

## Über eine Arbeit

Ich möchte gerne über die Arbeit des Teams der Immatériaux sprechen. Eigentlich war es kein Team, nicht im Sinne sich ergänzender Kompetenzen zur Umsetzung eines Ziels, mit einer als Organigramm darstellbaren Aufteilung von Aufgaben und mit einem gesicherten Begriff des Gegenstandes. Es handelte sich eher um einen sieben-köpfigen Geist, der an der Anamnese seiner Thematiken arbeitete: Material, Kunst, Wissenschaft und Materie, Körper, Raum-Zeit, und was es heißt, etwas auszustellen. Wenn sich dieses Team als „leistungsfähig“ erwiesen hat, dann deshalb, weil wir während zweier Jahre in einer Form der Unruhe und Gegenseitigkeit gearbeitet haben, sowohl in den Sitzungen als auch außerhalb der Sitzungen. Was für uns bedeutete, die professionellen Schranken aufzuheben, die verschiedenen Formen des Willens zur Macht, die hierarchische Ehrerbietung und die sie begleitenden Ressentiments; aber vor allem bedeutete es ein redliches Hören auf verschiedene Sensibilitäten, auf das, was sich durch den einen oder die andere, in Schüchternheit, verworren, in Bezug auf die Idee der Ausstellung seinen Weg suchte. Eine geheime Erregung, wenn einer von uns einen Einfall in die Sitzung einbrachte (wie man einen Traum in eine analytische Sitzung einbringt), ein Untersuchungsprinzip, oder eines für die Anordnung, die Gestaltung einer Station, die Entdeckung eines aussagekräftigen Objekts. Ob Detail oder Ganzes, niemand war im Besonderen für das Allgemeine zuständig. Sicher bildeten wir ein ganz und gar effizientes Team, und das, was gemacht werden musste, wurde auch gemacht. Kompetent, intelligent und entschlossen. Doch finden die Zurüstungen zunächst im Bereich des Gefühls statt, auf der Suche nach der verlorenen Zeit, ich würde sogar sagen nach der Welt, in der wir leben. Für Sie hat die von der Ausstellung geforderte Anamnese diese selbst im Gegenzug liebenswert gemacht, unerträglich für andere, unentscheidbar für die meisten.

Man müsste diese Beobachtung über die Arbeit weiter treiben. Es handelte sich nicht um eine soziale Arbeit, Arbeit im Sinne der Kulturindustrie, bloße Äußerlichkeit. Ach ja! Man hat gearbeitet! Doch liegt das Geheimnis der Ausstellung darin, dass wir selbst von ihr bearbeitet wurden. Sie ließ uns keine Ruhe, wie einen Navigator der Horizont keine Ruhe lässt oder wie einen Schriftsteller das verfolgt, was noch nicht geschrieben ist. Und in jedem Fall hatte sie uns sehr viel mehr in der Hand, als wir sie jemals in der Hand hätten haben können. Zumindest dann, wenn als Herr oder Herrin diejenigen bezeichnet werden, die nicht nur an den Erträgen des Körpers und des Geistes arbeiten, sondern auch in einer Weise an ihrer Seele arbeiten, dass sie von ihr etwas erhalten, wozu diese sich gar nicht fähig glaubte.

Das Wesentliche dazu hat Claude Simon in einem Gespräch mit Michel Evandreaux gesagt. Man hat ihn, glaube ich, in Moskau gefragt: Wie verstehen sie das Handwerk des Schriftstellers? Es bestehe darin, so seine Antwort, sich zu bemühen, einen Satz zu beginnen, ihn fortzusetzen und ihn zu beenden. Für uns war diese Ausstellung die Schwierigkeit eines solchen Satzes, der Horizont der Worte, der Stationen, der Beleuchtungen, der Farben, der danach rief, die Ausstellung ins Sein zu heben. (Darin lag unsere Anmaßung, in der Annahme, dass wir von ihr gerufen wurden.) Eine unbestimmte Form, für den Begriff nicht zu fassen, zu der hin allein das Gefühl, wenn es befragt und belauert wird (darin liegt die Anamnese), geprüft und von fantastischen und anderen Interessen gereinigt, führen kann, indem es die Mittel erkennbar macht, durch die sie unübersetzt bleiben wird. Einzigartige Treue, Redlichkeit in Bezug auf etwas, das unbestimmt ist.

Sie sehen also, dass ich, wenn ich von „Arbeit“ spreche, ich von etwas nicht Greifbarem spreche. Alles Weitere liegt beim Publikum. Dass es urteilt, ist ja die Regel. Was ich hier sage, dient natürlich nicht dazu, die Ausstellung zu erklären, sie zu entschuldigen, um dieses Urteil zu beeinflussen. Und auch nicht, um kommenden Kuratoren ein Rezept für kollektive Arbeit zu geben. Ich stelle mir einzig ein paar Fragen. Immer wenn ich versuchte, auf Fragen eine Antwort zu geben, hatte ich das Gefühl, am Wesentlichen vorbei zu zielen. Was wollten Sie sagen?

Was haben Sie, alter Philosoph, von den „Immatériaux“ gelernt? Warum haben Sie eine Ausstellung gemacht (und nicht vielmehr ein Buch)? (Als ob ich mit einem Aktenkoffer voller Begriffe gekommen wäre, mit der Bitte an die Jungen, sie auf diesen anderen Träger, den Raum der großen Galerie, zu übertragen ...)

Befragung, Gespräch, Diskussion, Pressekonferenz, all das ist einem strengen Erinnern nicht sehr günstig. Heute, da es diese Ausstellung nicht mehr gibt, versuche ich, der ich nicht berufsmäßig in diesem Bereich bin und das Glück habe, nicht gezwungen zu sein, aus dieser „Erfahrung“ der Immatériaux „Kapital zu schlagen“, und der ich mich freue, nicht mehr an sie denken (nicht mehr an ihr leiden) zu müssen, mich an das Wichtige zu erinnern, an das, was verborgen bleibt. Ich glaube, dass es sich um eine einzigartige Weise der Arbeit handelt, zusammen mit Männern und Frauen, die sehr viel jünger sind als ich.

Was einen Schriftsteller an das Buch bindet, das er geschrieben hat, ist der Schmerz, den es ihm bereitet hat. Auch den Lehrer in einer Klasse, die er unterrichtete. Nicht der institutionelle Erfolg, nicht die Vollkommenheit an sich; manchmal ist die Klasse nur mittelmäßig, das Buch banal. Und der Schmerz war der des Verzichts, der auferlegten Demut, der Abhängigkeit und der Revolte dagegen, sowie des Hinausgetriebenwerdens jenseits dessen, was man für sicher hielt.

Wenn ich unvorsichtig wäre, um nicht zu sagen ein Narr, würde ich noch hinzufügen: der Beweis, dass sich in das dünne und enge Gewebe der Kulturindustrie die allergeheimste Arbeit weben kann. Was wir der „Kultur“ schulden, ist nicht, was sie erwartet, sondern genau diese Arbeit, dieses Durcharbeiten. Denn es richtet sich auf „die Kultur“ selbst (auf unsere „Gegenstände“, die Wissenschaft, den Körper, das Material, die Ausstellung ...). Auf alle, Eigentümer, Verwahrer, Nutzer der Kultur. Was immer sie davon haben.

Verzeihen Sie, dass ich das, was ich sagen wollte, in ernster und erbaulicher Weise gesagt habe. Für das Lustige und Guterzogene fehlt mir gerade das Talent. Vielen Dank für Ihre Arbeit.

Jean-François Lyotard (1985)

(Vgl. Nr. 47)

## A.

Peter Weibel, Inverse Box, 1972 (Rekonstruktion 2014); Monitor mit Standbild, verschiedene Materialien

## B.

Constant Dullaart, Jennifer in Paradise, 2013, Installation und Performance, Digitaldruck auf Wandtapete, Lack, Lampe, Vorschlaghammer

*Dear Jennifer,*

*Sometime in 1988, you were sitting on a beach in Bora Bora, looking at To'opua island, enjoying a holiday with a very serious boyfriend. The serious boyfriend, John, took a photograph of you sitting on the beach, not wearing your bikini top. John later became your husband and father to your children Sarah, Lisa, Alex and Jane.*

*This photograph of a beautiful moment in your personal history has also become a part of my history, and that of many other people; it has even shaped our outlooks on the world at large. John's image of you became the first photograph to be publicly altered by the most influential image manipulation program ever. Of course, this is why I know the names of your children, and this is also why I know about the cool things you do trying to get a '.green' top level domain name to promote environmental sustainability. (Although, personally, I believe that the importance of the domain name has been reduced to a nostalgic, poetic value).*

*I still wonder if you felt the world change there on that beach. The fact that reality would be more moldable, that normal people could change their history, brighten up their past, and put swirl effects on their faces? That holiday image was distributed with the first demo editions of Photoshop, and your intimate beach moment became the reality for many people to play with. Two Jennifers, no Jennifer, less clouds, etc. In essence, it was the very first photoshop meme – but now the image is nowhere to be found online.*

*Did John ask you if he could use the image? Did you enjoy seeing yourself on the screen as much as he did? Did you think you would be the muse that would inspire so much contemporary image making? Did you ever print out the image? Would you be willing to share it with me, and so, the other people for whom it took on such an unexpected significance? Shouldn't the Smithsonian have the negative of that image, not to mention digital backups of its endless variations?*

*All these questions have made me decide to redistribute the image 'jennifer in paradise' as well as I can, somewhat as an artist, somewhat as a digital archeologist, restoring what few traces of it I could find. It was sad to realize this blurry screen grab was the closest I could get to the image, but beautiful at the same time. How often do you find an important image that is not online in several different sizes already?*

*This beautiful artifact of software development has become art work in this way, in which you, or at least your depiction, play a central part in this body of work that has become so dear to me. A faint, blurry, pixelated focal point. A work that celebrates the time that you were young, and the world was young, as it still naively believed in the authenticity of the photograph.*

*Sometimes, when I am anxious about the future of our surveilled, computer-mediated world, when I worry about cultural imperialism and the politics behind software design, I imagine myself traveling back in time. just like the Terminator, to that important moment in technological world history, there on the beach in Bora Bora. And just sit there with you, watching the tide roll away.*

*Sincerely,*

*Constant Dullaart*

P.S. Since I first wrote this letter, your husband was contacted by a journalist from the Wall Street Journal to respond to this art work. He has generously given more details on the story behind the photograph, like the fact that he asked to marry you the very next day, and scanning the image on a Sharp JX-450 scanner with the help of his friend Jim Batson. He also told me you could not recall receiving any message from me. While if I google your name, the first result is the first rendition of this letter. And I have tweeted to you, and send you several emails at your work address I could find online. I hope this consciously publicly published letter will reach you soon.

**f.**

Michael Dreyer, L' Écho Boogie post-affirmatif, 2014, Hörstück, ca. 100 Min., realisiert in Kooperation mit dem Künstlerhaus Stuttgart

**c.**

Rabih Mroué, Shooting Images, 2012, Video, 9 Min.

*Frage der Zeugenschaft, die dieses ausgehende Jahrhundert beunruhigt, in allen Bereichen. Nichts existiert, nicht einmal das schlimmste Verbrechen, wenn es von ihm keine Spur gibt. Die Materie des Objekts existiert nur in seinen Spuren. Diese müssen zugänglich und anfechtbar sein, wie Beweisstücke. Dies gilt für den Astrophysiker wie für den Parfumeur, für den Historiker wie für den Fotografen: alles Richter, die eine Untersuchung durchführen, in der die Delinquenten die Spuren des Delikts durcheinander bringen. Denn man kann simulieren (JFL, aus dem Eintrag zu „Matière“ (Materie) im „Inventaire“, vgl. Nr. 46 Wand und 52).*

**D.**

Alwin Lay, Hostert Composition I, 2014, Full-HD Video Loop, Beamer, Tisch

Alwin Lay, Hostert Composition II, 2013, 1 Full-HD Video Loop, Beamer, Tisch

Alwin Lay, Untitled Dia-Sec (Kodak Endura-S), 2013, Diasec-Objekt, Aluminium, 30 x 25 x 37 cm, Tisch

Alwin Lay, Untitled Dia-Sec (Fuji Crystal Archive), 2013, Diasec-Objekt, Aluminium, 30 x 25 x 37 cm, Tisch

**E.**

Florian Hecker, Rearranged Playlist as Auditory Scene Synthesis, 2014, Performance

**F.**

Michael Dreyer, Pianist, 2014, Kunststoffguss, 12 x 15 x 19 cm, Sockel

**G.**

Marie Angeletti, Party 4, 2014, Digitaldruck, 50 x 89,2 cm

Marie Angeletti, Party 5, 2014, Digitaldruck, 50 x 76,3 cm

Marie Angeletti, Guards 2, 2014, C-Print, 50 x 88,9 cm

## 1. Brief von Jean-François Lyotard (JFL) an die Caisse des travailleurs indépendants

Im Brief vom 28. März 1984 wendet sich JFL an die Caisse des travailleurs indépendants, um sich über seinen Versicherungsstatus als freiberuflicher Kurator – im Original „commissaire général d'exposition“, in den 1980er Jahren ein seltenes Phänomen – und gleichzeitig Universitätsangestellter zu erkundigen; JFL lehrt an verschiedenen Universitäten, u. a. an der Pariser Sorbonne. Er wird Ende 1983 als Kurator für ein seit August 1981 vom Centre de création industrielle (CCI) unter Leitung von Thierry Chaput konzipiertes Ausstellungsprojekt zugezogen, das sich nunmehr unter seiner Federführung zu „Les Immatériaux“ weiterentwickelt. Die Ausstellung eröffnet am 26. März 1985 im Centre Pompidou.

## 2. Thierry Chaput, Ausstellungsdossier „La matière dans tous ses états“ („Original“)

Das 23-seitige Ausstellungsdossier „Die Materie in allen ihren Zuständen“ („La matière dans tous ses états“) von Thierry Chaput fasst den Recherchestand des ursprünglich am CCI initiierten und umfangreich vorbereiteten Projekt einer Ausstellung unter dem Arbeitstitel „Création et Matériaux Nouveaux“ zusammen (hier der Stand November 1984). In seiner transdisziplinären Ausrichtung wird es Grundlage für „Les Immatériaux“.

Das CCI war ein dem Centre Pompidou angeschlossenes Forschungs- und Ausstellungsinstitut, das seine Zuständigkeit im Grenzbereich von Wissenschafts- und Kulturgeschichte hatte.

*JFL: „Das Thema der ‚Immaterialien‘ war in anderer Form schon da, als man mir vorschlug, die Ausstellung zu realisieren. Zuerst sollte sie ‚Neue Materialien und Kreation‘ heißen.*



Installationsansicht „Les Immatériaux“

*Ich habe dann das Sujet der Ausstellung ein bißchen abgewandelt und verucht, ihm eine andere Dimension zu geben. Denn ich habe mich gefragt: ‚Kreation‘ – was ist darunter zu verstehen? Ebenso ‚neu‘ .... Was sagt der Begriff ‚Materialien‘ heute z. B. einem Architekten oder einem Industriellen? All diese Wörter haben ihren Sinn beträchtlich verändert, man musste offenbar die Frage ganz anders angehen.“*

(Gespräch zwischen JFL und Bernard Blistène, in JFL e. a., „Immaterialität und Postmoderne“ (IP), Berlin 1985, S. 61

### **3. JFL, „L’esquisse“ [Entwurf]**

Das umfangreiche – an die Direktoren des Musée National d’Art Moderne Dominique Bozo, des IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) Pierre Boulez und der Bibliothèque Publique d’Information Michel Melot gerichtete – Dossier vom 10. August 1983 umfasst JFLs Projektentwurf zur künftigen Ausstellung. In einer vorangestellten Notiz weist der Verfasser auf offensichtliche Lücken („lacunes“) im Konzept hin, das weiterer Überarbeitung bedürfe.

Auf Seite 5 spricht JFL erstmals von einer für die theoretische wie szenographische Umsetzung der Ausstellung aber auch für das Konzept der „Immatériaux“ grundlegenden Systematik, die im so genannten „mât“-System resultieren wird. Das aus dem pragmatischen Zweig der Linguistik abgeleitete Konzept verstand JFL operativ: demnach sind Zeichen nicht von ihrem Träger zu entkoppeln, Nachrichten unmittelbar in ihre Träger eingeschrieben. Diese Überlegungen gehen unmittelbar in die Praxis der Ausstellung ein, wenn die Exponate und ihre Präsentation im direkten Erleben ‚als Ausstellung‘ zur Wirkung kommen.

Neben Beispielen zur Umsetzung des theoretisch anspruchsvollen Konzepts finden sich im Dossier konkrete Hinweise zu einzelnen Teilaspekten der Ausstellung und der ‚Fahrplan‘ für ihre Realisation bis zum März 1985.

Wie alle im Laufe der Konzipierungsphase entstandenen Texte ging der „Entwurf“ nahezu unverändert in spätere Textfassungen ein. Vgl. die deutsche Übersetzung des im Juli 1984 veröffentlichten Portfolio unter Nr. 8.

### **4. JFL, „Présentation“**

### **5. Anschreiben des Centre Pompidou**

Das Typoskript enthält handschriftliche Überarbeitungen JFLs zur sogenannten „Présentation“. Es liefert die knappste Zusammenfassung des Ausstellungskonzepts und diente als Konzeptpapier für Anschreiben, die – wie das vorliegende, vom Direktor des Centre Pompidou Jean Maheu gezeichnete Beispiel an den Leiter des Centre électronique de l’armement (CELAR), Michel De Launet – zur Gewinnung möglicher Kooperationspartner ausgesandt wurden. Das Anschreiben gibt einen Eindruck davon, welche hohe Erwartungen mit dem Vorzeigeprojekt verknüpft wurden.

Die Typoskriptfassung der „Présentation“ ging in das später veröffentlichte Konzeptpapier ein. Vgl. die deutsche Übersetzung des im Juli 1984 veröffentlichten Portfolio unter Nr. 8.

### **6. JFL, „Traduction“**

Undatiertes 10-seitiges Dossier mit der englischen Übersetzung des um die „Présentation“ erweiterten Konzepts mit einem offiziellen Musteranschreiben des CCI.

## 7. Thierry Chaput, „Les Immatériaux“

Das vom 21. März 1984 datierende, 8-seitige Dossier ist für die Entwicklung des Projekts aufschlussreich. Es grenzt das breite thematische Spektrum ein, das die geplanten Exponate der Ausstellung abdecken sollten und weist auf die verschiedenen, parallel zur Ausstellung entwickelten Vermittlungsformate voraus.

Das Dokument gibt Hinweise darauf, dass das Team des CCI parallel zu JFLs eher theoretisch orientierten Vorbereitungen, an der konkreten Umsetzung des Projekts arbeitete. In diesem Sinne lässt sich JFLs wiederholte Bemerkung auffassen, bei Les Immatériaux habe es sich um das Ergebnis einer kollektiven Arbeitsleistung, um Teamwork gehandelt.

Unter Punkt 8, „Écriture informatique“ findet sich die Weiterentwicklung eines bereits im ersten Entwurf Chaputs angesprochenen Aspekts (vgl. Nr. 2, „La lettre, le mot, le récit“, S. 16). Es geht hierbei um ein Experiment kollektiven Schreibens („Expérience d'écriture collective“, vgl. Nr. 11., „Mise en mémoire – un catalogue?“, S. 3), das schließlich in den 1. Band des Ausstellungskatalogs, „Epreuves d'écritures“ mündet und im Rahmen der Zone „Labyrinthe du langage“ ausgestellt war (vgl. Nr. 21, 23, 46 Wand und 52).

### *Die Spielregel*

*Übergang von grafischer Schrift zu elektronischer Anzeige: untersuchen, welche Wirkungen, die „neuen Kommunikationstechnologien“ auf die Entstehung der Geschichte haben.*

- 1. Sie erhalten eine Liste mit 50 Wörtern, die sich auf die Fragestellung der „Immaterialien“ beziehen.*
- 2. Sie schreiben Ihre Definition (höchstens 2-10 Zeilen) von einigen Wörtern (mindestens 15–20) zunächst auf Papier.*
- 3. Ihre eigenen und die Definitionen der anderen Autoren werden erfaßt und gespeichert.*
- 4. Zum Speichern wird Ihnen während der Dauer des Experiments ein Textverarbeitungssystem zur Verfügung gestellt.*
- 5. Ihr Gerät ist mit denen der anderen Autoren in einem Netz verkabelt.*
- 6. Nun liegt es an Ihnen, wie Sie weitermachen wollen:  
- zu einem beliebigen Zweck (Widerlegung, Ergänzung, Variation etc.) an Ihre ersten Definitionen anknüpfen;  
- mit den anderen Autoren in Verbindung treten und an deren Definitionen oder bereits an deren Verknüpfungen anschließen, zu welchem Zweck auch immer.*
- 7. Wir wünschen uns vor allem, daß Sie kommentieren, ob und wie sich durch diese Situation Ihre Erfahrung des Schreibens verändert.*

(IP, S. 16f.)

## 8. JFL, „Deuzième état des immatériaux“

Das 9-seitige Konzeptpapier JFLs vom März 1984 knüpft an die Überlegungen vom Sommer 1983 an und arbeitet das grundlegend formulierte Konzept aus. Hier ergänzt JFL u. a. das für die Ausstellungskonzeption und Besucherführung strukturell wichtige „mât“-System erstmals im Detail.

Die deutsche Übersetzung des im Juli 1984 veröffentlichten Portfolios, das die „Esquisse“, die „Présentation“ und das ausgearbeitete „mât“-System zusammenführt, finden Sie auf Seite 22.

## **9. Thierry Chaput, Brief an Alain Arnaud vom 13. März 1984**

Thierry Chaput, wendet sich an Arnaud, um auf die – gemessen am Aufwand und den veranschlagten Kosten – unverhältnismäßig kurze Laufzeit der geplanten Ausstellung aufmerksam zu machen. Mit einer – (zuerst?) abschlägig beschiedenen – Verlängerung der Ausstellungslaufzeit bis in den Juli könnte, laut Chaput, ein größeres Publikum – v. a. Touristen, im Original „étrangers“ – erwarten lassen.

## **10. JFL, unbetitelttes Dossier**

Das für den internen Gebrauch bestimmte umfangreiche Dossier vom April 1984 zeigt die finale Ausarbeitung des Konzepts von „Les Immatériaux“. Zudem enthält das Dossier Aufstellungen zu den fünf ‚Wegen‘ („routes“) durch die Ausstellung sowie zu einzelnen – später überarbeiteten und ergänzten – ‚Zonen‘ und ‚Stationen‘ mit dafür exemplarischen Exponaten.

## **11. Presseeinladung, Pressemappe und Plan der Ausstellung**

Mit der Aussendung der offiziellen Pressemappe zu „Les Immatériaux“ im Dezember 1984 wurde zu einer ersten Pressekonferenz eingeladen. Sie fand am 8. Januar 1985 im Centre Pompidou statt. Die Pressemappe enthielt neben kurzen, einführenden Texten zum Projekt einen vorläufigen Plan des in Kooperation mit dem Ausstellungsarchitekten Philippe Délis erarbeiteten Ausstellungsparcours.

Die deutsche Übersetzung der Pressemitteilung vom 8. Januar 1985, die von der gezeigten französischen Fassung vom Dezember 1984 in einigen Punkten abweicht, finden Sie auf Seite 29.

## **12. JFL, „Après six mois de travail“**

JFL wendet sich (wohl) in einem Vortrag nach „Sechs Monaten gemeinsamer Arbeit mit dem Team des CCI und ein Jahr vor Eröffnung der mit ‚Les immatériaux‘ betitelten Ausstellung“ an seine Mitarbeiter und zieht eine Zwischenbilanz. Der im Typoskript 52-seitige Vortrag bleibt unveröffentlicht und geht auch nicht in die später zur Ausstellung publizierten Texte ein.

## **13. JFL (?), Liste und technische Beschreibung der Zonen/Stationen**

### **13. JFL (?), tabellarische Aufstellung der Stationen**

### **13. Philippe Délis (?), tabellarische Aufstellung mit farbigen Zuordnungen für die „cabines“ und handschriftliche Korrekturen**

Der Autograph JFLs (?) zeugt von den langwierigen Planungen, die in vielen Zwischenschritten zur „mise en espace“, der Art und Weise, wie die konkrete Ebene der Ausstellung mit ihren Exponaten, Präsentationsweisen und thematischen Anordnungen mit der konzeptionellen Ebene der Ausstellungsthematik in Verbindung gebracht wurden.

## **14. Philippe Délis, „Fiches Montage“ vom 14. Januar 1985**

Die 34-seitigen „Fiches montage“ vom 14. Januar 1985 erlauben einen Einblick in die akribische Planung der einzelnen Zonen („zones“) und Stationen („sites“) der Ausstellung. Das von Philippe Délis erstellte Geheft zeigt detaillierte Beschreibungen („descriptif“) und Skizzen zur

technischen Umsetzung der jeweils in einer Zone bzw. Station entwickelten Thematik sowie Erläuterungen zur Installation bzw. zu spezifischen Erfordernissen der Elektrik/Beleuchtung.

### **15. Philippe Délis, „Les Immatériaux. Descriptif fabrication et montage“**

Die drei Gehefte vom 17. Januar 1985 für den offiziellen Gebrauch enthalten Angaben zu Herstellung und Montage im Rahmen des Aufbaus von „Les Immatériaux“, der offenbar an die einzelnen, am Aufbau beteiligten Teams ausgegeben wurde.

### **16. Philippe Délis, „Montage“ und „Démontage“, Zeitplanung des Auf- und Abbaus der Ausstellung**

Die Ausstellung „Les Immatériaux“ wurde von Ende Januar 1985 an bis kurz vor der Vernissage am 26. März installiert und war ab 28. März für das Publikum geöffnet. Die Auf- und Abbaupläne des Ausstellungsarchitekten Philippe Délis zeigen die – bei Großausstellungen – übliche straffe Taktung vieler ineinandergreifender Arbeitsschritte. Nach Ausstellungsende sah der Plan eine dreiwöchige Abbaizeit vor.

### **17. Plan „Métré peinture“ vom 15.12.1984, mit handschriftlichen Ergänzungen und Markierungen**

Dieser Plan mit per Hand vorgenommenen farbigen Markierungen diente als Grundlage für Malerarbeiten im Rahmen der Ausstellung.



JFL (rechts) führt Jacques Lang (damaliger frz. Kulturminister) durch die Ausstellung

## **18. Dossier „Consultation d’entreprise: peinture“, 29.1.1985**

Die einzelnen Posten des Ausstellungsaufbaus erforderten genaue Kostenvoranschläge wie hier für den Ankauf von Farbe.

## **19. Dossier „Consultation d’entreprise: tissus laies“, 1.2.1985**

Nicht nur aus ausstellungslogistischer Sicht ist die Kostenkalkulation für die im Rahmen von „Les Immatériaux“ verwendeten Textilmaterialien interessant.

Vielen BesucherInnen blieb – neben der verwirrenden Komplexität des Parcours – die spezielle, gern als „grau“ oder „industriell-kühl“ beschriebene und zugleich „offene“ Atmosphäre von „Les Immatériaux“ in Erinnerung. Statt Wände einzuziehen, wurde ein System aus von der Decke abgehängten, mit Metallgittern bespannten Paneelen verwendet. Teils transparent, ermöglichten sie komplexe Perspektiven und eine raffinierte Licht-/Schattenregie. JFLs Ausstellungskonzeption verstand sich nicht zuletzt als Kritik am Prinzip der modernen Salon-Ausstellung und setzte mit einem gesamt-kunstwerkhaften raum-zeitlich inszenierten Erlebnisparcours dagegen.

## **20. Plan „Cabelages Elec/Audio“ vom 15.12.1984, Plan mit handschriftlichen Einträgen**

***Wand: Monitorpräsentation „Album“***

Die seit Dezember 1984 vorliegenden Pläne des Ausstellungsparcours wurden im Zuge der Aufbauarbeiten immer wieder spezifisch ergänzt, wie hier der Plan der Stromversorgung und Verkabelung der einzelnen Stationen zeigt. Besonders aufwändig war die Detailplanung der Zone „Labyrinth der Sprache“ („Labyrinthe du langage“) wie das über dem Plan ausgestellte, sehr ausführliche Dossier (vgl. Nr. 21) dazu zeigt.

Das „Album“ ist Teil des Katalogs der Ausstellung (vgl. Nr. 52) und entwickelt eine Art Making-of von „Les Immatériaux“.

## **21. Philippe Délis, Dossier „Labyrinth du langage“, technische Detailplanung der Station Nr. 9, „Epreuves d’écriture“**

(vgl. Nr. 7, 23 und 52)

## **22. Plan „Les Immatériaux“ mit handschriftlichen Korrekturen**

***Wand oben: undatierter großer Stellplan von Katia Lafitte, die gemeinsam mit Philippe Délis für die Ausstellungsarchitektur verantwortlich war***

Ende Januar beginnt im 5. Stock des Centre Pompidou der Aufbau des Parcours von „Les Immatériaux“. Ein vom 15. Dezember des Vorjahres datierender Plan zeigt in bereits sehr ausgearbeiteter Form die Konzeption des in Zonen und individuell betitelte Stationen zerfallenden Parcours, den die BesucherInnen der Ausstellung später durchwegs verwirrend und labyrinthisch wahrnehmen würden.

Zugleich lassen die Korrekturen des Plans Rückschlüsse zu, dass zahlreiche konzeptionelle Entscheidungen noch während der technischen Umsetzung des Projekts revidiert und präzisiert wurden.

Auch das zeigt, dass „Les Immatériaux“ als Resultat einer kollektiven Arbeitsleistung zu werten ist, bei dem theoretische und kuratorische Konzeption immer wieder auf die technische Durchführbarkeit hin überprüft werden musste, vom Stand der jeweiligen Recherche und

Ausarbeitung einzelner Fachbereiche abhängig war und zuletzt dem philosophischen Anspruch an das Projekt standhalten musste.

### **23. „Compte-rendu“ (exemplarisches Protokoll einer der zahlreichen Sitzungen der Projektteams)**

Protokoll einer Sitzung vom 6. März 1984 mit u. a. JFL und dem Atelier SERPEA. Als Produkt einer kollektiven Arbeitsleistung wurden einzelne thematische und technische Aspekte in kleinen Runden erörtert und fanden Eingang in die Gesamtplanung. Diese Sitzungen zu denen häufig externe Experten/Berater beigezogen wurden bildeten das Gelenk zwischen der Konzeption und der Umsetzung der Ausstellung.

Die gezeigte Sitzung hatte u. a. die technische Umsetzung der „Epreuves d'écriture“ zum Gegenstand (vgl. Nr. 7, 21 und 52).

*... wir mussten aussieben, denn wir hatten so vieles zu zeigen, daß die erste Befürchtung wohl war, es nicht alles packen zu können. Es ging nicht darum, eine Ausstellung, eine Weltausstellung zu machen, Welt-Ausstellungen sind nicht mehr möglich, und das ist keine Frage des Budgets. Was waren also unsere Auswahlkriterien? Drei verschiedene. 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. Ein Auswahlkriterium also, das zugleich die philosophischen Einsätze der Ausstellung betrifft. Danach mußte man natürlich sein Augenmerk auf die raum-zeitliche Inszenierung lenken. Zwei Prinzipien wurden beibehalten: keine Wände, also auch keinen Boden. Nicht noch einmal mehr Galerie oder Salon heraufbeschwören, d.h. die einzelnen Räume des Palais Royal, wie sie für den König konzipiert waren; diese Vierteilung vermeiden und ein plastisches und immaterielles Raumaufteilungssystem zu finden versuchen. Es wird also anstelle der Trennwände ein Rastersystem geben, das zwischen Boden und Decke gespannt ist, und das uns erlaubt, je nach dem, wie es beleuchtet ist, die Blickweite zu variieren und die Blickrichtung zu ändern, ohne dabei das eine oder andere vorzuschreiben, da ja viele Bereiche, die errichtet werden, Kreuzungen sind, die es ermöglichen in mehrere Richtungen zu gehen. Jene Raster werden grau sein. Ihr Farbton variiert je nach Beleuchtung, ihre Dichte jedenfalls ... Wie Sie sehen, gehöre ich auch hier in die Tradition der Moderne ... Ein weiteres Element, das wir uns vorgenommen haben zu realisieren, ist ein akustischer Ausstellungsführer mit tragbarem Kopfhörer. Die Besucher werden eine Art Walkman bei sich haben. Ohne im geringsten die Wellenlänge verändern zu müssen, gehen sie durch die ganze Ausstellung von einem Sender zum nächsten über. Die Sendungen decken mehrere Bereiche zugleich ab. So erlaube ich mir auch, „Kommentare“ über Tonband wiederzugeben, die nicht die obligaten Einführungstexte sind, wodurch also in den Besuch ein viel prägnanteres Textelement kommt als gewöhnlich, sowie auch Klang- und Musikelemente ... Eine besondere Vorkehrung, um aus dieser Ausstellung ein Kunstwerk zu machen - was z.B. Daniel Buren natürlich schockieren wird ...*

Wieso?

*Denken Sie daran, daß er sich zur Zeit der Documenta beklagte und meinte: „Hier stellt man nicht Werke aus, sondern die Ausstellung selber...“ Das wird natürlich ein bißchen der Fall sein. 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 selbst etwas zu unternehmen, daß man gerade das versuchen muß.*

Gespräch zwischen JFL und Bernard Blistène, IP, S. 70f.

## 24. JFL, o. T., Beschreibung/Definition des „mât“-System für das „Inventaire“

Der Autograph von Hand JFLs zeigt verschiedene Stadien der Ausarbeitung der Texte zum „mât“-System, das Eingang in den „Inventaire“ genannten Teil des Katalogs (vgl. Nr. 46 Wand und Nr. 52) fand, eine Sammlung frei kombinierbarer Bild- und Texttafeln zur Ausstellung.

Die Erläuterung des „mât“-Systems in der publizierten Fassung des „Inventaire“ in deutscher Übersetzung:

*Materielles/Material: Kevlar: nur eineinhalb mal die Dichte von Wasser, vier bis fünf mal die Widerstandsfähigkeit von Stahl. Man kann mit diesem paradoxen Material in Erdbebengebieten bauen.*

*Geschlecht: männlich. Doch sie hassen es, ein Mann zu sein. Biochemie und Chirurgie können ihnen einen Frauenkörper schaffen. Um dieses Material, das Geschlecht bei Geburt, mit ihrem Wunsch zur Übereinstimmung zu bringen. Dem Geschick entkommen, das ihnen vorgezeichnet war.*

*Material: dasjenige, worauf sich ein Nachricht einschreibt: ihr Träger. Es widersteht. Man muss es zu nehmen wissen, es besiegen. Es war ein Handwerk, aus einem Baum ein Tisch zu machen.*

*Was passiert nun, wenn das Material nach der Natur des Projekts entworfen, simuliert und realisiert wird? Jeder Widerstand dagegen, dass ein Projekt seine Nachricht einschreibt, wäre überwunden. Die Nachricht trifft nicht auf ihren Träger, sondern erfindet ihn. Die Arbeit konfrontiert sich nicht mit ihrem Objekt, sie berechnet und leitet es ab.*



Installationsansicht „Les Immatériaux“

Die Entwicklung des Handwerks zum digitalen Entwurf und digitaler Ingenieurwissenschaft. Niedergang der Werte, die mit der Arbeit, der Erfahrung, dem Willen, der Emanzipation verbunden sind. Aufschwung der kombinatorischen Einbildungskraft, des Experimentierens und des Versuchs. Die dringende Frage: Liegt mit dem Verlust des Materials das Schicksal in der Arbeitslosigkeit?

Matrix: Ein Rot: Lichtstrahlung, die von einem Objekt ausgeht und durch ihre Wellenlänge definiert ist. Ein C: Klangwelle, die durch ihre Höhe definiert ist. Ein Neutron: materielles Partikel, das durch seine Masse definiert ist, durch seinen Spin und seinen Status in der statistischen Mechanik. Der Laut p: Element (Phonem) einer gesprochenen Sprache, das durch die Weise seiner Produktion im Vokaltrakt und seine Stellung in der phonologischen Struktur dieser Sprache definiert ist.

Erkennen bedeutet, ein Objekt zu dechiffrieren. Man nimmt an, dass es eine Nachricht ist und somit in einer „Sprache“, in einem Kode „geschrieben“ wird.

Diese Sprache ist die Matrize, die „Chiffre“ dieser Nachricht. Die rationalistische Haltung: die Matrize der scheinbar unentzifferbaren oder nicht vergleichbaren Phänomene finden.

So hat die Genetik entdeckt, dass die einzigartigen Eigenschaften eines Lebewesens Sätze sind, die ausgehend von einer Sprache gebildet werden, Sätze aus dem Kode der DNA.

Die Felsmalereien von Altamira oder Lascaux wären Sätze, die aus einem ikonographischen Kode hervorgehen.

Man kann Eingriffe in Matrizen, die man entdeckt hat, vornehmen, um „Sätze“ zu erhalten, die bislang noch nicht beobachtet wurden (genetische Schimären). Man kann neue Matrizen erfinden, aus denen reine Artefakte hervorgehen (synthetische Nahrungsmittel aus biotechnologischer Forschung; paradoxe Logiken).

Meister der Sprachen? Oder Sprachen als Meister des Wissens und der Handlung? In jedem Fall eine Revolution in unserem Verhältnis zur Matrize. Nicht eine Göttin bringt Sinn und Existenz hervor, sondern eine Struktur.

Material/Ausrüstung: Das schwingende Element (Luft, Wasser, Mineral), das die Übertragung eines Tons (Schwingung) erlaubt, ist ein „natürliches“ Material. Angepasst daran ist die auditive Anlage des Menschen, Rezeptor des Tons, als ein Apparat, der zu dessen Aufnahme dient.

Material: die Anlage oder das Dispositiv zur Übertragung und zum Empfang der Nachricht, die sie zu ihrem Bestimmungsort führt.

Mit der Entwicklung der Technowissenschaft vervielfachen sich die Prothesen und werden komplexer. Sie geben uns Schwingungen (Nachrichten) wieder, die außerhalb unserer Reichweite liegen: Spektrographien unsichtbarer Sterne, Radiologie, Scanner, Elektronenmikroskope, Chromatographie ... Alte „Elemente“, alte „Rezeptoren“ sind ausgerangiert. Die Nachrichten laufen über sämtliche Wellenlängen, in Geschwindigkeiten, die derjenigen des Lichtes nahekommen.

Auf der Oberfläche des Planeten spreizen sich Antennen, die in die Felder der Übertragung getaucht sind, sie bedeckt sich mit Netzen der Informationsverbreitung. Die Sterne sind Stätten, in denen die Materie verwandelt wird; die Erde wird ein Laboratorium für kosmische Erkenntnis.

Der Haupteinsatz: die Verzögerung zwischen dem Empfang der Nachricht und ihrer nützlichen Wiedergabe zu verkürzen, in „Echtzeit“ operieren. Anwendungen in der Musik, bei Nahrungsmitteln, bei Bildern, beim Wohnen. Man trifft auf folgendes Paradox: Wie schnell man auch sein mag, der gegenwärtige Augenblick bleibt ungreifbar.

Und dann noch: nicht alle Nachrichten sind für uns bestimmt, wir stehlen sie. Adam, Prometheus, Faust zahlten einen hohen Preis für den Wunsch nach Wissen, nach der Indiskretion und nach dem Schwindel. Wenn wir straflos bleiben, dann deshalb, weil die Götter tot sind?

Materie: Man hielt sie für unabhängig von der Nachricht, die uns über sie informiert: eine Substanz, eine Realität, eine Objektivität an sich. Man sagte Materie und glaubte, dass sie dieselbe bliebe, wenn man ihr den Rücken zukehrte. Diese Beharrlichkeit kann jedoch nicht bewiesen werden, denn das Objekt ist nur zugänglich, wenn man eine es betreffende Nachricht besitzt. Materie: Objekt, von dem die Nachricht Information gibt; was die Logiker und die Linguist den Referenten der Nachricht nennen. Wie in einer „Inhaltsangabe“. Frage der Zeugenschaft, die dieses ausgehende Jahrhundert beunruhigt, in allen Bereichen. Nichts existiert, nicht einmal das schlimmste Verbrechen, wenn es von ihm keine Spur gibt. Die Materie des Objekts existiert nur in seinen Spuren. Diese müssen zugänglich und anfechtbar sein, wie Beweisstücke. Dies gilt für den Astrophysiker wie für den Parfumeur, für den Historiker wie für den Fotografen: alles Richter, die eine Untersuchung führen, in der die Delinquenten die Spuren des Delikts durcheinander bringen. Denn man kann simulieren. Woraus sich eine Art von Schizophrenie in unserer Art des Darstellens ergibt, und die Hegemonie der Medien: die Berichterstattung über das Ereignis als das Ereignis selbst. Das Gefühl, es gäbe keine äußere Realität, nichts Anderes als Darstellungen. Nachrichten, die endlos auf weitere Nachrichten verweisen. Simulakren, nie die Sache selbst. Zwischen ihr und uns, der Schleier der Analogie. Mehr noch: der Filter der Digitalisierung.

Maternität: Und wer spricht am Ende? Von wem gegen diese zahllosen Nachrichten aus? Mutterschaft: die Quelle der Nachricht, das, was ihr Existenz und Autorität gibt, ihr Autor. Der Sender der Nachricht prägt der Nachricht ihren Bestimmungsort ein und dem Empfänger seine Bestimmung (die darin liegt, die Nachricht zu empfangen). Als sich die Menschen für die ausgewählten Empfänger des Lebens, des Sichtbaren, des Intelligiblen, des Gesetzes hielten, stellten sie sich vor, Söhne des Gottes oder eher, wie in den antiken vorderasiatischen Religionen, Söhne der Göttin zu sein. Vorbestimmte. Der moderne Mensch hat versucht, die Position des Autors einzunehmen, sich selbst die „Schöpfung“ anzumaßen. Man spricht nun von der „Vaterschaft“ eines Werks. Phantasma lediger Zeugung. Die Weiblichkeit ist aus der Autorität ausgeschlossen, deklassiert auf der Seite der Leidenschaften und Abhängigkeiten. Ob die Nachricht nun ein Satz, ein sichtbares Bild, ein Gebäude, ein Kind, eine Kostbarkeit, eine Speise oder eine Kleidung ist – wir Postmodernen weigern uns, ihr einen Ursprung zuzuschreiben. Wir glauben nicht, dass sie uns von einer Mutter vorbestimmt wurde, und wir übernehmen nicht die Vaterschaft. Freiheit der Waisen.

## **25. „mât“-System, Schemazeichnung**

**Wand: Plan eines Entwurfs zum „mât“-System und den farbig markierten Wegen.**

**Weitere Entwürfe und Schemata sind in der Monitorpräsentation „Album“ zu sehen (vgl. Nr. 20).**

Schema der entsprechend dem „mât“-System entwickelten fünf Wege („routes“) durch die Ausstellung. Jeder Weg war einem der auf die Wurzel „mât“-zurückgehenden Begriffe zugeordnet (von oben nach unten): „matériau“ (Materielles/Material), „matrice“ (Matrix), „matériel“ (Material/Ausrüstung), „matière“ (Materie) und „maternité“ (Maternität) (vgl. Nr. 8. und 24). Das „Théâtre du non-corps“ (körperlose Theater) stand am Anfang, das „Labyrinthe du langage“ (Labyrinth der Sprache) am Ende der fünf Wege.

Wir haben uns gesagt „mât“ ist eine alte indo-europäische Wurzel. Das war rein fiktiv, denn heute wissen wir natürlich, daß es die Indo-Europäer nicht gegeben hat. Dann sagten

wir uns, daß sie in mehreren Sprachen wieder auftaucht, sei es als Lehnwort, sei es als gemeinsame Wurzel, und daß diese Wurzel „mit der Hand messen“ bedeutet, letztlich auch „bauen“ oder „modellieren“. Und von da aus kamen uns die Worte „Materialien“, „Materielles“, „Maternität“, „Material“ in den Sinn. Deshalb haben wir uns entschlossen, sie nach Art der „Kommunikationstheorie“ als Ausgangspunkt zu verwenden. Wie sie vielleicht wissen, setzen die Kommunikationstheorien voraus, daß jedes Objekt eine Nachricht ist, daß jede Nachricht eine Quelle hat, zu einem Empfänger geht, auf einen Träger eingeschrieben ist und einen Code hat, der sie entzifferbar macht: erst damit wird sie zur Nachricht und informiert über etwas. Man hat also 5 Pole: woher, wohin, womit, worauf und worüber. Wir haben dann vollkommen willkürlich entschieden, diese Pole mit der Wurzel „mât“ zu benennen. Man hat also gesagt: woher kommt das? = Maternität der Nachricht; worauf ist sie geschrieben? = Material; womit? = Matrix, denn der Code ist eine Matrix, die Permutationen erlaubt; worüber = Materie, Sujet der Nachricht, worüber sie spricht, im Sinne von „Inhaltsverzeichnis“; und schließlich wohin? d.h. die Weise, auf die etwas empfangen wird, das Ohr zum Beispiel, das ein „Gerät“ zum Empfang einer Nachricht ist ... All das ist nicht neu, es ist nur eine Weise, unsere Arbeit abzustecken; es ist eine Art, eine Über-Auswahl zu treffen, aus dem, was schon im Blick war, etwa dieses oder jenes Objekt, insofern es gerade heute die Frage stellt: „Woher kommen die Nachrichten?“ Was ist ihre Materie, was ist ihr Material...“ Ob es sich nun um Küche, Malerei oder Astrophysik handelt ... Und man hat an diesen 5 Polen festgehalten, um daraus 5 Sequenzen zu machen, die in der Grande Galerie des Centre Pompidou von Süden nach Norden gehen. Wenn also der Zuschauer einem dieser Pole in gerade Linie folgt, wird er in der Sequenz bleiben, die „Materialien“ heißt, oder „Matrix“, „Materie“, „Maternität“ ... Denn ich habe mir gesagt, die ganze Ausstellung kann als ein Zeichen betrachtet werden, das auf ein abwesendes Signifikat verweist. Und dieses abwesende Signifikat wäre dann das, was ich vorhin zu erklären versuchte: es hängt mit dem Leiden übers Ende der Moderne zusammen und zugleich mit dem Jubel und der Freude, daß etwas anderes, Neues aufscheint. Aber vielleicht wollten wir anhand von Materialität oder Immaterialität auch die Frage nach der Identität hervorheben: die Frage nach dem, was wir sind und was die Objekte sind, die uns umgeben.

(Gespräch zwischen JPF und Bernard Blistène, IP, S. 73f.)

## **26. o. A., Dossier „Matière/Shadow“**

Das kurze Dossier enthält mit Maschine und handschriftlich geschriebene Notizen sowie Zeichnungen zur Station „L'ombre de l'ombre“, die thematisch als erste Station dem Weg „matière“ zugeordnet war. Das Dossier, das eine knappe Beschreibung der an der Station gezeigten Arbeit (von Joseph Kosuth), wie deren Präsentationsaufbau enthält, gibt Aufschluss darüber, wie eng die praktisch-ausstellungstechnischen und theoretisch-philosophischen Fragestellungen miteinander verknüpft waren.

Zu jeder der über 60 Stationen gibt es ein solches (i. d. R. umfangreicheres) Dossier.

## **27. Dossier „Philippe Thomas“ mit Beschreibung, Fotografien und Zeichnung zum Ausstellungsbeitrag und der Biografie des Künstlers (vgl. 50)**

Neben den deskriptiven Dossiers des Typs „Matière/Shadow“ (vgl. Nr. 26) gab es Materialsammlungen zu allen Stationen der Ausstellung, Nr. 27, 28 und 29 sind Beispiele dafür. Thomas' Arbeit „Sujet à discrétion“ (1985) wurde in „Les Immatériaux“ zum ersten Mal gezeigt und war neben einer Kopie von Quentin Massys „Der Geldverleiher und seine Frau“ (1514), Marcel Duchamps „Obligation pour la roulette de Monte-Carlo“ (1924), Andy Warhols

„Dollar Sign“ (1981), Simon Vouets „Jeune homme faisant la figue“ (erste Hälfte des 17. Jh.) und Raoul Hausmanns „L’esprit de notre temps“ (1919) Teil der Station „Négoce peint“ (gemalter Handel). „Négoce peint“ war Teil des Weges „maternité“, der sich mit Fragen des Ursprungs, der Herkunft, des Autors und der Schöpfung auseinandersetzte.

*„Die Malerei hat den Handel in seinem Ruhm und seiner Schande dargestellt. Der Künstler kann zeigen, dass das Werk selbst (vor allem?) ein kommerzieller Wert ist, der Prostitution ausgeliefert. Ist die Mutter der Künste der Markt der Freuden?“ (JFL im „Inventaire“)*

## **28. „Dossier Clip“ und Playlist**

**Präsentation einer Playlist von 52 der in „Les Immatériaux“ gezeigten Clips. Sie werden in voller Länge gezeigt.**

Die Filmemacher Christophe Bargas und Jean-Paul Fargier erarbeiteten eine Geschichte, motivische und formale Analyse und mit „Clips à la loupe“ einen 33-minütigen Zusammenschnitt aus etwa einhundert Videoclips des damals jungen Genres.

„Corps chanté“ wurde zu einer der populärsten Stationen der Ausstellung und war der „route“ der „matériau“ zugeordnet.

## **29. Dossier „Irreprésentable“, sieben Polaroids, Karten, Skizzen und autographe Notizblätter**

Die mehrteilige Materialsammlung zum so genannten Phytotron, eine in der biologischen Forschung verwendete Klimakammer, war eine der Grundlagen der Station „Irreprésentable“. Die aufwändig inszenierte Veruchsanordnung, die u. a. eine Art Waldstück aus Topfpflanzen enthielt, war der Problematik der Darstellung komplexer – z. B. naturwissenschaftlich gewonnener – Systeme gewidmet und versuchte zu zeigen, was ohne Komplexitätsverlust kaum zu zeigen ist.

## **30. Dossier „Textes édités utilisés dans cassette immatériaux“**

Das Dossier versammelt die von Dolorès Rogozinski kompilierten Texte, die als die berühmte „bande-son“ eine akustische Spur durch die Ausstellung zog. Dafür wurden literarische, philosophische und wissenschaftliche Texte, u. a. von Antonin Artaud, Samuel Beckett, Heinrich von Kleist, Octavio Paz, Paul Virilio, Émile Zola und JFL selbst zu einer Toncollage verarbeitet. Die „bande-son“ war über Funkkopfhörer zu hören, die allen AusstellungsbesucherInnen (gegen 5 Francs) zur Verfügung standen (vgl. Nr. 31, 35, 38, 39, 40, 41, 43 und 44).

## **31. Textausschnitt von Jacques Roubaud Gedicht „Ombre: éloge inverse“ aus der „bande-son“ zur Station „L’ombre de l’ombre“ (vgl. Nr. 26, 38 und 52)**

## **32. Einladungskarte „Les Immatériaux“**

## **33. Pressemappe/Ausstellungskit „Les Immatériaux“**

## **34. Programmheft „Ciné immatériaux“**

Die Ausstellung wurde von einem täglichen, thematisch kuratierten Filmprogramm begleitet, das von avantgardistischen Film-Experimenten über Werbeclips bis hin zu populären Kinofilmen reichte.

### **35. „Petit Journal“**

#### **Wand: Monitorpräsentation des „Petit Journal“**

Wichtigstes – und inhaltlich zugänglichstes – Instrument der Vermittlung der Ausstellung dürfte das Begleitheft „Petit Journal“ gewesen sein, das für alle AusstellungsbesucherInnen zur Verfügung stand. Es lieferte einen übersichtlich nach Zonen und Stationen zusammengefassten Rundgang durch die Ausstellung, war durch Reproduktionen entsprechender Exponate ergänzt und enthielt kurze Textzitate der entsprechenden Stellen der „bande-son“.

### **36. Programmheft „Immatériaux 1“**

Das Programmheft des IRCAM notiert die Aufführung eines Werks des italienischen Komponisten Luigi Nono im Vorfeld der Ausstellung an den Abenden vom 5. bis 9. März 1985.

### **37. Programmheft „Contes et Clips Modulaires“**

Das Projekt „Contes et Clips Modulaires“ von Marc Denjean, veranstaltet von L'Agence OCTET und dem Centre Pompidou/CCI am 12. Juni 1985, war eine Begleitveranstaltung im Zuge der Ausstellung

### **38. „Immaterials. Route: Zones and Sites, English Version of the French Sound-Track“**

Das Heft enthält die englische Übersetzung der über ein Philipps-Audiosystem zu hörenden Texte der „bande-son“. Es war zugleich das einzige fremdsprachige Vermittlungsinstrument des gesamten Projekts.

Die aufgeschlagenen Seiten zeigen die englische Übersetzung der Auszüge aus dem Gedicht Jacques Roubauds (vgl. Nr. 31).

### **39. „Texte d'information“**

Das Blatt weist die Besucher darauf hin, dass für die Benutzung des Kopfhörers Extrakosten von fünf Francs entstehen (vgl. Nr. 40 und 41).

### **40. Kopfhörer Philipps WH200 mit Sendestation**

Der Aktivkopfhörer war ein neu entwickeltes Modell der Firma Philipps, bei dem der Ton von einer Sendeeinheit übertragen wurde. Das akustische Element war für das Erlebnis der Ausstellung von zentraler Bedeutung. Die Anlage stellte sich gleichwohl als extrem störungsanfällig heraus und gab Anlass zu zahlreichen Beschwerden (vgl. 41, 43, 44)

### **41. Dossier „Cahier de Doléances“ mit Kopien aus dem Beschwerdebuch vom 7. Juni 1985**

Das Konvolut enthält Auszüge aus dem Beschwerdebuch, dabei ist u. a. die Extragebühr für die Benutzung des Kopfhörers ein wiederkehrendes Thema.

## **42. Computerausdruck „Les variables cachées“, Besucherstatistik**

Die Besucherstatistik war das Ergebnis der Station „Variables cachées“ (verborgene Variable) am Weg: „matrice“, an der die Besucher selbst Angaben zu Alter, Geschlecht, ihrer Ausbildung und ihrem Wohnort in einen Computer eingeben konnten. Die Eingaben wurde sofort verarbeitet und grafisch dargestellt. Über die Dauer der Ausstellung nahmen 25765 Besucher an der Befragung teil.

„Variables cachées“ war die statistische Grundlage einer späteren ausführlichen Evaluation des Ausstellungsprojekts. Sie wurde als „Étude de l'événement exposition et de son public“ 1986 veröffentlicht. Wie alle Publikationsprojekte rund um „Les Immatériaux“ kann die „Étude“ als umfassender Versuch einer Selbstreflexion der Ausstellung verstanden werden (vgl. Nr. 47).

## **43. Artikel von Michel Cournaut, in: „Le Monde“, 12. April 1985**

„Les Immatériaux“ war Gegenstand einer publizistischen Kontroverse, in deren Verlauf JFL in einer am 3. Mai in Le Monde veröffentlichten Entgegnung auf eine von dem Kunstkritiker Michel Cournaut verfasste Polemik („Ein ‚Kuriositätenkabinett – naiv und makaber‘“) vom 12. April reagierte (vgl. Nr. 44, 45 und 46).

## **44. Entgegnung von JFL, in: „Le Monde“, 3. Mai 1985 (vgl. Nr. 43, 45 und 46)**

Die deutsche Übersetzung des Postskriptums:

*P.S. - Und die Panne! [Die Kopfhörer waren ausgefallen.] Dass auch „Les Immatériaux“ kaputt gehen können, bringt Herrn Cournaut wieder einmal zum Lachen. Sehen Sie, der Geist kann ja keinen Kurzschluss haben ... Heute morgen habe ich erfahren, dass das amerikanische Space Shuttle es wieder nicht geschafft hat, einen Satelliten in den Orbit zu entlassen. Wer lacht darüber? Der Kreml. Moskau filmt nicht seine gescheiterten Versuche und strahlt nur Erfolgsgeschichten aus. Der totalitäre Geist rastet nicht aus. Im Gegenteil schätze ich, wenn eine Kamera ein komplexes Ereignis aufzeichnet, das Risiko eines Reinfalls in Kauf nimmt und Fragilität akzeptiert. Das Risiko einer Panne ist Ehrensache der Untersuchung. Soll Herr Cournaut doch seine Schokolade selber mahlen, wie Duchamp sagte. Das ist sicherer.*

J.-F. L.

## **45. JFL, Brief an den Herausgeber der „Le Monde“ vom 15. April 1985 mit angehängtem Geheft der Entgegnung (vgl. Nr. 43, 44 und 46)**

## **46. JFL, Typoskript der Entgegnung JFLs mit handschriftlichen Korrekturen (vgl. Nr. 43, 44 und 45).**

**Wand: Monitorpräsentation des „Inventaire“ (vgl. Nr. 52)**

## **47. JFL, „D'un travail“**

JFL richtet sich in einem persönlichen Résumé an das Team der Ausstellung. „D'un travail“ wurde in der „Étude“ veröffentlicht (vgl. Nr. 42). Den Text finden Sie in deutscher Übersetzung als Vorwort dieses Heftchens auf Seite 2 und 3.

**48. Giovanni Anselmo, „Invisibile“, 1971**  
**Projektor mit Diapositiv**

**49. François Morellet, „4 panneaux avec 4 rythmes d'éclairage interférents“, 1963**

Argon, weiße Neonröhren, 0-45-90-135° auf Metallpanel, je 80 x 80 cm;  
gesamt 160 x 160 cm

**50. Rebecca Camhi, „Sujet à discrétion“, 1985**  
**3 Farbfotografien und 3 Plexiglasschilder (vgl. Nr. 27)**  
**und ein Ausschnitt aus dem Film „Octave au pays des immatériaux“**  
**von Paule Zajdermann. Der Film wurde 1985 vom Centre Pompidou**  
**zu „Les Immatériaux“ produziert**

Jede Fotografie 65 x 80 cm; jedes Schild 3 x 7,5 cm mit den Aufschriften:  
„ANONYME la mer en méditerranée (vue générale) multiple“  
„PHILIPPE THOMAS autoportrait (vue de l'esprit) multiple“  
„REBECCA CAMHI autoportrait (vue de l'esprit) pièce unique“

Übersetzung des Kommentars von Philippe Thomas:

*Diese Arbeit heißt „Sujet à discrétion“ [Sujet nach Belieben], weil ich davon ausgehe, das ein und dasselbe Bild auf unterschiedliche Weise verstanden werden kann. Die Idee verschiedener, koexistierender Lesarten habe ich bei der Arbeit „La mer en méditerranée, vue générale“ durchgespielt, ein Foto vom Meer, das man zunächst einfach als das nimmt, was es zeigt. Man kann sich aber auch für denjenigen interessieren, der gerade dabei ist, das Meer zu betrachten, und dieses Betrachten zum Gegenstand der Arbeit machen. Dadurch wird die Arbeit zu einer Art Selbstportrait des Betrachters, der sie signiert, sich aneignet und ihr einen Titel gibt. Hier: „Philippe Thomas“. Man könnte diese Überlegung auch auf einen Sammler anwenden, im vorliegenden Fall Lidewij Edelkoort [in der Düsseldorfer Ausstellung: Rebecca Camhi]. Anstatt sich die Arbeit einfach nur anzueignen, kann sie in das Spiel der möglichen Lesarten eintreten, über ihre Signatur, die wie ein Vertrag wirkt, der Arbeit einen Titel geben und damit zu einem Künstler werden, der sich an der Ausstellung mit seinem Selbstportrait beteiligt.*

**51. „Les immatériaux“: extraits de bandes son de l'exposition/présentation par Jean-François Lyotard“ (Kopfhörer auf Bänken, Foyer)**

Ein vom Centre Pompidou für die Ausstellung produziertes Audiodokument mit Ausschnitten aus der originalen „bande-son“ von „Les Immatériaux“.

**52. Katalog „Les Immatériaux“ (Vitrine, Foyer)**

„Epreuves d'écriture, „Album“ und „Inventaire“. Und die bei Merve publizierten Übersetzungen des Ausstellungskonzepts, der Pressemitteilung und einiger Interviews, die für die deutsche Rezeption der Ausstellung bestimmend wurden.

Alle Dokumente: Archives du Centre Pompidou

Ausschnitt aus „Octave au pays des immatériaux“ und „„Les immatériaux“: extraits de bandes son de l'exposition/présentation par Jean-François Lyotard“: Bibliothèque Kandinsky

„Immaterialien, Konzeption“ und „Immaterialien, Presse-Mitteilung vom 8. Januar 1985“ aus Jean-François Lyotard e.a., „Immaterialität und Postmoderne, Berlin 1985

Wir möchten Anna Bewley, Jean-Philippe Bonilli, Jean Charlier, Nathalie Cissé, Philippe Délis (1951–2014), Corinne Enaudeau, Antony Hudek, Franck Leibovici, Mathieu Loctin, Dolorès Lyotard, Benoît Maire, Olga Makhroff, Philipp Mayrhofer, Hubert Salden, Didier Schulmann, Valentina Valentini, Antonia Wunderlich, Alain Seban, Präsident des Centre national d'art et de culture Georges Pompidou und allen LeihgeberInnen danken.

## IMMATERIALIEN

*Konzeption*

### PRÄSENTATION

In der Tradition der Moderne ist die Beziehung der Menschen zu den Materialien durch das cartesianische Programm festgelegt: es gilt, sich zum Herren und Besitzer der Natur zu machen. Ein freier Wille unterwirft Gegebenheiten, indem er sie ihrem natürlichen Sinn entfremdet, seinen Zielen. Er bestimmt seine Ziele dank der Sprache, die ihm erlaubt zu artikulieren, was möglich ist (ein Projekt), und es dem, was wirklich ist (der Materie), aufzuwingen.

Die Veranstaltung des Titels "Die Immaterialien" hat sich die Aufgabe gesetzt, fühlbar zu machen, wie sehr sich diese Beziehung durch die Tatsache der "neuen Materialien" verändert hat. In einem erweiterten Sinn sind die neuen Materialien nicht allein das, sie werfen Fragen auf, zwingen zum Überdenken einer Vorstellung vom Menschen als Arbeitenden, Planenden, sich Erinnernden: als Autor.

Die Veranstaltung, die vom Centre de Création Industrielle vorbereitet wird, hat zum Ziel, diese Fragen offenzulegen und zu intensivieren. Die Illustrationen sollen nicht nach technologischen, ja nicht einmal nach anthropologischen (wegen ihrer sozialen, psychischen usw. Wirkungen) Kriterien ausgewählt werden, sondern insofern sie diese Fragen ins Licht rücken und dramatisieren. Der Terminus "Immaterial", der in sich widersprüchlich ein Material, das keine Materie für ein Projekt ist, denotiert, wird vorgeschlagen, um diese Ungewißheit zu konnotieren.

### *Die Intention*

Die Konzeption soll philosophisch sein. Zunächst geht es um die Frage und das Sich-Infragestellenlassen nicht nur dadurch, was Material ist, sondern was ihm assoziiert ist: materiell versus spirituell, materiell versus personell (in der Verwaltung, der Armee), materiell versus logistisch (in einem Computer), Materie versus Form (in der Analy-

se eines hergestellten oder natürlichen Gegenstands, eines Kunstwerks), Materie versus Geist (in der Philosophie und der Theologie), Materie versus Energie (in der Physik des klassischen Zeitalters), Materie versus Zustand (in der modernen Physik), Materie versus Produkt (in der Anatomie, dem Buchdruck, der Münzprägung, dem Metallguß; Problem der Reproduktion, der Multipla in der Kunst), Mutter versus Kind, Mutter versus Vater etc. Zur Erinnerung: Sanskrit *mātram*: Materie und Maß (Wurzel *māt*: mit der Hand machen, messen, bauen).

Das semantische Feld ist beträchtlich (vgl. Bachelard zum Beispiel). Es geht nicht darum, es ganz abzustecken, ja nicht einmal die Veranstaltung auf diesen wuchernden Aspekt zu zentrieren. Sie soll aber anläßlich der gezeigten "Objekte" Übergänge, Übergriffe, das Gleiten einer semantischen Zone in die andere anregen. Der Besucher soll wenigstens spüren, daß Material nicht einfach nur das ist, worauf menschliche Tätigkeit ausgeübt wird, und daß im eigentlichen Sinn neues Material auch das ganze Netz der Assoziationen, das eben angedeutet wurde, verändert.

Das Interesse für diesen semantischen Aspekt erlaubt es, die Erforschung der "Immaterialien" in Richtungen auszuweiten, die ein soziologischer, psychologischer oder historischer (die Geschichte der Technologien betreffender) Ansatz nicht berücksichtigen würde, zum Beispiel die "Entmaterialisierung" der Effekten oder die elektronische Währung einerseits, und andererseits Suprematismus und Minimal Art in der Malerei oder den Serialismus in der Musik.

Diese Erweiterung des zu erforschenden Feldes ist jedoch nur philosophisch unter einer weiteren Bedingung: sie muß durch eine klare Problemstellung reguliert werden. Die notwendig willkürlichen Beispiele, die gezeigt werden können, sollten daher einer Hauptfrage untergeordnet sein, und der Ausstellungsraum sollte, auch wenn er komplex ist, deutlich artikuliert sein. Dies soll durch eine Gruppe von gleichzeitig einfachen, konstanten und pertinenten Operatoren (oder Operationsstruktur) be-

wirkt werden, die sich auf diese Frage und auf das semantische Feld beziehen. Diese Operationsstruktur, die der Veranstaltung ihre innere Einheit geben soll, wird untersucht im Abschnitt: *Der Operator*.

### Die Hauptfrage

Sie lautet: verändern die "Immaterialien" die Beziehung des Menschen zum Material, wie es in der Tradition der Moderne festgelegt ist, zum Beispiel durch das cartesianische Programm: "sich zum Herrn und Besitzer der Natur zu machen"? Man sollte nicht eilends antworten, daß diese Beziehung offensichtlich eine tiefe Umwälzung, eine "Revolution", durchmache. Der apokalyptische Ton beim Thema "Erneuerung" ist seit langem zur Banalität geworden. Auch nicht, daß es nichts Neues unter der Sonne gebe. Der Geist der Konzeption verlangt vielmehr, daß die Frage für den Besucher der Veranstaltung bis zum Ausgang und noch darüber hinaus offenbleibt. Es geht darum, die Frage zu intensivieren und sozusagen die Ungewißheit zu verschärfen, mit der sie auf Gegenwart und Zukunft des Menschen lastet. Es ist leicht, denn es kommt unserer latenten Ideologie entgegen, zu zeigen, wie sehr die neuen Technologien, insbesondere die neuen Materialien oder "Immaterialien" (der Terminus wird begründet im Abschnitt: *Der Titel*), die Kontrolle des Menschen über die Natur "maximieren".

Wenn die angestrebte Wirkung eine Intensivierung der Frage sein soll, muß daher dieses moderne bequemere Urteil durch beunruhigendere Ansichten gestört werden. Das Beunruhigende für den Menschen ist aber, daß ihm seine (angebliche) Identität als "menschliches Wesen" entgleitet. Nun impliziert ein Aspekt, und nicht der geringste, der "Immaterialien" eine solche Desidentifizierung. Wie das Material das Komplement eines Subjekts ist, das dieses zur Erreichung seiner eigenen Ziele beherrscht, bedeutet das "Immaterial" in seinem widersprüchlichen Begriff ein Material, das keine Materie (ob Rohstoff oder nicht) für ein Projekt mehr ist, und es deckt auf Seiten des "Menschen" eine Auflösung auf, die jener, der es

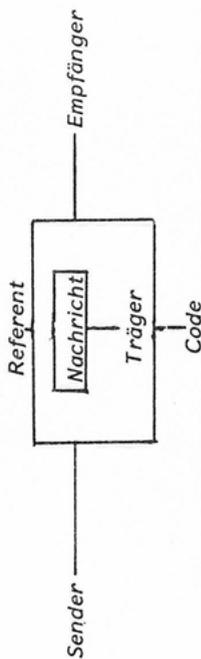
unterliegt, korrelativ ist. Die meisten dieser "Immateri-  
alien" sind auf der Grundlage der Technowissenschaften  
Informatik und Elektronik erzeugt oder hängen zumindest  
von deren Ansatz ab. Und dieser beeinträchtigt die Iden-  
tität des als Geist und Willen oder Bewußtsein und Frei-  
heit begriffenen "Menschen". Das "Menschliche", als sub-  
stantiviertes Adjektiv, bezeichnet eine alte Domäne von  
Kenntnissen und Interventionen, in die sich heute, sie  
aufbrechend, die Technowissenschaften teilen, die dort  
analoge (wenn auch im allgemeinen komplexere) "Immate-  
riellen" zu denen, die sie in anderen Bereichen aufspüren,  
entdecken und ausbreiten. Man "liest" die menschliche  
Gehirnrinde, wie man ein elektronisches Feld liest, man  
"beeinflusst" die menschliche Affektivität durch das neu-  
ro-vegetative System wie eine komplexe chemische Orga-  
nisation von Informationen, die durch verschiedene Trä-  
ger transportiert und nach verschiedenen Codes übertra-  
gen werden, die durch Interfaces verbunden sind, an  
denen "Übersetzungen" stattfinden.

Auf Grund dieser Tatsache sind die mit dem Begriff "Ma-  
terial" assoziierten Vorstellungen, die das unmittelbare  
Gefühl einer Identität des Menschen nähren, schwächer  
geworden. Nämlich: Erfahrung, Gedächtnis, Arbeit, Au-  
tonomie (oder Freiheit), selbst das "Schaffen" und im all-  
gemeinen der radikale Unterschied zu dem, was nicht der  
Mensch ist. Die Vorstellung der allgemeinen Interaktion  
wird dagegen stärker.

#### Der Operator

Es handelt sich um den der Kommunikation oder der "Prag-  
matik" im linguistischen Sinn. Laswell, Wiener und dann  
Jakobson haben seine ersten Formulierungen erarbeitet.  
Die derzeitigen Studien erlauben, ihn aus seinen anthro-  
pologischen Bindungen zu lösen. Ein Gegenstand im all-  
gemeinen oder ein Phänomen wird als eine Nachricht (ei-  
ne Kombination von Zeichen) betrachtet. Die Zeichen, die  
sie konstituieren, sind aus diskreten Elementen gebildet,  
welche distinktive Merkmale des Trägers oder *Materials*  
(des Materiellen) sind (das Modell ist das der relevanten  
Merkmale in der Phonologie). Die distinktiven Unterschie-

de, nach denen diese Merkmale verteilt sind, bilden den  
Code der Nachricht. Diese geht von einem *Sender-Pol*  
zu einem *Empfänger-Pol*, wobei je nachdem am oberen En-  
de Inkodierung und am unteren Ende Dekodierung statt-  
findet. Die Nachricht liefert eine Information über wenig-  
stens einen *Referenten* (das, um was es sich handelt).



Der allgemeine Begriff von Interaktion bedeutet zunächst,  
daß jeder der Pole der Struktur allein in seinen Beziehun-  
gen zu den anderen Polen relevant ist, dann, daß eine  
Änderung in der Funktion einer der Pole eine Destruk-  
turation und Restrukturierung des Ganzen nach sich zieht:  
es handelt sich dann um eine andere Nachricht.

#### Der Titel

Der Terminus "Immateriellen" ist aus zwei Gründen ge-  
wählt worden:

- Die Nachricht ist nicht von ihrem Träger (dem Materi-  
ellen) zu lösen, und der Code selbst ist in den Träger ein-  
geschrieben als die geregelte Anordnung der diskreten  
Elemente (Körner), die das Materielle (elektronische Well-  
en, Schallwellen, Lichtwellen, Elementarteilchen und ihre  
distinktiven Merkmale usw.) konstituieren. Das Materielle  
verschwindet als unabhängige Einheit. Das Prinzip, auf  
dem die Operationsstruktur aufgebaut ist, ist nicht das  
einer stabilen "Substanz", sondern einer instabilen Men-  
ge von Interaktionen. Das Modell der Sprache ersetzt  
das Modell der Materie.

- Der Maßstab, in dem die Struktur in der zeitgenössi-  
schen Technowissenschaft und dem künstlerischen Experi-  
mentieren operiert, ist nicht mehr der menschliche Maß-

stab. Das Äußerst Kleine, das auch das einzige Mittel der Information über das Äußerst Große (Astrophysik) ist, überschreitet die Grenze des Menschlichen. Diese Veränderung des Maßstabs ist ein Erfordernis der Atomphysik, der Genetik und Biochemie, der Elektronik, der Informatik, der Phonologie...

Bei den "Immaterialien" erscheint die Zuweisung einer Identität ("Sache", "Mensch", "Geist" usw.) an einen Pol der Struktur als ein Fehler. "Einunddiesseibe" Identität kann verschiedene Pole der Struktur besetzen.

### KONZEPTION

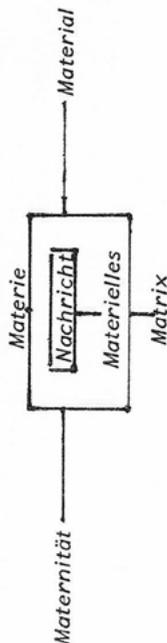
#### Das Prinzip

Ausgehend von der Wurzel *mât* werden diese fünf Termini ausgewählt:

- Materielles (Material)
- Material (Ausrüstung)
- Materinität
- Materie
- Matrix.

Sie werden auf die Operationsstruktur verteilt:

- das Materielle ist der (stoffliche) Träger der Nachricht;
- das Material ist die Ausrüstung, die das Erfassen, die Übertragung und das Einfangen der Nachricht erlaubt;
- die Materinität bezeichnet die Funktion des Senders der Nachricht;
- die Materie der Nachricht ist ihr Referent (das, worum es geht; das Thema, der Inhalt, wie in einem "Inhaltsverzeichnis");
- die Matrix ist der Code der Nachricht.



#### In Laswells Formulierung:

- Materielles = mittels was spricht es?
  - Material = bestimmt zu was spricht es?
  - Materinität = im Namen von was spricht es?
  - Materie = von was spricht es?
  - Matrix = in was spricht es?
- ("es" = Nachricht; Bedeutung = was es heißt/ aussagt).

#### Der Kontext

Die Veranstaltung versucht, einen Aspekt der heutigen Situation, die an die neue technologische Revolution gebunden ist, herauszuarbeiten. Die durch die Informatik und Elektronik erzeugten Automaten sind imstande, Denksoperationen auszuführen, während früher die mechanischen Diener vor allem "physische" Dienste leisteten. Bestimmte Tätigkeiten des Geistes werden also nun beherrscht. Die neue Technologie setzt auf diese Weise das moderne Programm: "sich zum Herrn und Besitzer der Natur zu machen" fort und wird es vielleicht sogar vollenden. Doch gerade dadurch zwingt sie dieses Projekt zur Reflexion, versetzt es in Unruhe, destabilisiert es. Sie deckt auf, daß der menschliche Geist seinerseits ein Teil der "Materie" ist, die er zu beherrschen plant, und daß die entsprechend behandelte Materie sich in Maschinen organisieren kann, die bei einem Vergleich mit dem Geist besser abschneiden. Zwischen Geist und Materie ist die Beziehung nicht mehr die zwischen einem intelligenten, seine Absichten verfolgenden Subjekt und einem leblosen, trägen Objekt. In der Familie der "Immaterialien" sind sie Vettern.

Doch die Technologie ist nicht die Ursache des Niedergangs der modernen Gestalt, eher eines der Zeichen dafür. Ein anderes Symptom ist unsere Traurigkeit. Am Ende des 18. Jahrhunderts erhoben Europa und Amerika den Anspruch an den aufgeklärten, freien und tugendhaften Geist, Licht, Recht und Reichtum in der Menschewelt zu verbreiten. Nach zwei Jahrhunderten der Bürgerkriege, der internationalen Kriege, der Weltkriege und Massaker beginnt nun die Trauerarbeit um diese Arranganz. "Die Immaterialien" sollten von ferne, in ihrer Sze-

nographie wenigstens, diese weise Melancholie anklingen lassen.

Das Ziel, das die Veranstaltung anstrebt, ist genau umrissen: es gilt, mittels der fünf *mât*-Fragen anlässlich der Bereiche, in denen sie am kritischsten sind, im Besucher eine Reflexion und eine Beunruhigung in Bezug auf das Thema der postmodernen Lage hervorzurufen.

#### *Einige Assoziationen*

Einige Begriffe, die zu dem Terminus "Immaterialien" assoziiert werden sollen, damit seine Reichweite thematisch erfasst werden kann. Sie zeigen das geistige Klima der Ausstellung an.

*Unreif.* Modernes Projekt: der "Discours de la Méthode", zweiter Teil. Descartes träumt von einer Reife von Anfang des Lebens an: "(...) wenn wir vom Ausgangspunkt unseres Wachstums an den vollen Gebrauch unseres Verstandes gehabt hätten." Mehrere Modelle werden einer Moderne ohne Erbe angeboten: das in einem Zug von einem einzigen Architekten entworfene Gebäude; die Stadt, "die ein Ingenieur ganz nach seiner Vorstellung in einer Ebene anlegt", die bürgerlichen Institutionen, die ein weiser Gesetzgeber einrichtet, die Welt, die Gott ganz allein erschaffen und mit einem Schlag geordnet hat. Postmoderne Gegenmetaphern: ein Kind-Wohngebiet und eine Kind-Stadt in ständiger Auflösung und Neubau; der Aufbruch der geschlossenen Stadtgebiete durch die grossen Metropolen; der Kosmos als ungeheurer Niederschlag einer Explosion, der seine Uhren mit sich fortreißt.

*Ungeschaffen.* Moderne: ein intelligentes, mit Vorstellung und Willen begabtes Subjekt zerlegt analysierend die "Gebengebheiten" in Elemente und schafft sie dann entweder nach (Schein, Fiktion) oder erschafft neue (Artefakte). Metaphysiken, Politiken eines Subjekts gegenüber den Materialien. Postmoderne: das menschliche Subjekt hat nicht mehr das alleinige Recht auf die Situation Erschaffer-Autor-Sender; nicht mehr allein ihm sind alle Nachrichten bestimmt. Seine Aufgabe: das Wunder seiner Nervengorganisation dem Einfangen, Erfassen und Rückerstat-

ten unbekannter Nachrichten zu widmen. Übersetzer. Eine Metaphysik, eine Politik der Immanenz?

*Unmittelbar.* Moderne: sich zum Herrn nicht nur des Raums, sondern auch der Zeit zu machen. Das Verhalten eines Objekts zu kontrollieren erfordert, unmittelbar auf seine relevanten Variablen einwirken zu können. Quantitative Analyse und Synthese müssen in Picosekunden (10<sup>-12</sup> Sekunde) durchgeführt werden. Das Prinzip "Zeit gewinnen" erstreckt sich vom täglichen Leben (alle Teile-, Roboter-, Transport-, Bereitstellungs-, Zahlungssysteme) auf das Wissen (Datenbanken, elektronische Karten) und auf die Kunst (Computer für musikalische Kompositionen in Realzeit). Das Ideal des Zeitgewinns ist die absolute Geschwindigkeit des Performativen (vom Typus: "Ich erkläre euch den Krieg") oder des nahezu Performativen (vom Typus: "Es werde Licht").

*Unbeherrschbar, immanent.* Postmoderne: kein Gegebenes ist seinem Erscheinen/seiner Vorstellung gleichzeitig weder der fünfzig Millionen Lichtjahre entfernte Stern, noch das Elementarteilchen, das eine Blaskammer durchquert, noch das affektive Ereignis, dessen traumatische Wirkung erst "nachträglich" und verschoben in Erscheinung tritt. Die Verallgemeinerung des Prinzips der Bewegung verallgemeinert die Relativität, auch in der Erkenntnis der menschlichen Gegebenheiten. Verlust des Ideals einer für sich selbst transparenten, einfachen Gesellschaft. Die Suche nach Unmittelbarkeit entdeckt überall eine Komplexität, die nicht mehr "auf einen Streich" zu meistern ist.

*Ungeschlechtlich.* 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 Engelpoststellung anknüpfen, künstlich ein drittes Geschlecht, ein synthetisches Geschlecht, erzeugen (die Transsexuellen als Geschlechtslose).  
*Unsterblich.* Antike und Moderne: der Tod als Fälligkeit und Erfüllung einer Schuld (die geliehene Seele zurück-

erstaten). Moderne: mit Hilfe der biologischen Medizin die tödlichen Fälle absondern und getrennt behandeln. Postmoderne Vorstellung: der Tod entspricht bestimmten Zuständen gewisser "lebenswichtig" genannter Organe; er muß daher heilbar sein wie ein klinisches Akzidens. Durch das Hinausschieben des Todes lernen die Menschen die Unsterblichkeit als einen Zustand, der weder Leben noch Tod ist.

Was wird in einem solchen Zustand aus der Identität des Subjekts, seiner Verantwortlichkeit, seiner Geschichte, seiner Hegemonie über die Zeit?

### ZEIT-RÄUMLICHE DARBIETUNG

*Veranstaltung, Manifestation*: manifest machen. *Ausstellung*: vollständig nach außen stellen.

Die beiden Begriffe sind juristisch, rhetorisch, politisch, philosophisch.

### Das Problem

Die Wörter *Galerie, Salon* bezeichnen die Räume des Louvre-Palasts, in denen (kurz nach Beginn des 18. Jahrhunderts) die ersten Ausstellungen stattfanden. Die Gemäldeausstellung ist eine moderne Einrichtung. Sie impliziert in ihrer Modernität Folgendes:

- Der Besucher ist ein Auge. Von seinem Blick, der sich nicht nur auf die ausgestellten Werke, sondern auch auf die Ausstellungsräume richtet, wird angenommen, daß ihn die Prinzipien der "gesetzmäßigen Konstruktion" leiten, die im Quattrocento aufgestellt wurden: Geometrie der Herrschaft über den Wahrnehmungsraum;
- der Besucher ist ein Körper in Bewegung, welchen Zweck verfolgt diese Bewegung? Er gleicht dem eines "Bildungsromans" des 18. und 19. Jahrhunderts: der junge Held durchläuft die Welt, erlebt Abenteuer aller Art, erprobt so seine Intelligenz, seinen Mut und seine Leiden-schaften und kehrt schließlich "gebildet" nach Hause zurück. Eine Organisation Raum-Zeit-Subjekt, die von der "Odyssee" an bis zum "Ulysses" von Joyce und vielen Western mächtig gewesen ist;

- in der Gemäldeausstellung bildet sich die Erfahrung des

Subjekts nur über einen Sinn, das Sehen. Die Galerie bietet ihm zu beiden Seiten Ausblicke (*vedute*), die Bilder, auf Landschaften, Orte oder Situationen, die "sujets" der Bilder. Durch das Erkennen dieser Sujets und der Art, in der sie dargestellt sind, ist der Besucher in die Lage versetzt, sich an der visuellen Erfahrung zu bilden. *Galerie*: Kulturerbissement, das heißt Erfassung und Assimilierung heterogener Gegebenheiten in der Einheit einer Erfahrung, die ein Subjekt konstituiert. Der Weg durch die Ausstellung ist festgelegt und obligatorisch; - Vergleich dieser Anlage der visuellen Galerie mit der der Stadt, die Descartes sich erträumte: Kampf der formalen Organisation mit der Unordnung der Gegebenheiten und Sieg der ersteren. Wieder das moderne Projekt.

"Die Immaterialien" können also nicht in einem Zeit-Raum dieser Art untergebracht werden. Notwendigkeit, einen Zeit-Raum der "Postmoderne" zu suchen. Als ein erster Ansatz zu dieser Erforschung sind einerseits Diderots Schreibpraxis in "Les Salons" erhellend, andererseits die Intuitionen von Urbanisten, Architekten und Stadtsoziologen wie Virillio \* und Daghini\*\*.

Fährt man im Wagen von San Diego nach Santa Barbara, also eine Strecke von mehreren hundert Kilometern, durchquert man eine Zone der "Verstädung" (Zersiedlung). Das ist weder Stadt, noch Land, noch Wüste. Der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie verschwindet, ja, es gibt auch kein Innen (Stadt der Menschen) und kein Außen (Natur) mehr. Man muß dabei mehrere Male das Autoradio wieder neu einstellen, da man mehrere Male den Sendebereich wechselt. Es wäre eher angemessen, von einem Nebelgebilde zu sprechen, in dem die Materialien (Gebäude, Straßen) metastabile Zustände einer Energie sind. Die "städtischen" Straßen sind ohne Fassaden. Die Infor-

\* vgl. u.a. Paul Virillio, *Fahren, fahren, fahren*, Berlin 1978, u. *Une ville surexposée*, in *Change International*, No.1, Paris 1983

\*\* vgl. Clairo Daghini, *Babel-Métropole*, in: *Change International*, No.1, Paris 1983

mationen zirkulieren über Strahlungen und unsichtbare Interfaces.

Ein solcher Zeit-Raum, wie er hier flüchtig skizziert wurde, wird gewählt, um "Die Immaterialien" aufzunehmen. Dem Auge wird das Exklusivrecht, das ihm die moderne Galerie zuspricht, entzogen. Die zur Reflexion zwingende Unruhe, das von der Ausstellung angestrebte Ziel, kann durch einen vorgezeichneten Weg durch die Ausstellung nicht bewirkt werden. Es darf keine Ausstellung (exposition) sein, sondern es sollte eine "Überausstellung" ("surexposition") sein im Sinn der "überbelichteten Stadt" ("ville surexposée"), von der Virilio spricht. Die ausgestellten Objekte sollen auch nicht mehr nach "Materien", Themen oder Disziplinen verteilt werden, als wäre die Aufteilung, auf der diese beruhen, heute noch intakt.

#### Die Hypothese

Unterbringung im Centre Georges Pompidou, im Herzen des modernen alten Paris. "Grande Galerie" im fünften Stockwerk (dem höchsten). Raum 3 000 m<sup>2</sup>, rechteckig, mit zwei Enklaven (Zwischenstock im vierten Stockwerk, Eingangsbereich). Durchgehender Fußboden, äußere Wände aus Glas, Kabel und Röhren sichtbar an der Decke, Kontrolllampen ständig in Betrieb, Eingang und Ausgang in der Enklave. Im Ganzen kaum irgendwelche Zwänge, außer der Beleuchtung.

Auf der ganzen Fläche zwanzig oder dreißig Radiosender, von denen jeder eine sorgfältig abgegrenzte Zone versorgt. Jeder Sender sendet ein Tonband, das sich thematisch auf eine der *mât*-Fragen (vgl. *Konzeption, Das Prinzip*) bezieht. Die Besucher werden mit Kopfhörern ausgestattet. Die mündlichen Mitteilungen sind nicht unbedingt Instruktionen, sondern auch Gedichte, Prosatexte, Fragen, Aufrufe, Zitate, Vorträge. Ebenso musikalische Botschaften. Kunst der Zeit von der immateriellsten Art.

In jeder Zone sind *Operationsfelder* gruppiert. Diese setzen sich aus Beispielen verschiedener Bereiche zusammen (Ernährung, Malerei, Astrophysik, Industrie usw.), sind aber durch die gemeinsame Frage, die sie illustrieren, verbunden. Zum Beispiel, Maternität: Wer ist der

Autor des elektronischen musikalischen Werks? Wer ist die Mutter eines Kindes aus einem in der Retorte befruchteten Ovulum, das einer "Mietmutter" eingepflanzt und später adoptiert wurde? Welches ist die Lichtquelle eines abstrakten Bildes? Die Operationsfelder vergleichen entweder zwei Momente derselben Disziplin oder stellen zwei Disziplinen einander gegenüber.

Zwischen den Zonen "öde", neutralisierte Bereiche. Der Besucher, der von einer Zone zur anderen geht, befindet sich in der Lage zu suchen und zu forschen; er läßt sich durch die Stimmen und die Musik rufen, gleichzeitig aber auch durch die sichtbaren Operationsfelder. Der einzelne Weg, den er gegangen ist, kann auf einer Magnetkarte registriert und ihm am Ausgang gedruckt ausgehändigt werden.

April 1984

(Aus dem Französischen von Dora Winkler)

## 1. ARGUMENT: DIE POSTMODERNE

Seit ein paar Jahren wird international die Frage nach der Postmoderne diskutiert. Das Projekt der *Moderne* bestand darin, die Menschheit aus Unwissenheit, Unterwerfung und Elend zu befreien: Kenntnisse und Techniken, Künste und Freiheiten wurden entwickelt und verbreitet. Ist dieses Projekt heute, am Ende des 20. Jahrhunderts, noch aktuell?

Daran läßt sich zweifeln. Die aus dem *Zeitalter der Aufklärung* hervorgegangenen westlichen Demokratien haben den Imperialismus und den totalen Krieg ermöglicht und zugelassen. Die fortschrittlichsten Forschungen sind vom Naziregime vorangetrieben worden, zum Teil unter grauenhaften Bedingungen. Die künstlerischen Avantgarden sind in der Öffentlichkeit unbekannt und unbegriffen geblieben. Den Ausverkauf des *Modern Movement* in der Architektur haben wir im Städtebau der neuen Metropolen erlebt. Der Reichtum des Westens führt zu Arbeitslosigkeit im Norden und zu Elend im Süden. Der Medienmarkt schafft eine Tyrannei von Meinungen, und das Kriterium des "Erfolgs" läßt jegliche Achtung schwinden: die Achtung vor dem Leben, dem Tod und der Natur, den Gefühlen und dem Wissen - die Achtung vor dem Menschen.

Und dennoch wächst die Macht des Menschen - angefangen bei seinem Körper bis zu den Galaxien - offenbar unaufröhrlich. Doch wozu? Das Projekt der *Moderne* besteht weiterhin, allerdings in Unruhe und Sorge. Die Ungewißheit erzeugt als Reaktion den Wunsch nach Sicherheit, Stabilität und Identität. Dieser Wunsch nimmt tausend Formen an, zuweilen sogar den Namen *Postmoderne*!

Die *Immaterialien*, eine Veranstaltung des Centre Georges Pompidou vom 28. März bis zum 15. Juli 1985, versuchen einem möglichst großen Publikum diese Fragen nach unseiner Gegenwart nahezubringen.

## 2. ARGUMENT: IMMATERIALITÄT

Warum "*Immaterialien*"? Forschung und Entwicklung in Technowissenschaft, Kunst und Technik, ja selbst die Politik erwecken heute den Eindruck, daß die Wirklichkeit was auch immer sie sei, ständig ungreifbarer wird, daß sie unmittelbar niemals beherrscht werden kann - sie erwecken den Eindruck einer Komplexität der Dinge.

Zunächst besteht die Wirklichkeit für uns aus Nachrichten und Botschaften, manchmal leicht interpretierbar, manchmal unentzifferbar. In dem Maße jedoch, wie wissenschaftliche Forschung auf allen Gebieten wichtiger geworden ist, wird man unmerklich dazu gebracht, die offenkundige Bedeutung der Dinge nicht mehr für bare Münze zu nehmen. Die Sonne geht nicht mehr über der Erde auf, die Erde ist nur irgendein Körper in einer Galaxis, verloren im Ozean der Galaxien. Und der Mensch auf der Erde ist nurmehr eine Organisationsform kosmischer Materie, die mit größter Unwahrscheinlichkeit auftritt. Und vielleicht besteht auch die Wurst meines Hot-dog aus TVP (textured vegetable proteins), das aus Sojabohnen hergestellt wird.

Zudem greifen wir fast nie unmittelbar in die Wirklichkeit ein, die wir umgestalten wollen. Die Arbeit in Beruf oder Haushalt benötigt immer mehr Apparate (materiells). Der manuelle, visuelle und geruchsmäßige Kontakt mit dem Material geht verloren. Man muß mit Maschinen und Apparaten umgehen können, auch wenn man nicht weiß, wie sie funktionieren. Körperliche Fähigkeiten sind weniger wichtig als intellektuelle. Die Gestalt des einstigen Holzfallers gehört inzwischen zur Legende.

Auch die Apparate selbst werden immer komplizierter. Eine Etappe war zurückgelegt, als ihre künstlichen Gehirne Informationen ohne Analogie zu ihrem Ursprung. Es ist, als hätte man zwischen uns und den Dingen einen Filter gesetzt, einen Schirm von Zahlen. Eine Farbe, ein Ton, ein Stoff, ein Schmerz oder ein Stern kommen zu uns zurück als Zahlen auf Kennkarten von größter Genauigkeit.

Mit den Codier- und Dekodiersystemen erfahren wir, daß es Realitäten gibt, die auf eine neue Weise ungreifbar sind.

Die gute alte Materie selbst erreicht uns am Ende als etwas, das in komplizierte Formeln aufgelöst und wiederzusammengesetzt worden ist. Die Wirklichkeit besteht aus Elementen, die von Strukturge-setzen (Matrizes) in nicht mehr menschlichen Raum- und Zeitmaßstäben organisiert werden.

Wie soll man da noch um die Frage herumkommen, woher die unzähligen Nachrichten und Botschaften kommen, und an wen sie sich richten? Wie kann man noch glauben, daß sie sich gerade an uns wenden? Wo zu versuchen wir immer noch, sie zu empfangen, zu entziffern und daraus neue Botschaften zu machen, wenn wir auf diese Weise nicht denjenigen ehren wollen, der sie uns schickt? Woher kommt denn ihr Sinn?

## DIE VERANSTALTUNG

*Neue Sensibilität.* Es geht nicht darum, die Fragestellung zu erklären, sondern sie dem Publikum nahezubringen, es dafür sensibel zu machen: durch die Formen, in denen sie in Kunst und Literatur, Technowissenschaften und Lebensformen erscheint. Die Veranstaltung kann für Augen und Ohren nur einige Wirkungen bieten, etwa so, wie es ein Kunstwerk macht.

Es wird eine Sensibilität zu erwecken versucht, von der wir glauben, daß sie beim Publikum bereits vorhanden ist, jedoch noch ohne Ausdrucksmittel. Die Veranstaltung möchte das Gefühl vom Abschluß eines Zeitabschnitts und die unruhige Neugier verspüren lassen, die im Anbruch der Postmoderne entsteht.

*Nicht-Ausstellung.* Das Sujet der Veranstaltung selbst stellt die herkömmliche Darbietungsform der Ausstellung infrage, die in der Tradition des Salons des 18. Jahrhunderts und der Galerien stehen. Hier sind die Stellwände durch Raster-Folien ersetzt, die zwischen Trans-

parenz und Opazität variieren und verschiedene umher-schweifende Blicke verlangen. Das durchgängig kontrollierte Licht gibt den Blicken Intensität und Wärme, Farben und Grenzen.

Die Anordnung jener *Halbschirme* ermöglicht es dem Besucher, seinen Weg *halbfrei* zu wählen. Er wird nicht gezwungen, aber doch geleitet.

Die einzelnen Wege führen alle irgendwie vom Körper zur Sprache.

Hinein kommt man durch eine geheimnisvoll dunkle Vorhalle, in der ein ägyptisches Flachrelief ausgestellt ist: es zeigt eine Göttin, die König Necho II das Zeichen des Lebens reicht. Dasselbe Relief wird am Ausgang auf einen beweglichen Bildschirm projiziert. Es folgen fünf *Türen*; in Anlehnung ans Theater Samuel Becketts zeigen sie ein bestimmtes Verhältnis zum lebendigen Körper und stellen fünf Fragen: *woher kommen die Nachrichten, die wir empfangen (welchen Ursprung, welche Maternität haben sie )? Worauf (auf welche Materie) beziehen sie sich? Mit welchem Code (welcher Matrix) sind sie zu entschlüsseln? Auf welchem (materiellen) Träger sind sie eingeschrieben? Wie (mit welchem Apparat) werden sie den Empfängern übermittelt? Diese Fragesequenzen werden durch Objekte veranschaulicht, die den verschiedenen Gebieten (Malerei, Biologie, Architektur, Astrophysik, Musik, Erzählung, Kleidung etc.) entstammen und in den Einzelbereichen unter jeweils einer Fragestellung zusammengefaßt sind. Diese versucht einen Aspekt des Komplexen zu erhellen.*

## *Inszenierung von Zeit*

Die Zeit ist eine entscheidende Dimension der Postmoderne; die Eroberung der Zeit stellt dabei eine neue Herausforderung dar. Die Veranstaltung führt zum ersten Mal den Parameter Zeit ein: der akkustischen Kommunikation (Gebunden an den Zeitablauf) wird der Vorrang gegenüber der visuellen eingeräumt. In der Ausstellung herrscht Stille. Etwa 30 Sender verbreiten über Infrarot

Jeweils eine oder mehrere Nachrichten und decken so voneinander abgegrenzte Zonen ab, zwischen denen der Besucher, mit einem Kopfhörer ausgerüstet, herumgeht. Die Inhalte der Nachrichten bestehen weniger aus erklärenden Kommentaren denn aus Texten, Musik- und Tonfolgen, die aufgrund ihrer emotionalen und/oder assoziativen Bedeutung ausgewählt worden sind.

## KATALOG

Der übliche Ausstellungskatalog wird durch zweierlei ersetzt:

1. Den Papier-Ausdruck eines *Experiments kollektiven Schreibens*, das über Kleincomputer miteinander in Fernverbindung stand. Jedes Gerät war mit einem Programm zur Textverarbeitung ausgerüstet. Das Experiment wurde im September 1984 gestartet. Die Geräte sind bei etwa 30 Autoren (Schriftstellern, Sprachwissenschaftlern, Philosophen, Physikern, Biologen etc.) aufgestellt worden. Jeder Autor verfügte über einen Olivetti Personalcomputer M 20 (Zentraleinheit, Bildschirm, beidseitig beschreibbare Disketten, Datenfernübertragung über das Netz der Post). Im Centre Georges Pompidou empfing ein Olivetti Personalcomputer M 24 die Anrufe (jeweils drei Verbindungen waren gleichzeitig möglich) der Autoren, die eventuell gerade ihre eigenen Texte senden oder die der anderen Experimentteilnehmer empfangen wollten. Der Olivetti M 24 konnte Daten aus einem kollektiven Zentralspeicher abrufen, die auf einer Magnetplatte mit großer Kapazität gespeichert wurden. Jeder Teilnehmer konnte so, allein gebunden an eine *Spielregel*, nach Lust und Laune an die Texte der anderen anknüpfen und die Erfahrung verschiedener Zeiten und Räume des Schreibens machen.

Das Ergebnis des Schreibexperiments ist auch als Bildschirmtext im Centre Georges Pompidou dokumentiert. Es kann also in der Ausstellung eingesehen werden, ebenso draußen über das Bildschirm-/Kabelnetz der Post.

## Wörter

Atem / Autor / Befehl / Beweis / Bild / Code / Empfänger / Entmaterialisierung / Fassade / Gedächtnis / Geld / Geste / Gleichzeitigkeit / Grenzen / Geschwindigkeit / Interaktion / Interface / Körper / künstlich / Licht / Material / Materie / materiell / Maternität / Matrix / Metamorphose / Mutation / Natur / Navigator / Netz / Prothese / Raum / Recht / schreiben / Simulation / Sinn / Spiegel / Sprache / Stimme / übersetzen / Unsterblichkeit / unwahrscheinlich / durchführen / verschwommen / vielfach / wohnen / Wunsch / Zeichen / Zeit

## Autoren

Hubert Astier – Nanni Balestrini – Mario Borillo – Christine Buci-Glucksmann – Daniel Buren – Michel Butor – Paul Caro – Michel Casse – Daniel Charles – Francois Charleat – Philippe Curval – Jacques Derrida – Marc Guillaume – Philippe Lacoue-Labarthe – Bruno Latour – René Major – Jean-Claude Passeron – Francois Recanati – Jean-Loup Rivières – Maurice Roche – Pierre Rosenstiehl – Jacques Reubaud – Isabelle Stengers – Dan Sperber – Tibon Cornillot – Jean-Noël Vuarnet –

2. Alle Situationen sind in eine *Kartothek* mit Abbildungen und Kommentaren eingeordnet. Außerdem stellt ein *Notizbuch* Faksimiles und Arbeitsunterlagen, Entwurfs-skizzen und Pläne zusammen und zeigt so den Weg, den das Vorbereitungs-team bei der Konzeption der Veranstaltung zurückgelegt hat: work in progress.

Eine *Kassette* mit allen Tonbändern der Ausstellung ist ebenso erhältlich.