »negative[n] Vermittlung, durch die die Ausstellung erst in ihrer medialen, sozialen und symbolischen Dimension sichtbar [wird].«³² Solche negative Vermittlung entzieht sich konzeptueller Klarheit und einfacher Lesbarkeit und zielt eher auf ein »systematisches Entgleiten der Vermittlung und [die] Öffnung eines Raums [...], in dem die unterschiedlichen Dimensionen der Erfahrung aufeinander bezogen werden [können].«³³

Draxler diskutiert diese Überlegungen mit Bezug auf Walter Benjamins Konzept des Ausstellungswerts, das den veränderten Status von Kunstwerken markiert. Von vormodernen Ritualobjekten mit einem primären Kultwert sind sie zu Objekten geworden, deren Bestimmung es ist, ausgestellt zu werden, ein Status der sie – wie wir hier formulieren können – im Spannungsfeld zwischen Ware und Quasi-Objekt platziert.³⁴

Im Zeichen des Ausstellungswerts werden Alltagsgegenstände ausstellbar wie Kunstwerke. Er macht die Ausstellung zu einem Ort der Begegnung mit außergewöhnlichen, exponierten Dingen, der den Ort vormoderner Rituale ersetzt. Die ›sakralisierende‹ Präsentation der Exponate in *Les Immatériaux* kann als impliziter Verweis auf diese Verschiebung verstanden werden – und als ihre ›postmoderne‹ Infragestellung: gegen alle Hoffnung auf eine Wiederkehr des Kultwerts behauptet diese Ausstellung eine radikale, transgressive Ausweitung des Ausstellungswerts.

Dabei wird jedoch nicht das Exponat in Frage gestellt, sondern die Besucher*innen, die aufgefordert sind zu bezeugen und zu bewerten, ohne dass ihnen Kriterien oder ein Maßstab für die Beurteilung an die Hand gegeben wird. Draxler schreibt:

»Im Ausstellungswert verdichten sich die Paradoxien der modernen Wertfrage, dass nämlich Werte normative Horizonte immer schon voraussetzen, gleichzeitig jedoch prozedural immer erst hervorgebracht werden müssen, dass Werte nur im Vergleich gewonnen werden können, aber auf etwas Unvergleichliches zielen,

32 Helmut Draxler (2019): »Evidenzen vermeiden. Die Wahrheit der Ausstellung«, in: Klaus Krüger/Elke Anna Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), Evidenzen des Expositorischen, Bielefeld: transcript, S. 43–62, hier: S. 61. Draxler übernimmt und modifiziert den Begriff des ›Exhibitionary‹ von Tony Bennett (1995): *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge.

33 H. Draxler (2019): Evidenzen vermeiden, S. 61.

34 Vgl. Walter Benjamin (1977): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« (1935), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, Abschnitte V und XII.

und schließlich, dass sie stets als verloren erscheinen und doch erst im Augenblick beschworen werden.«³⁵

Draxler wie Benjamin beziehen sich vorrangig auf kulturelle Orte wie Kunstaussstellungen und Kinos, wenn sie die entscheidende Herausforderung des Ausstellungswerts benennen, nämlich dass er auf einem Wertsystem beruht, »das ohne festen Wert auskommt, das Wert kategorisch nur als umstritten kennt.«³⁶ Aber *Les Immatériaux* zeigt, dass diese Art der Dekontextualisierung und der Entkopplung nicht nur Kunstwerke, sondern Dinge jeden Typs betreffen kann, wenn sie ausgestellt werden, um sich selbst zu zeigen. In dieser Ausstellung sind sie Quasi-Objekte wie Michel Serres' Ball, aber sie kommen ohne ein Regelsystem daher, das zumindest ein gewisses Maß an intersubjektivem Sinn stiften könnte. Und sie präsentieren sich als Mannigfaltigkeit – so als suggerierten sie ein Fußballspiel mit einer beliebigen Anzahl von Bällen... Sie erzeugen eine Entkopplung, die nicht subjektiv ist, sondern »quasi-objektiv«, denn die Bewertung wird von Exponaten bewirkt, die selbst aus der Matrix und ihren Regeln herausgelöst sind.

Zudem entzieht die Ausstellungsgestaltung von *Les Immatériaux* die einzelnen Exponate einer eindeutigen Betrachtung und Beurteilung, indem sie eine Atmosphäre des Nebulösen und der Camouflage schafft. Die Kategorie des »Exhibitionary«, also die Reflexion über die Bedingungen des Ausstellens und der kontextuellen Konstruktion von Bedeutung, gilt hier nicht für einzelne Exponate oder Stationen, sondern nur für die Ausstellung als ganze. In *Les Immatériaux* geht es nur um den Ausstellungswert der Ausstellung, nicht um den der einzelnen Exponate. Und dieser Ausstellungswert ist am Ende nicht eine Qualität des Ausgestellten, sondern eine Funktion des besuchenden Quasi-Subjekts.

Literaturverzeichnis

- Bal, Mieke (1996): *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge.
- Blanchot, Maurice (1976): *Thomas l'Obscur* (nouvelle version), Paris: Gallimard.
- Broeckmann, Andreas (2025): *The Making of Les Immatériaux*, Lüneburg: Meson.
- Broeckmann, Andreas/Meijide Casas, Sergio (Hg.) (2024): »Lyotard's Interviews on Les Immatériaux«, in: *Les Immatériaux Research*, Working Paper No. 11. Online unter: <http://les-immateriaux.net/working-papers/> (letzter Zugriff: 30.08.2024).

35 H. Draxler (2019): *Evidenzen vermeiden*, S. 47.

36 Ebd., S. 48.

- Draxler, Helmut (2019): »Evidenzen vermeiden. Die Wahrheit der Ausstellung«, in: Klaus Krüger/Elke Anna Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen*, Bielefeld: transcript, S. 43–62.
- Gallo, Francesca (2008): *Les Immatériaux: Un Percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Rome: Aracne.
- Garcia, Tristan (2019): »Neither Gesture nor Work of Art: Exhibition as Disposing for Appearance«, in: Tristan Garcia/Vincent Normand (Hg.), *Theater, Garden, Bestiary. A Materialist History of Exhibitions*, Berlin: Sternberg, S. 183–194.
- Hudek, Antony (2015): »From Over- to Sub-Exposure: The Anamnesis of Les Immatériaux«, in: Yuk Hui/Andreas Broeckmann (Hg.), *Thirty Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, Lüneburg: Meson Press, S. 71–91.
- Krüger, Klaus/Werner, Elke Anna/Schalhorn, Andreas/Metzel, Tabea (Hg.): *Evidenzen des Expositorischen: Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld: transcript.
- Les Immatériaux, Routes, Zones & Sites* (1985), Paris: Centre Pompidou.
- Lyotard, Jean-François, et al. (1985): *Immaterialität und Postmoderne*. Übers. Marianne Karbe, Berlin: Merve.
- Lyotard, Jean-François (2015): »After Six Months of Work...« (1984), in: Yuk Hui/Andreas Broeckmann (Hg.), *Thirty Years after Les Immatériaux: Art, Science, and Theory*, Lüneburg: Meson Press, S. 29–66.
- Lyotard, Jean-François (2024): »Lyotard interviewed by Bernard Blistène« (1985), in: Sergio Meijide Casas/Andreas Broeckmann, *Lyotard's Interviews on Les Immatériaux. Les Immatériaux Research, Working Paper No. 11, 2024*, S. 23–34.
- Schwarte, Ludger (2019): »Zur Geltung bringen. Expositorische Evidenz«, in: Klaus Krüger/Elke Anna Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen*, Bielefeld: transcript, S. 81–97.
- Serres, Michel (1987): »Theorie des Quasi-Objekts«, in: Ders., *Der Parasit* (1980), Übers. Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Théofilakis, Élie (Hg.) (1985): *Modernes, et après? Les Immatériaux*, Paris: Editions Autrement.
- Wunderlich, Antonia (2008): *Der Philosoph im Museum: Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*, Bielefeld: transcript.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Toutes les peaux*. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

Abb. 2: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Indiscernables*. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

Abb. 3: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Négoce peint*, Besucher vor einer Reproduktion des Gemäldes von Quentin Metsys, *Der Geldverleiher und seine Frau*, 1514, Orig. im Musée du Louvre, Paris. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

Abb. 4: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Surface introuvable*. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

Abb. 5: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Homme invisible*, Hologramm von Stephen Benton, *Rind II*, 1977. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

Abb. 6: Ausstellung *Les Immatériaux*, Station *Jeu d'échec*. Photo Jean-Claude Planchet. © Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.