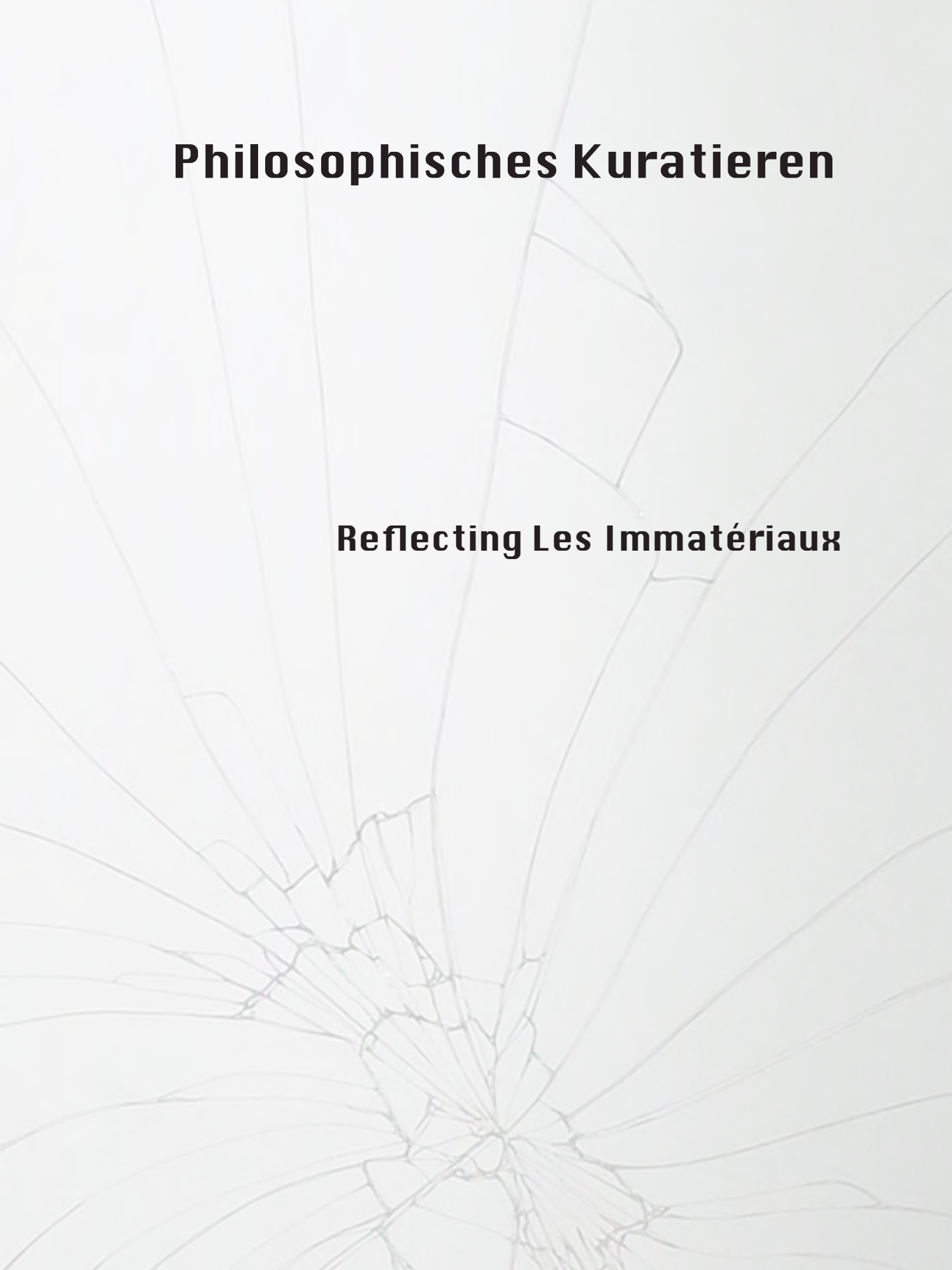


Philosophisches Kuratieren

Reflecting Les Immatériaux



Philosophisches Kuratieren

Reflecting *Les Immatériaux*

Fulvia Modica

ecm – educating/curating/making 2024–2026

Wien, Juni 2026

Betreut von Prof. Dr.in, Mag.a Nora Sternfeld und Sen.Sc. Mag.a Luisa Ziaja

Abstract DE

Die vorliegende Arbeit liefert eine theoretische Definition des Philosophischen Kuratierens und setzt diese praktisch um. Im theoretischen Teil der Arbeit wird die von Thierry Chaput und Jean-François Lyotard kuratierte Ausstellung *Les Immatériaux* (1985) als paradigmatisches Beispiel für die Idee des Philosophischen Kuratierens herangezogen. Man kann *Les Immatériaux* als ausgestellte philosophische Reflexion über die Auswirkungen einer zunehmend digitalisierten Gesellschaft auf das menschliche Leben und den damit einhergehenden Übergang zur Postmoderne verstehen. Die Ausstellung wird in der Arbeit auf eine Weise rekonstruiert, die den philosophischen Beitrag Lyotards in der Kuration der Ausstellung hervorhebt. Im zweiten Schritt wird *Les Immatériaux* historisch eingeordnet, um die Einzigartigkeit der Ausstellung in der Museumsgeschichte und Ausstellungstheorie bzw. -praxis zu reflektieren. Am Ende des theoretischen Teils wird in Anlehnung an *Les Immatériaux* und mithilfe von gegenwärtigen Ansätzen über das Kuratorische eine Definition des Philosophischen Kuratierens herausgearbeitet. Die erarbeitete Definition des Philosophischen Kuratierens wird im praktischen Teil zugrundegelegt, um das Konzept einer aktuellen Ausstellung über neue Technologien zu erstellen. Die Ausstellung kann als Vergegenwärtigung von *Les Immatériaux* verstanden werden und zeichnet sich vor allem durch mediale Reflexion und die Kuration aktueller Diskurse über künstliche Intelligenz aus.

Abstract EN

This thesis provides a theoretical definition of Philosophical Curating and demonstrates its application in practice. The theoretical section uses the 1985 exhibition *Les Immatériaux*, curated by Thierry Chaput and Jean-François Lyotard, as a paradigmatic example of Philosophical Curating. *Les Immatériaux* is presented as an exhibition of philosophical reflection on the influence of digital technologies at the time on human life and the transition to postmodern society. Next, *Les Immatériaux* is contextualised within its historical framework. This enables the many innovations presented by the exhibition to be read within a broader framework of museum history, exhibition theory, and curatorial practice. Finally, the definition of 'Philosophical Curating' is developed by drawing on *Les Immatériaux* and contextualised within contemporary curatorial approaches. In the practical section of this work, I apply this definition by developing the concept for a separate exhibition. This can be seen as a reimagining of Lyotard's exhibition from a contemporary perspective, characterised by media-based reflection and curatorial engagement with current discourse on artificial intelligence.

Philosophisches Kuratieren

Theorieseite: Reflecting Les Immatériaux

I.	how to read this book	5
II.	Prolog	6
III.	Das Vorgehen	8
IV.	Vom Körper zur Sprache	12
	Entrée en Matière	12
	Körper	17
	Dazwischen	23
	Sprache	30
V.	La conception sera philosophique	34
	Das Ende der Moderne	35
VI.	Das Philosophische Kuratieren	40
	Die Zeit der Wende(n)	40
	Weltausstellungen und Neue Museologie	41
	Conceptual Art und die Entmaterialisierung der Kunst	43
	Die Figur der Kurator:in und das Curatorial Turn	45
	Gegen die Gedankenlosigkeit	47
	Der Medienwechsel	48
	Spacing Philosophy	50
	Die politische Dimension	52
VII.	Abschließende Gedanken	53
VIII.	Bibliografie Theorieseite	55
IX.	Abbildungen Theorieseite	58

how to read this book

¹ Ich verwende hier das Wort Buch, da dieser Text, der aktuell nur in digitaler Form vorliegt, ein physisches Wendebuch werden soll.

Das Wendebuch, das Sie in den Händen halten, ist das Ergebnis eines Reflexionsprozesses über die Theorien und Praktiken des Kuratierens.¹ Diesen Reflexionsprozess habe ich in der Form des Textes versucht abzubilden. Ausgangspunkt meiner Recherche war, die Ausstellung *Les Immatériaux* zu analysieren, um eine Definition des Philosophischen Kuratierens herauszuarbeiten. Auf Grundlage meiner Definition Philosophischen Kuratierens und meiner Auseinandersetzung mit *Les Immatériaux* habe ich das Konzept meiner eigenen Ausstellung „Dancing in the Clouds“ erstellt, das sich auf der umgedrehten Seite des Buches befindet.

Les Immatériaux fand im Jahr 1985 am Centre Georges Pompidou in Paris statt und wurde von dem Philosophen Jean-François Lyotard und dem Designtheoretiker Thierry Chaput kuratiert. Ziel war die Darstellung der politischen, gesellschaftlichen und erkenntnistheoretischen Folgen neuer digitaler Technologien in einer wachsenden Informationsgesellschaft. Die Ausstellung zeigte die unterschiedlichsten Exponate: Fotografien, Kunstwerke, literarische Texte, elektronische Geräte, Computer, wissenschaftliche Experimente, sogar ein altägyptisches Flachrelief aus Stein von ca. 340 v. Chr. und ein elektronisches System, das die Bewegungen der Besucher:innen in Klänge umrechnete. Die Besonderheit von *Les Immatériaux* liegt jedoch nicht nur oder primär in der Vielfalt ihrer Exponate, sondern darin, dass die Kuratoren versuchten, durch die Ausstellung einen philosophischen Diskurs zu präsentieren. *Les Immatériaux* war also nicht nur eine Ausstellung, sondern auch das Ausstellen eines philosophischen Diskurses.

Da mein Ziel die Herausarbeitung einer Definition des Philosophischen Kuratierens anhand von *Les Immatériaux* ist, habe ich sowohl die Ausstellung als auch den kuratorischen Prozess und die ihn begleitenden philosophischen Reflexionen analysiert. Die Rekonstruktion der Ausstellung und ihrer Kuration erforderte eine Auseinandersetzung mit literarischen und philosophischen Texten, mit den Kunstwerken, Archivmaterial und der Sekundärliteratur über die Ausstellung. Diese vielschichtige Recherche hat mich zu dem Schluss gebracht, dass die schriftliche Wiedergabe meiner Suche nach der Definition und Bedeutung des Philosophischen Kuratierens nicht nur eine essayistische und wissenschaftliche Form annehmen soll. Vielmehr habe ich versucht, seinem Inhalt durch eine kuratierte Form des Textes gerecht zu werden. Da *Les Immatériaux* eine Vielzahl unterschiedlicher Materialien und Genres (Philosophie, Kunst, Literatur, Wissenschaft, Technologie) umfasst, nimmt meine Rekonstruktion der Ausstellung eine philosophisch-erzählerische Form an. Denn es kann als ein Kernelement des Philosophischen Kuratierens verstanden werden, dass philosophische Gedanken durch unterschiedliche Formen, Materialien und Mittel ausgedrückt werden.

Meine Rekonstruktion von *Les Immatériaux* und die ihr zugrunde liegenden philosophischen Gedanken sind beide nicht als vollständige Wiedergabe zu verstehen. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit *Les Immatériaux* ist die hier verwendete Sekundärliteratur eine unerlässliche Ressource. Hier wird *Les Immatériaux* auf eine Weise rekonstruiert, die den Zusammenhang zwischen den philosophischen Gedanken und den kuratorischen Strategien offenlegt.

Nach einer ersten Darstellung meines theoretischen Vorhabens werde ich *Les Immatériaux* in *Vom Körper zur Sprache* kurz beschreiben und dabei die aus philosophisch-kuratorischer Sicht relevanten Eigenschaften der Ausstellung erläutern. Anschließend werde ich in *La conception sera philosophique* den philosophischen Beitrag Lyotards zum Ausstellungskonzept erläutern. Dabei wird es einen kleinen Exkurs zu einem seiner philosophischen Texte geben, der die Grundlage für die Konzeption von *Les Immatériaux* bildete: *La condition postmoderne*. In *Das Philosophische Kuratieren* widme ich mich schließlich der eigentlichen Definition dieser Praxis. Hier werde ich *Les Immatériaux* zuerst aus der Perspektive ihrer historischen Relevanz für die Ausstellungsgeschichte und die Geschichte des Kuratierens betrachten. Zuletzt werde ich definieren, was Philosophisches Kuratieren ist, und darauf eingehen, warum diese Praxis für die Gegenwart relevant ist. Die eben genannte Reihenfolge bezieht sich auf den theoretischen Teil des Textes *Reflecting Les Immatériaux*. Es steht Ihnen frei, mit der anderen Seite des Textes anzufangen, dem praktischen Teil *Dancing in the Clouds*. In diesem Fall wenden Sie jetzt bitte das Buch.

Prolog

In einem Interview mit dem Kurator Hans Ulrich Obrist vergleicht der Künstler Philippe Parreno seinen Besuch von *Les Immatériaux* mit einem schwer zu beschreibenden Traum.² Philippe Parreno ist einer von vielen Künstler:innen und Kurator:innen, deren Arbeit durch *Les Immatériaux* stark geprägt wurde. Als Ausstellung an der Schnittstelle von Wissenschaft, Kunst, Technologie und Philosophie eignet sich *Les Immatériaux* auf besondere Weise zu einer Reflexion über die Praktiken des Kuratierens und des Philosophierens. Im Folgenden wird die Ausstellung deshalb als paradigmatisches Beispiel herangezogen, um eine Definition des Philosophischen Kuratierens zu entwickeln. Dabei wird die These vertreten, dass es sich beim Philosophischen Kuratieren um eine Praxis handelt, die als Prozess medialer und diskursiver Wissensproduktion und -vermittlung zwischen dem Kuratieren und Philosophieren angesiedelt ist.

² Vgl. Hans Ulrich Obrist, *Kuratieren!*, München: C.H. Beck 2015, S. 182.

Les Immatériaux ist sowohl aus der Perspektive der Ausstellungsgeschichte als auch aus der Perspektive der Philosophiegeschichte von besonderer Relevanz.

Aus der Perspektive der Ausstellungsgeschichte ist *Les Immatériaux* von Interesse, da sie das Ausstellen selbst als Medium reflektiert und dem Diskursiven eine wesentliche Rolle zuschreibt.³ Sie bricht mit etablierten Präsentationsformen, etwa dem White Cube oder der modernen musealen Sammlungspräsentation, und entwickelt stattdessen eine spezifische räumliche Dramaturgie, in der architektonische Elemente, Medientechnologien und unterschiedliche sinnliche – auditive, audiovisuelle und sogar olfaktorische – Erfahrungen konstitutive Bestandteile des Displays sind. *Les Immatériaux* ist deshalb keine Kunstaussstellung, sondern eine philosophische Reflexion im Medium der Ausstellung. Die Kunstwerke und alle anderen Exponate wurden ausgestellt, um einen Diskurs zu entfalten – den Diskurs des Übergangs von der Moderne zur Postmoderne. Die 3.000m² große Grande Galerie des Centre

³ Vgl. Antonia Wunderlich, *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*, Bielefeld: transcript 2008, S. 214.

⁴ Diese These vertritt Antonia Wunderlich, vgl. ebd., S. 15.

⁵ Vgl. exemplarisch: Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London: Routledge 1995.

⁶ Vgl. Andreas Broeckmann und Sergio Meijide Casas (Hg.), „Lyotard's Interviews on Les Immatériaux. Les Immatériaux Research“, *Working Paper* Nr. 11, 2024.

⁷ Vgl. Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books 2021.

Pompidou wurde so gestaltet, dass sie die Frage beantwortet, wie neue Sprachtechnologien, beispielsweise Telekommunikation und auf Informatik und Kybernetik basierende Medien, das menschliche Verständnis von und Verhältnis zur Materie verändern – im Alltag sowie im Bereich der künstlerischen Produktion. Dabei war die räumliche und mediale Dramaturgie untrennbar mit dem zugrundeliegenden Diskurs und der Wahrnehmung der Besucher:innen verbunden.⁴ Während Ausstellungen stets bestehende Diskurse repräsentieren, stabilisieren oder ideologisch reproduzieren,⁵ stellt *Les Immatériaux* insofern einen Sonderfall dar, als dass der philosophische Diskurs hier selbst zum Gegenstand der Ausstellung wird. Konzeptualisiert als Manifestation der Krise der Moderne und des daraus folgenden Aufkommens der Postmoderne wurde das Thema des sich verändernden Verhältnisses der Subjekte zur Materie infolge des technologischen Fortschritts zum Gegenstand der Ausstellung. *Les Immatériaux* diente als Medium dieses Diskurses, indem der Diskurs in der Ausstellung das Display bestimmte oder noch genauer: zum Display wurde.

Aus der Perspektive der Philosophiegeschichte stellt *Les Immatériaux* den singulären Versuch dar, einen philosophischen Diskurs medial zu führen bzw. sich einer philosophischen Fragestellung im Medium Ausstellung zu nähern. Lyotards Philosophie, insbesondere seine in *La condition postmoderne* (1979) aufgestellte Gedanken, wurde als Grundlage für den kuratorischen Prozess genutzt, in der Ausstellung in medialer Form präsentiert bzw. verräumlicht und somit für das Publikum erfahrbar gemacht – das heißt, mit anderen Mitteln (z.B. Materialien und Räumen) als dem klassischen philosophischen Text, wie Lyotard in mehreren Interviews betont.⁶

Les Immatériaux als paradigmatisches Beispiel für Philosophisches Kuratieren zu lesen bedeutet, jene Praktiken und Herangehensweisen herauszuarbeiten, die sich von kanonischen kuratorischen Modellen unterscheiden und als Grundlage dienen können, das Philosophische und Kuratorische hin zu einer spezifischen räumlichen, relationalen und konstellativen Denkweise und Praxis zu erweitern. Dabei stellt sich die Frage, was das Adjektiv „philosophisch“ zur kuratorischen Praxis hinzufügt: Was macht das Philosophische Kuratieren *philosophisch*? Worin unterscheidet sich das Philosophische Kuratieren von anderen Formen des Kuratierens? Parallel stellt sich die Frage, was die Praxis des Kuratierens dem philosophischen Denken hinzufügen kann. Hier liegt der Fokus auf dem Medienwechsel: Bei *Les Immatériaux* vollzieht sich ein Übergang vom philosophischen Text zur Ausstellung als Medium oder, anders ausgedrückt, zu einer Verräumlichung des Denkens. Philosophische Gedanken zu verräumlichen heißt, komplexe Phänomene und Verhältnisse sowie widersprüchliche oder ideologische Zusammenhänge erfahrbar zu machen. Es bedeutet, im Sinne von Beatrice von Bismarck⁷, sinnlich-epistemische Konstellationen herzustellen. Dabei ist ebenso relevant, an *welchem* Ort philosophische Gedanken verräumlicht und produziert werden. Entscheidend ist also nicht nur wie man philosophiert, sondern auch *wo*. Die Idee des Philosophischen Kuratierens impliziert demnach eine Auseinandersetzung mit der Frage nach der Öffentlichkeit: Wie, wo und für wen werden Diskurse erfahrbar und zugänglich gemacht? Welche Akteur:innen sind gemeint und angesprochen – sowohl als Kurator:innen als auch als Zuschauer:innen?

Zunächst ist Folgendes festzuhalten: Der philosophische Charakter einer Ausstellung und ihrer Kuration hat nicht per se etwas mit den ausgewählten Exponaten zu tun. Er hängt vielmehr davon ab, auf welche theoretischen Ansätze und Reflexionen im kuratorischen Prozess Bezug genommen wird und wie diese im Medium der Ausstellung sichtbar gemacht werden. Dies zeigt sich bei *Les Immatériaux* an der Heterogenität der Exponate. Die philosophische Natur der Ausstellung ergibt sich nicht aus der Auswahl der ausgestellten Objekte, sondern aus ihrer kuratorischen Einbindung in einen übergeordneten philosophisch-diskursiven Zusammenhang. Dieser Prozess – das materielle Gestalten von Theorie im öffentlichen Raum – bildet den Kern dessen, was hier als Philosophisches Kuratieren verstanden wird.

Das Vorgehen

Wie in *how to read this book* angedeutet, hat die Suche nach der Definition des Philosophischen Kuratierens zwei Seiten – eine theoretische und eine praktische.

Der erste Schritt besteht in der Analyse der Ausstellung *Les Immatériaux* als paradigmatisches Beispiel für Philosophisches Kuratieren. Von *Les Immatériaux* ausgehend sollen Kriterien und Merkmale einer spezifischen kuratorischen Praxis herausgearbeitet werden, die hier als Philosophisches Kuratieren bezeichnet wird. Eine Praxis, die sich also nicht lediglich als Anwendung philosophischer Inhalte auf ein Ausstellungsformat verstehen lässt, sondern als eigenständige philosophisch-kuratorische Praxis im Medium der Ausstellung.

Zur Analyse von Ausstellungen existieren unterschiedliche methodische Ansätze, die von den jeweiligen Erkenntnisinteressen der Untersuchung abhängen.⁸ In der vorliegenden Arbeit wird eine analytische Vorgehensweise gewählt, die nicht auf eine evaluative Analyse von *Les Immatériaux* abzielt. Die vorliegende Arbeit fokussiert sich stark auf den kuratorischen Prozess und wird von der folgenden Fragestellung geleitet: Was bedeutet es, in der theoretischen und praktischen Umsetzung eine Ausstellung *philosophisch* zu kuratieren? Um zu erläutern, inwiefern *Les Immatériaux* philosophisch kuratiert wurde, genügt es nicht, allein das Display bzw. die Ausstellung als Objekt zu analysieren. Die Ausstellung muss vielmehr als Teil eines komplexen, kuratorischen, medialen und diskursiven Prozesses untersucht werden.

⁸ Vgl. dazu: Luise Reitschläger und Carla Marinka Schorr (Hg.), *Methoden der Ausstellungsanalyse*, Bielefeld: transcript 2025.

Methodisch stützt sich der erste Teil dieser Arbeit folglich auf eine archivarische und genealogische Rekonstruktion des kuratorischen Prozesses von *Les Immatériaux*. Einerseits werden die räumliche Gestaltung und die medialen Strategien der Ausstellung anhand der Sekundärliteratur und des verfügbaren Archiv- und Quellenmaterials rekonstruiert; andererseits werden die philosophischen Gedanken Lyotards sowie der sie begleitende Diskurs herangezogen, um die Ausstellung als Materialisierung philosophischer Reflexionen lesen zu können. Neben dem Display von *Les Immatériaux* und Lyotards Philosophie spielen auch die Begleitmaterialien, die eigens für die Ausstellung produziert wurden, eine wesentliche Rolle. Dazu gehören

der Ausstellungsführer *Petit Journal*, der begleitende Ausstellungskatalog bestehend aus den zwei Teilen *Album* und *Inventaire*, das *Epreuves d'écriture* (ein Experiment kollektiven Schreibens) sowie ein über Kopfhörer vermitteltes Audioprogramm philosophisch-literarischer Texte. Da die Ausstellung bereits vor über vierzig Jahren gezeigt wurde, ist eine persönliche Auseinandersetzung mit *Les Immatériaux* ausschließlich über Sekundärliteratur, Dokumentationen und Fotomaterial möglich. Meine Rekonstruktion beruht wesentlich auf drei Werken: Antonia Wunderlichs *Der Philosoph im Museum* (2008), Andreas Broeckmanns *The Making of Les Immatériaux* (2025) sowie Daniel Birnbaum und Sven-Olov Wallensteins *Spacing Philosophy: Lyotard and the Idea of the Exhibition* (2019).

Im zweiten Schritt der Arbeit wird ausgehend von der Auseinandersetzung mit *Les Immatériaux* eine eigene Ausstellung konzipiert. Dabei soll die zuvor herausgearbeitete Definition des Philosophischen Kuratierens praktisch umgesetzt werden, wenn auch nur in der Konzeptualisierung einer möglichen Ausstellung. Ziel ist es, das Potenzial der Idee des Philosophischen Kuratierens im Rahmen gegenwärtiger kuratorialer Formen der Wissensproduktion und -vermittlung zu nutzen und sich dem Thema der Ausstellung durch diese spezifische Form des Kuratierens zu nähern. Das Konzept für *Dancing in the Clouds* thematisiert die Wirkung des technischen Fortschritts auf das menschliche Leben, indem sie gegenwärtige Diskurse rund um Technologien ausstellt, die auf künstlicher Intelligenz basieren. Sie knüpft damit an *Les Immatériaux* an und spiegelt die Ausstellung von 1985 gewissermaßen wider.

ENTREE EN MATIERE

Thierry Chaput

Tendus de gris difficiles, éclairés de lumières improbables, laissant flotter des idées imprévisibles, cette heure, ce jour en cette année, suspendus, ordonnés avec rigueur et sans système, « Les Immatériaux » s'exposent entre voir, sentir et entendre.

L'incontournable technoscience est présente, sans occuper la scène. Expurgée de son contenu fascinateur, de sa magie, on la devine derrière.

Le sol est dégagé, libre: le mobilier et l'immobilier saisis au vol, en apesanteur.

Comme à travers les poutières plissées, les images construites signe à signe, écrites, gommant le parasite, le trivial, pour ne laisser subsister que le minimal pertinent.

Par le son s'ouvrent un autre espace, un autre parcours réflexif que viennent habiter textes et musiques.

La polysémie des images, des scènes, polyphonie associée, forment un collage dont naît un tiers sens neuf et singulier.

Présentation de haute compacité, concentration de matière à réflexion, les sites s'enchaînent et ponctuent un développement polymorphe.

Telle lumière révélant une terre rare, site inconnu ou pigment précieux — c'est selon — fait apparaître un sens caché.

D'ici, regarder là et éprouver le rapport à la connaissance voisine, selon la distance et les obstacles.

Ecouter ici, le souffle du sang dans les artères — Dappler — et apprendre de cette musique. Observer ailleurs, au loin, dans le cosmos, la trace de la toute première histoire, de la matière avant précipitation.

Quand le vrai devient incertain, quand l'existence perd son manichéisme et n'est qu'un état de densité d'une présence probable, alors le « saisir » devient flou. Dégagés de l'hégémonie du comprendre (vanité vaine ?), « Les Immatériaux » appellent alors une sensibilité secrète.

Einstieg in die Materie

Thierry Chaput

In schwierigen Grautönen gehalten, von unwahrscheinlichen Lichtreflektanten erhellt, unvorhersehbare Ideen schwebend, in dieser Stunde an diesem Tag in diesem Jahr, schwebend, streng und doch ohne System angeordnet, präsentieren sich „Les Immatériaux“ zwischen Sehen, Riechen und Hören.

Die unvermeidliche Technowissenschaft ist präsent, ohne die Bühne zu dominieren. Entleert von ihrem faszinierenden Inhalt, von ihrer Magie, ahnt man sie dahinter.

Der Boden ist frei, unversperrt; Möbel und Einrichtungsgegenstände, im Flug eingefangen, schwerelos.

Wie durch zusammengekniffene Augenlider beseitigen die konstruierten, zugewiesenen, geschriebenen Bilder das Störende, das Triviale, um nur das relevante Minimum bestehen zu lassen.

Durch den Klang eröffnet sich ein anderer Raum, ein anderer Reflexionsweg, den Texte und Musik bevölkern.

Die Polysemie der Bilder, der Szenen, die damit verbundene Polyphonie bilden eine Collage, aus der eine dritte, neue und einzigartige Bedeutung entsteht.

Eine hochverdichtete Präsentation, eine Konzentration von Material und Reflexion: Die Orte reihen sich aneinander und bringen eine vielgestaltige Entwicklung hervor.

Ein Lichtstrahl, der eine seltene Erde, einen unbekannten Ort oder ein kostbares Pigment offenbart – je nach Fall bringt er einen verborgenen Sinn zum Vorschein.

Von hier aus blicken, dort hinsehen und die Beziehung zum benachbarten Wissen erfahren, je nach Entfernung und Hindernissen.

Hier lauschen, dem Rauschen des Blutes in den Arterien – Doppler – und von dieser Musik lernen. Anderswo beobachten, in der Ferne, im Kosmos, die Spur der allerersten Geschichte, der Materie vor ihrer Verdichtung.

Wenn das Wahre ungewiss wird, wenn die Existenz ihren Manichäismus verliert und nur noch ein Dichtezustand einer wahrscheinlichen Präsenz ist, dann wird das „Erfassen“ unscharf. Befreit von der Hegemonie des Verstehens (vergebliche Eitelkeit?), rufen „Les Immatériaux“ dann eine geheime Sensibilität hervor.⁹

⁹ Centre Georges Pompidou (Hg.) (1985), *Les Immatériaux: Ausstellungskatalog*, Band 2: Album und Inventaire, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou 1985. Hier: *Album*, S.6.

Vom Körper zur Sprache

Entrée en Matière

Les Immatériaux wurde von einem sehr ungewöhnlichen Ausstellungskatalog begleitet. Dieser bestand aus zwei Teilen: dem *Album* und dem *Inventaire*. Lyotard beschreibt das *Album* als den Teil des Gedächtnisses, das *Inventaire* als den Teil der Photographie.¹⁰ Das *Album* enthielt hauptsächlich Dokumente und

¹⁰ Vgl. *Album*, S. 11.

Informationen über den Entstehungsprozess der Ausstellung, darunter Pressemitteilungen, verschiedene Skizzen sowie Überlegungen zur Architektur und den Inhalten der Ausstellung. Aus der Perspektive der Rekonstruktion von *Les Immatériaux* und ihrer Konzeptualisierung ist das *Album* ein besonders wichtiges Stück, da es ermöglicht, den kuratorischen Prozess vom Erhalt des Auftrags bis zur Eröffnung der Ausstellung nachzuvollziehen. Der andere Teil des Ausstellungskatalogs, das *Inventaire*, begann mit dem Ausstellungsplan (Fig. 3) und teilte die Exponate der Ausstellung in fünf Wege: *matériau* [Material], *matrice* [Matrix], *matériel* [Hardware], *matière* [Materie] und *maternité* [Mutterschaft].

Es enthielt Beschreibungen und Bilder sowie weitere Texte, die entweder von Lyotard selbst oder von anderen Autor:innen verfasst worden waren und eine eher evokative und zum Nachdenken anregende Funktion hatten. Wenngleich die Besucher:innen mit dem *Inventaire* die Exponate den fünf Wegen zuordnen oder zu Exponaten aus anderen Wegen weitere thematische Verbindungen herstellen konnten, war es als Ausstellungskatalog nicht besonders hilfreich. Im Gegenteil, die Beschreibungen und Texte waren oft rätselhaft. Bevor man die Ausstellung betrat, konnte man zusätzlich einen kleinen Ausstellungsführer, das

Petit Journal, erwerben. Darin fand man eine kurze Einführung in die Ausstellung: das angestrebte Ziel, eine Erklärung der Struktur in fünf Wege – das sogenannte *mât*-System – und einen einleitenden Text von Thierry Chaput (hier S. 10-11), dem Kurator der Ausstellung, der damals Architekt am Centre Pompidou war. Chaput hieß die Besucher:innen darin schriftlich willkommen und machte deutlich: Wir sind in der Postmoderne. Im *Petit Journal* wurden nur ausgewählte Exponate vorgestellt und erläutert, begleitet von Teilen der dazu passenden Texte aus dem Audioprogramm, das Teil des Displays der Ausstellung war. Neben diesen drei Publikationen gab es noch eine vierte, die man als einen weiteren Teil des Ausstellungskatalogs neben dem *Album* und dem *Inventaire* betrachten könnte. Die *Epreuves d'écriture* war „de[r] Papier-Ausdruck eines Experiment kollektiven Schreibens, das über Kleincomputer miteinander in Fernverbindung stand.“¹¹ Ziel des Experiments war es zu analysieren, „welche

Wirkungen die ‘neuen Kommunikationstechnologien’ auf die Entstehung der Gedanken haben.“¹² Das Ergebnis dieses digitalen Kollektivschreibens *avant la lettre*, wie es der an dem Experiment teilnehmende Philosoph Bruno Latour einmal nannte,¹³ war auf einem Computer in der Ausstellung zu sehen und gehörte zum letzten Teil der Ausstellung: *Labyrinthe du langage* (Fig. 4).

¹¹ Jean-François Lyotard et al., „Immaterialien. Presse-Mitteilung vom 8. Januar 1985“, in: Dies., *Immaterialität und Post-moderne*, Berlin: Merve Verlag 1985, S.9-18, hier S.16.

¹² Ebd.

¹³ Bruno Latour im Interview mit Hans-Ulrich Obrist, 9. Januar 2016 in Paris. URL: <http://mode-sofexistence.org/what-is-a-gedankenausstellung/>, zuletzt abgerufen am 25. Mai 2026.

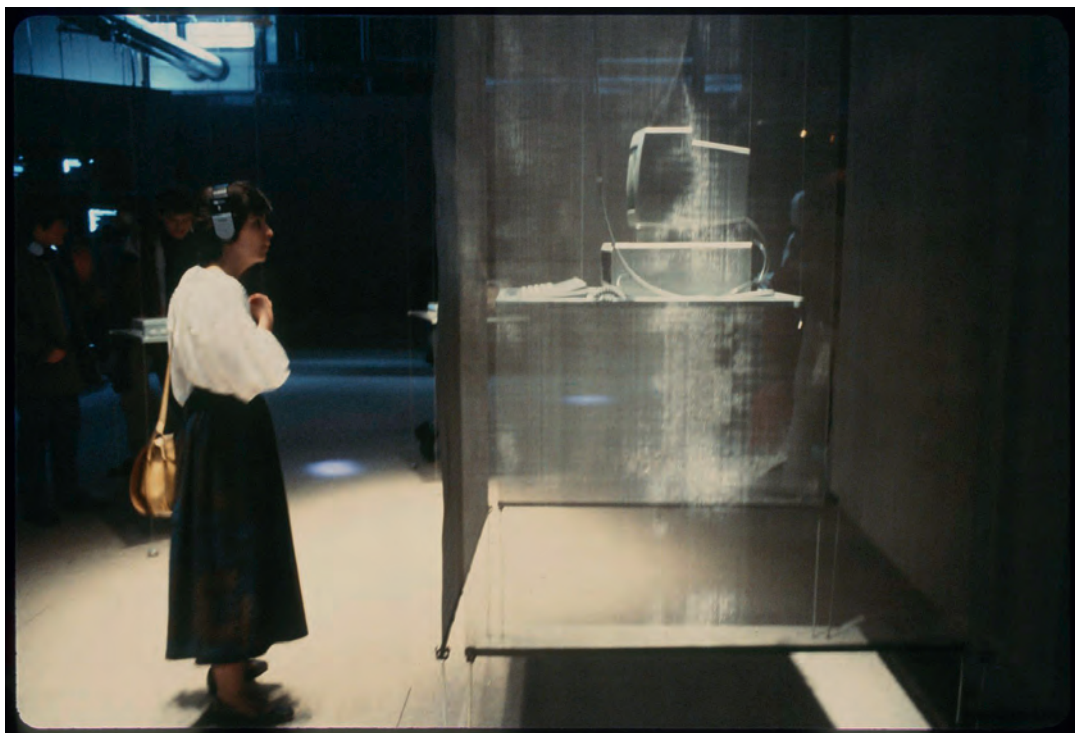
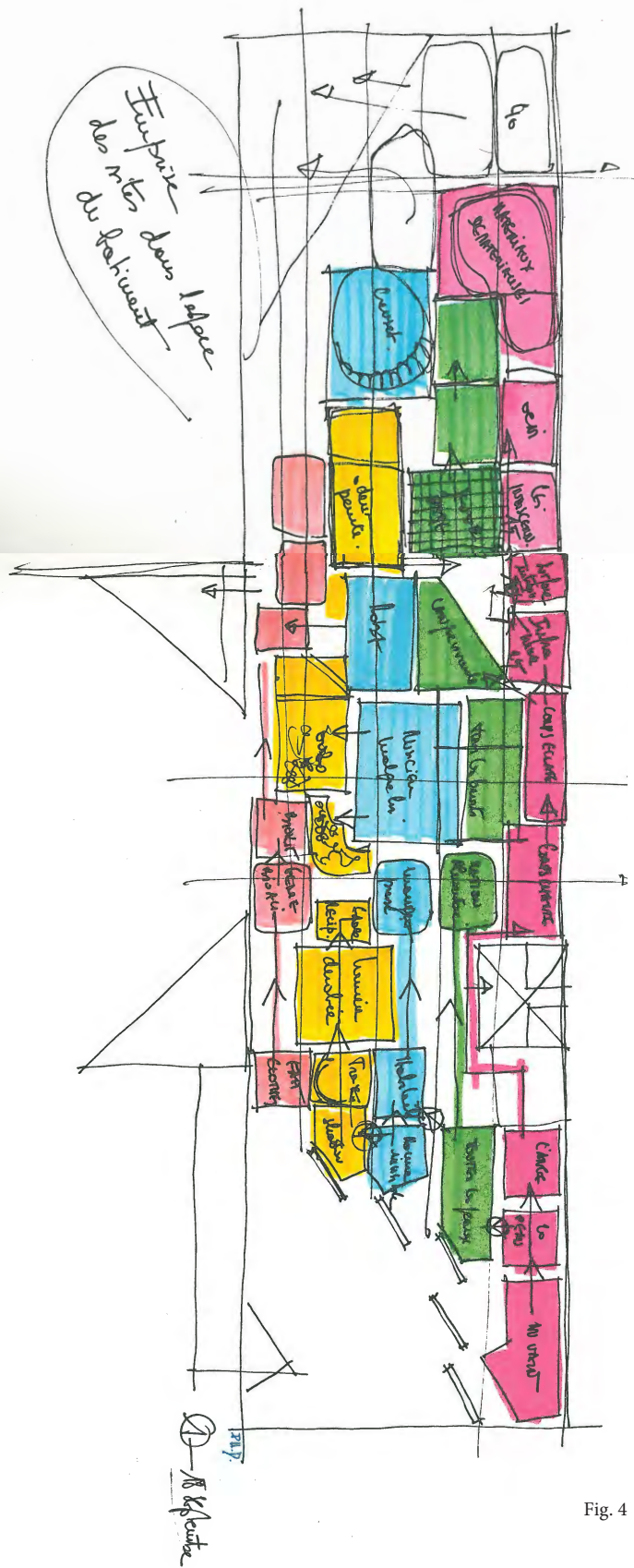


Fig. 2 *Epreuves d'écriture.*

[illegible]

Philippe Delis, architecte DPLG



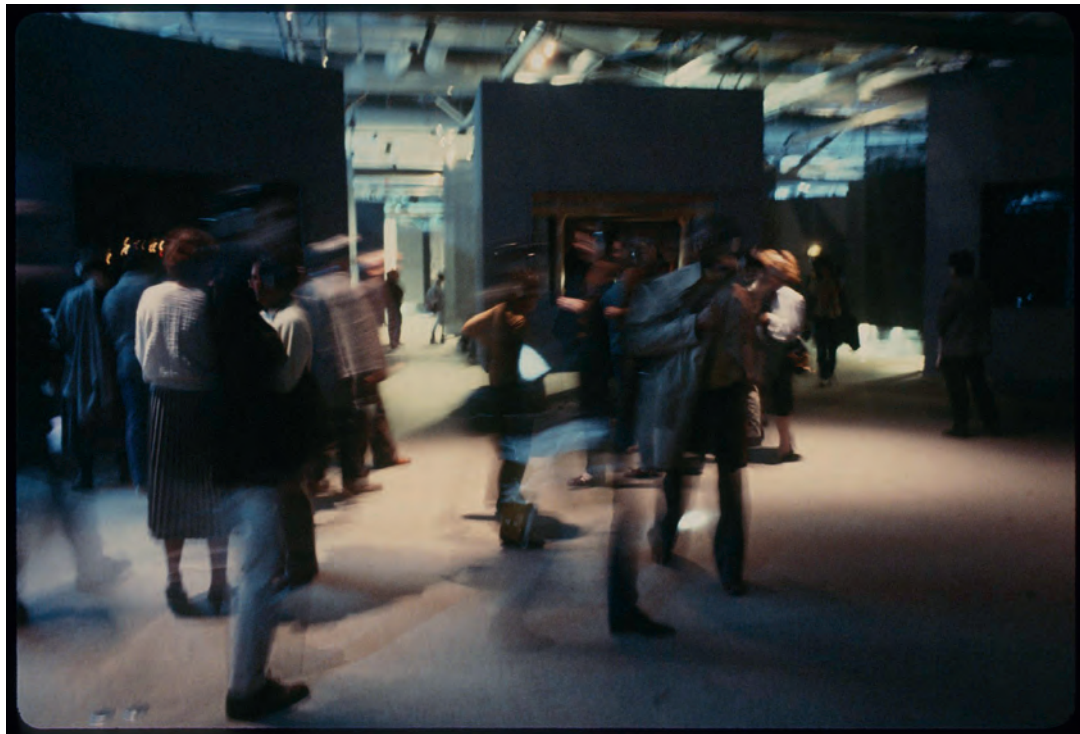


Fig. 5 *Théâtre du non-corps*.



Fig. 6 *Labyrinthe du langage*.

Körper

Le projet moderne d'émancipation de l'humanité, d'affranchissement par le développement des connaissances, par la maîtrise des arts et des métiers, par l'extension des libertés, ce projet né du «siècle des lumières» est-il encore fédérateur et opérant en cette fin de siècle? ¹⁴

¹⁴ „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?“ – „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S. 9.

Es war das Jahr 1985. Eine unkonventionelle Ausstellung über neue Technologien und ihre Auswirkung auf die Gesellschaft, deren Konzeption und Umsetzung nahezu vier Jahren gedauert hat, wird am 28. März im Centre Georges Pompidou in Paris endlich eröffnet. Sie trug den Titel *Les Immatériaux*. Die Kuratoren der Ausstellung waren der Designtheoretiker Thierry Chaput und der Philosoph Jean-François Lyotard. An der Konzeption, Gestaltung und Textproduktion der Ausstellung waren zudem andere berühmte und weniger bekannte Künstler:innen, Architekt:innen, Philosoph:innen und Autor:innen in unterschiedlicher Art und Weise beteiligt.

Les Immatériaux fand in der fünften Étape des Centre Pompidou statt. Die Kuratoren gliederten die 3.000 m² große Grande Galerie in 61 Stationen und 31 Audio-Zonen (Fig. 3). Die 61 Stationen bestanden aus Räumlichkeiten, die oft nicht klar voneinander getrennt waren und einzelne oder mehrere Exponate enthielten. Die Stationen waren in fünf unterschiedliche thematische *Parcours* (Wege) unterteilt, die alle die semantische Sanskrit-Wurzel *mât* im Namen trugen: *matériau* [Material], *matrice* [Matrix], *matériel* [Hardware], *matière* [Materie] und *maternité* [Mutterschaft] (Fig. 4). Diese fünf Wege, die die Besucher:innen dank den Beschreibungen im Ausstellungskatalog *Inventaire* und dem Ausstellungsführer *Petit Journal* zuordnen konnten, dienten, mit den Worten von Antonia Wunderlich, der „Differenzierung der Frage nach dem Verhältnis von Materie, Immateriellem und den sogenannten »Immaterialien« (frz. *Immatériaux*)“.¹⁵

¹⁵ Wunderlich 2008, S. 51.

Alle fünf Wege führten die Besucher:innen „vom Körper zur Sprache“, beginnend mit der Station *Théâtre du non-corps* und abschließend mit *Labyrinthe du langage* (Fig. 5; Fig. 6). Die 31 Audio-Zonen waren keine physischen Kopfhörer-Stationen, wie sie in zeitgenössischen Ausstellungen oft geläufig sind. Stattdessen trugen die Besucher:innen während des gesamten Aufenthalts Kopfhörer, die durch Infrarot an bestimmten Stellen ausgelöst wurden und somit eine gewisse Orientierung in der labyrinthischen Struktur boten. Das Gehörte, zum Beispiel literarische oder philosophische Texte, ungewöhnliche Geräusche, Stimmen und Klänge, veränderte sich also je nachdem, wohin man sich im Ausstellungsraum bewegte. Bewusst wurde dabei auf erklärende Elemente verzichtet; die auditiven Elemente sollten „die voneinander abgegrenzte[n] Zonen

[ab]decken [...] und [wurden] aufgrund ihrer emotionalen und/ emotionalen und/oder assoziativen Bedeutung ausgewählt“.¹⁶ In einer Pressemitteilung zur Ausstellung vom 8. Januar 1985 heißt es:

¹⁶ „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S.13.

Imaginez un tourbillon de chemins arrêté où vous tracerez votre chemin. Imaginez un envol de voiles métalliques suspendu sur toute la surface. Il vous découvre une soixantaine de sites, éclairés comme au théâtre, extraits des connaissances, des modes de vie, des techniques, des pratiques artistiques d'aujourd'hui, exposés, parce qu'ils symbolisent l'immatériel changement et son incertitude. Sites de biogénétique et d'arts plastiques, d'architecture et d'astrophysique, de musique et d'alimentation, de physique et d'habillement, un labyrinthe de machines de langage, l'habitat et la photographie, l'industrie et le droit. Des kilomètres de câblage invisible. Et nos grandes questions : la réalité, le matériau, les matériels, les matrices du sens, et qui en est l'auteur.¹⁷

¹⁷ Aus: „Les Immatériaux: Texte de la cassette-son remise à la presse“ (Dt.: Text des an die Presse übermittelten Tonbands), URL: https://monoskop.org/images/e/eb/Les_Immatériaux_press_pack.pdf, zuletzt abgerufen am 25.05.2026. „Stellen Sie sich einen Wirbel aus Wegen vor, der innehält, während Sie Ihren Weg bahnen. Stellen Sie sich einen Schwung metallener Segel vor, der über die gesamte Fläche schwebt. Er enthüllt Ihnen etwa sechzig Orte, beleuchtet wie im Theater, Ausschnitte aus dem Wissen, den Lebensweisen, den Techniken und den künstlerischen Praktiken von heute, die hier präsentiert werden, weil sie den immateriellen Wandel und seine Ungewissheit symbolisieren. Orte der Biogenetik und der bildenden Künste, der Architektur und der Astrophysik, der Musik und der Ernährung, der Physik und der Bekleidung, ein Labyrinth aus Sprachmaschinen, Wohnen und Fotografi , Industrie und Recht. Kilometerlange unsichtbare Verkabelung. Und unsere großen Fragen: die Realität, das Material, die Materialien, die Matrizen des Sinns und wer deren Autor ist.“ (Übersetzung F.M.)

Les Immatériaux widmete sich den politischen, gesellschaftlichen und epistemischen Auswirkungen neuer digitaler Informationstechnologien auf das menschliche Leben. Die Ausstellung hatte weder das Ziel, bloß den technologischen Fortschritt der Zeit zu präsentieren, noch Antworten oder Erklärungen zu der Frage der neuen Technologien zu liefern. Ihr Ziel war es, das Publikum für die Thematik „sensibel [zu] machen“ und zwar „durch die Formen, in denen sie in Kunst und Literatur, Technowissenschaften und Lebensformen erscheint“.¹⁸ *Les Immatériaux* wollte eine „neue Sensibilität“¹⁹ erzeugen, die zwar schon gesellschaftlich verbreitet war, aber noch keinen adäquaten Ausdruck bekommen hatte.²⁰ Die Intention der Ausstellung war es, den Besucher:innen eine besondere Erfahrung zu bieten, sie womöglich sogar zu verwirren und vor allem: zur Reflexion über die eigene Position als Mensch, als Autor:in, als Künstler:in oder als Arbeiter:in in einer sich fundamental verändernden Gesellschaft anzuregen. Die besondere und fast spektrale Architektur der Ausstellung wurde von dem Architekten Philippe Délis entwickelt und hatte eine labyrinthische, unklare Planimetrie, in der man sich leicht verlieren konnte. Die Räume der Ausstellung waren durch hängende Raster voneinander getrennt – häufig halbtransparente Metallgitter, durch welche die daneben stehende Station halb sichtbar blieb. Diese Architektur erzeugte ein Spiel von Transparenz und Opazität, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Sehen und Gesehenwerden sowie Präsenz und und Nicht-Präsenz.²¹ Das Display brach folglich mit traditionellen musealen Präsentationsformen. Die Kunsthistorikerin Francesca Gallo schreibt dazu:

¹⁸ „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S. 11.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Vgl. „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S.12.

²² Francesca Gallo, „Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard“, in: *Appareil*, Nr. 10, 2012.

Eine weitere wichtige Entscheidung in Bezug auf die Inszenierung ist der Verzicht auf Einrahmungen an den Gittern (keine Sockelleisten) oder am Boden (keine Sockel, soweit möglich), was den Eindruck der Ungewissheit zwischen Alltagsgegenstand und Kunstwerk verstärkt [...]. Die Anordnung der Objekte, die auf jegliche Systematik verzichtet, gibt keine Ursachen für die dargestellten Phänomene an [...]. In den Stationen befinden sich nebeneinander Alltagsgegenstände, Bilder und Texte, Kunstwerke, wissenschaftliche Apparate, Projekte und technologische Prototypen, die frei zu Themen und Problemen assoziiert sind, die sich für vielfältige Lesarten eignen und durch den Titel der Stationen angedeutet werden.²²

²³ Vgl. Wunderlich 2008, S.39.

²⁴ Jean-François Lyotard und Bernard Blistène, „Kunst heute? Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Bernard Blistène“, in: Lyotard et al. 1985, S. 55-74, S. 70.

²⁵ Vgl. „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S. 12.

²⁶ „Kunst heute?“, Lyotard et al. 1985, S. 70.

Die Wahl einer Dramaturgie der Orientierungslosigkeit, um Wunderlich zu paraphrasieren,²³ folgte bestimmten Auswahlkriterien. Das Display sollte einerseits ein Gefühl der Unwissenheit in Bezug auf den „Sinn und Zweck von [technischer] Entwicklung“ vermitteln, andererseits eine „Unsicherheit über die Identität des menschlichen Wesens als ein bloßer Zustand kosmischer Materie“ hervorrufen.²⁴ Es war ferner darauf ausgelegt, eine zweifache Wirkung zu entfalten: Einerseits wollte man den Besucher:innen keinen spezifischen Weg vorgeben, andererseits wollte man sie dennoch in der Auswahl ihres Weges leiten.²⁵ Der zweite Aspekt ist von ästhetischer Natur und im engeren Sinne als „erfahrungserzeugend“ zu bezeichnen: je nach Beleuchtung des Raumes erlaubte das zwischen Boden und Decke gespannte Rastersystem „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.“²⁶

*

²⁷ Wunderlich 2008, S. 105-248.

Antonia Wunderlich eröffnet ihren Leser:innen in *Der Philosoph im Museum* einen imaginären Rundgang durch die Ausstellung anhand der damals noch wenig erforschten Materialien und nennt diesen Rundgang „La Phénoménologie de la visite“.²⁷ Wie dort zu lesen ist, startete die Ausstellung mit dem *Vestibule d'entrée*, gefolgt von der *Galerie d'entrée* und dem *Théâtre du non-corps*. Die *Galerie d'entrée* war ein langer, schmaler und dunkler Flur, in dem man nichts sehen konnte – außer am Ende sich selbst. Bevor die Besucher:innen also das *Théâtre du non-corps* betraten, wurde ihnen ein Spiegel vorgehalten, in dem sie sich selbst sahen. Wunderlich beschreibt diesen Moment wie folgt:

²⁸ Wunderlich 2008, S.112.

Der inszenatorische Trick der Galerie d'entrée bestand darin, das rezipierende Subjekt an die Stelle des auszustellenden Objekts treten zu lassen – die Aufmerksamkeit der Besucher wurde nicht von ihnen weg auf ein Etwas gelenkt, sondern an ihren eigenen Körper als Gegen-Stand gebunden. [...] Schon bevor die Besucher die Initiation in die Themen und Methoden von Les Immatériaux durchlaufen hatten, wurden sie also mit einem wesentlichen Moment der Ausstellung konfrontiert: Die Präsentationsweisen waren zugleich der Inhalt.²⁸

Betrat man das *Théâtre du non-corps*, befand man sich in einem Raum, der als Halbkreis konzipiert war und aus fünf Wänden bestand. An den Wänden befanden sich fünf unterschiedliche Dioramen, die „entlebte Miniaturszenen“ mit jeweils einem leeren Erdboden, einem auf einem Stuhl hängenden Mantel, einem

sprechenden Mund, tanzenden Schuhen und drei vollen Aschenbechern.²⁹ Die Vision der Kuratoren war es, die fünf Dioramen als Türen zu den fünf Wegen im Parcours „vom Körper zur Sprache“ zu arrangieren.³⁰ Jedes Diorama stellte eine theatralische Inszenierung der illusionären Prä- bzw. Absenz des Körpers dar: ein Mund ohne Gesicht, tanzende Schuhe ohne Tänzer:innen und ein Mantel ohne Träger:in. Durch einen weiteren Spiegel, der den Flur der *Galerie d'entrée*, die Dioramen und die Wege in die Ausstellung hinein widerspiegelte, wurde die Station außerdem „illusionistisch verdoppelt und unübersichtlich“³¹ (Fig. 7). Diese Strategie rief Wunderlich zufolge ein Gefühl der Verwirrung und die intuitive Frage hervor, was real ist und was nicht: „Wo ist hier die Realität, wo das Spiegelbild?“³² Der Ausstellungsbeginn war folglich von der sofortigen, beunruhigenden Infragestellung der Wirklichkeit und damit der eigenen sinnlichen Wahrnehmung geprägt.

²⁹ Vgl. ebd., S. 115.

³⁰ Vgl. „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S.12.

³¹ Wunderlich 2008, S. 113.

³² Ebd.

Das in eine theatralische Szene eingerahmte Spiel der Absenz des Körpers in den Dioramen und zugleich seiner Präsenz im Spiegel sollte allerdings nicht auf das Verschwinden des Körpers verweisen,³³ sondern vielmehr zum Nachdenken über Körperlichkeit, Sinnlichkeit und die eigenen Präsenz anregen: Wo und wer ist der Körper? Bin ich Akteur:in oder Zuschauer:in? Vielleicht hat sich der oder an-dere Besuchende sogar die Frage gestellt, ob man überhaupt noch man selbst ist, wenn die eigene Körperlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit angezweifelt wird bzw. verloren geht. Wenn die Besucher:innen sich diese Fragen nicht bereits von selbst gestellt haben, könnten sie beim Lesen des Titels der Station – *Théâtre du non-corps* –, durch den ersten Text des Audioprogramms – *firmito* von Samuel Beckett – oder durch Lyotards Texte aus dem *Petit Journal* zum Nachdenken und Hinterfragen angeregt worden sein:

³³ Vgl. ebd., S.117.

Théâtre du non-corps: cinq grands dioramas interrogent la présence du corps au théâtre. Inspirés de Beckett. Imperceptibles mouvements de décor et d'éclairage. Ils introduisent aux cinq séquences «dorsales» de l'exposition, les cinq mâts.

*Le corps, support de la présence, condition de tout théâtre: toi et moi, acteur et spectateur, l'un sur scène, l'autre dans la salle, tous deux ici et maintenant. Foyer évident de toute résistance à la dématérialisation de son environnement par la socio-culture médiatisée.*³⁴

³⁴ Centre Georges Pompidou (Hg.) (1985): *Petit Journal*. Paris, S. 2. Engl.: „Theatre of the Non-Body: Five large dioramas interrogate the presence of the body in the theatre. Inspired by Beckett. Imperceptible movements of the scenery and lighting. The dioramas introduce us to the five sequences that form the 'backbone' of the exhibition, the five mât words. The body, medium of presence, condition of all theatre: you and I, actor and spectator, one on stage, the other in the stalls, both of us here and now. An obvious foyer for a resistance to the dematerialisation of our environment by a mediated society and culture.“ – *Les Immatériaux: Petit Journal [Mini-Guide], Exhibition guide, English version*, Paris: Édition du Centre Pompidou 2022 (Übers. Robin Mackay). URL: https://monoskop.org/images/b/bf/Les_Immatériaux_PetitJournal_EN_LD.pdf, zuletzt abgerufen am 25.05.2026. Im Folgenden werden nur die Seitenzahlen der französischen Ausgabe angegeben. Die Übersetzung stammt jeweils von Robin Mackay.

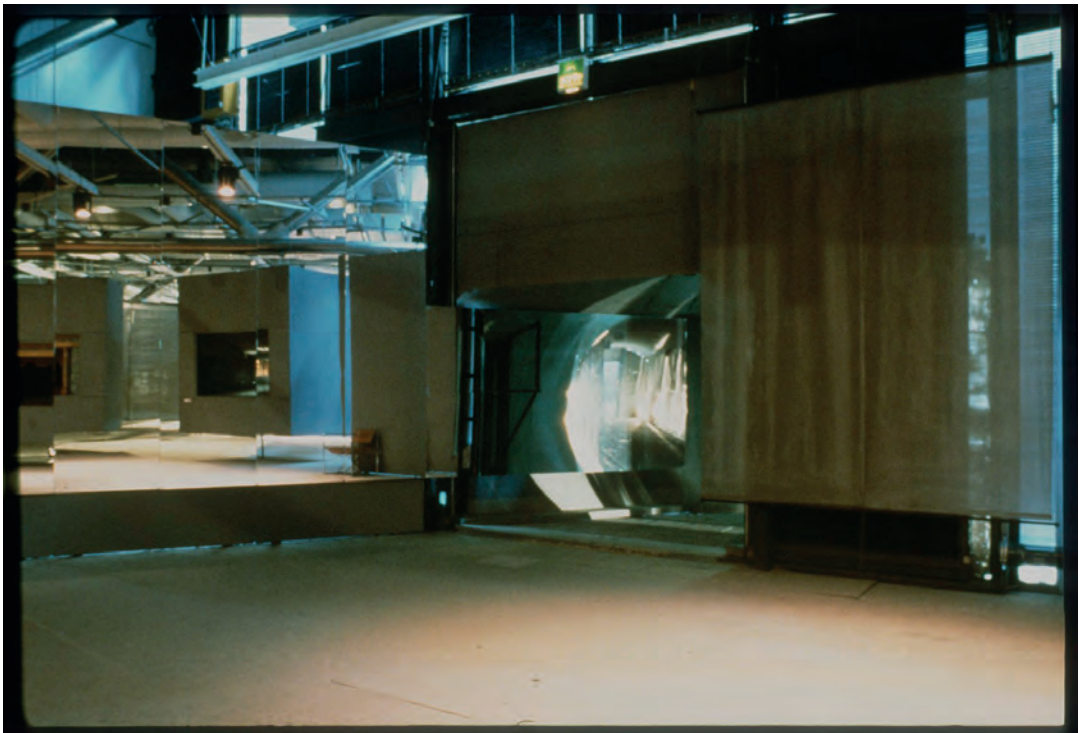


Fig. 7 Spiegelwand beim *Théâtre du non-corps*.

Das Ziel, mittels des Displays ein Gefühl der Unruhe und Ungewissheit zu vermitteln, lässt sich auf den konzeptuellen Rahmen der Ausstellung zurückführen.

Der durch sprach- und datenbasierte Technologie gekennzeichnete Wandel markierte für Lyotard den Übergang von der modernen zur postmodernen Gesellschaft. Laut Lyotard wirkten sich neue Informationstechnologien insbesondere auf eine ganz fundamentale Überzeugung der (westlichen) modernen Welt aus: auf die Dichotomie zwischen dem Spirituellen und dem Materiellen. So ist in dem einführenden Text zur Ausstellung des damaligen Leiters des Centre Pompidou, Jean Maheu, zu lesen: „Ein Schleier aus Zahlen scheint sich zwischen die Realität und den Geist zu legen.“³⁵ Denn das Material, auf dem neue Technologien wie Telekommunikation, Elektronik oder digitale Medien basieren – nämlich Sprache, Signale, Wellen und Algorithmen – stört das gewöhnliche Verständnis dieser Dichotomie, die als die epistemische und sogar moralische Grundlage der Moderne aufgefasst werden kann. Die für das Selbstbild der Moderne fundamentale Trennung zwischen dem Geistigen und Sinnlichen lässt sich nun nicht mehr begreifen; das Geistige und das Sinnliche lassen sich nicht mehr als deutlich voneinander getrennt betrachten.³⁶ Für Lyotard bedeutete Postmoderne deshalb: Ungewissheit, Krise, Unruhe.³⁷

³⁵ *Petit Journal*, S. 3.

³⁶ Vgl. *Album*, S. 18.

³⁷ Vgl. Jean-François Lyotard und Gaiiro Daghini, „Sprache, Zeit, Arbeit. Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Gaiiro Daghini“, in: Lyotard et al. 1985, S. 35-53. Hier: S. 37f.

Die Infragestellung des modernen Verhältnisses von Mensch und Materie, also eines bestimmten Weltbildes, das auf einem hierarchischen Verhältnis von Subjekt und Objekt beruht, reicht jedoch noch nicht aus, um die für die Postmoderne typische Unruhe zu verstehen. Die Instabilität des modernen Subjekt ergibt sich aus dem Scheitern des „modernen Projekts“ der wissenschaftlichen Aufklärung und der damit verbundenen politischen und moralischen Emanzipation, die nach den Ereignissen des zwanzigsten Jahrhunderts – und nicht zuletzt aufgrund des technologischen Fortschritts – gründlich in die Krise geraten war.³⁸

³⁸ Vgl. ebd.

Les démocraties occidentales nées du Siècle des lumières ont permis et accepté l'impérialisme et la guerre totale. Les recherches de pointe ont été promues par le régime nazi, dans des conditions parfois atroces. Les avant-gardes artistiques sont restées inconnues ou incomprises du public. Le Mouvement moderne en architecture s'est soldé par l'urbanisme des nouvelles métropoles. L'enrichissement de l'Occident provoque le chômage au Nord et la misère au Sud. Le marché des médias crée le despotisme de l'opinion et le critère de la "réussite" atrophie tous les respects: celui de la vie, de la mort, de la nature, du sentiment du savoir, bref de l'homme. Il est clair cependant que le pouvoir de l'homme, depuis son corps jusqu'aux galaxies, ne cesse de s'accroître. Mais à quelle fin? Le projet moderne se perpétue, mais dans l'inquiétude.³⁹

³⁹ „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 unaufhörlich. Doch wozu? Das Projekt der Moderne besteht weiterhin, allerdings in Unruhe und Sorge.“ – „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S. 9.

Les Immatériaux war eine Inszenierung all dieser sich überschneidenden Diskurse: des ideologischen Diskurses der Moderne, des Diskurses über postmoderne Unruhe, des Diskurses über den technologischen Fortschritt und des Diskurses über die Frage, welche Auswirkungen der technologische Fortschritt auf das moralische und epistemologische Selbstverständnis (post-)moderner Subjekte hat.

Dazwischen

⁴⁰ „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S. 12.

⁴¹ Vgl. dazu Maria Vicet, „Les Immatériaux (1985). L'exposition comme exercice philosophique“, in: *chmc2. Politiques de la culture*, 2023. URL: <https://chmc.hypotheses.org/13766>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

⁴² Vgl. Jean-François Lyotard, „After Six Months of Work... (1984)“, in: Andreas Broeckmann und Yuk Hui (Hg.), *30 Years after Les Immatériaux. Art, Science, Theory*, Lüne-burg: Meson Press 2015, S. 29-66. Hier: S. 30f.

⁴³ „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S. 12.

Die einzigen Stationen, die die Besucher:innen auf ihrem Weg zum Ausgang zwangsläufig durchlaufen mussten, waren das *Vestibule d'entrée* und das *Vestibule de sortie*, das *Théâtre du non-corps* (Theater des Nicht-Körpers) und das *Labyrinthe du langage* (Labyrinth der Sprache) sowie die Station *Les mots en scène*. Bis auf *Les mots en scène* (Fig. 15) waren all diese Stationen bzw. Zonen architektonisch gespiegelt. Dazwischen gab es viele Stationen, die nach dem *mât*-System organisiert waren: Aus dem *Théâtre du non-corps* starteten fünf unterschiedliche Wege, die das sogenannte *mât*-System bildeten. Diese Struktur verfolgte das Ziel, eine semantische Einordnung für das Erleben der Exponate anzubieten.⁴⁰ Die fünf Wege (*matériau* [Material], *matrice* [Matrix], *matériel* [Hardware], *matière* [Materie] und *maternité* [Mutterschaft]) entsprachen einer symbolischen Übertragung des linguistischen Kommunikationsdiagramms⁴¹ (Fig. 8) in Konzepte. Diese Konzepte dienten dazu, die Exponate der Stationen unter bestimmten Perspektiven und Fragestellungen hinsichtlich der Relation von Materie und Sprache miteinander ins Verhältnis zu setzen.⁴² In der Pressemitteilung beschreibt Lyotard sie wie folgt:

in Anlehnung ans Theater Samuel Becketts zeigen sie [die fünf Wege] 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 verschiedensten Gebieten (Malerei, Biologie, Architektur, Astrophysik, Musik, Erzählung, Kleidung etc.) entstammen und in den Einzelbereichen unter jeweils einer Fragestellung zusammengefasst sind.⁴³

Diese Aufteilung lässt sich als Inszenierung des Nachdenkens über das Konzept der „Immaterialien“ (*Les Immatériaux*) verstehen und zugleich als Einladung zu diesem Nachdenken, vermittelt durch die Struktur des *mât*-Systems. In diesem Sinne war das Ziel von *Les Immatériaux* nicht einfach eine progressive Darstellung der Entmaterialisierung des Körpers zur Sprache oder der Transformation der Materie zur Nicht-Materie der Information. Vielmehr wurde ausgestellt, dass nicht nur die Materie selbst, sondern auch ihr Konzept und Verständnis ungreifbar werden und dass sich dies in den unterschiedlichsten Bereichen der postmodernen Gesellschaft manifestiert.

Um das Zusammenspiel des Denken-Ausstellens zu veranschaulichen, wollen wir zwei der fünf Wege exemplarisch genauer betrachten: den Mutterschaft-Weg



Fig. 8 Kommunikationsdiagramm.



Fig. 9 Peintre sans corps, Peinture luminecente.

⁴⁴ In ihrer Arbeit setzte sich Annegret Soltaus – wie damals sehr wenige Künstlerinnen, mit Themen der Mutterschaft und der Geburt. Ihre Bilder entstanden als Reflexion über die eigene Position als Künstlerin und Mutter und thematisierten die damit verbundenen beruflichen Herausforderungen. Vgl. Wunderlich 2008, S.232f.

⁴⁵ Im Archiv von Les Immatériaux findet man leider kein gutes Bild. Vgl. dazu Andreas Brockmann und Antonia Wunderlich, Description of Les Immatériaux. Les Immatériaux Research, Working Paper No. 12, 2025, S.93. URL: <http://les-immatériaux.net/working-papers>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

⁴⁶ Wunderlich 2008, S. 33.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 232-236.

⁴⁸ Broeckmann / Wunderlich 2025, S. 89.

⁴⁹ Vgl. Wunderlich 2008, S.245.

(maternité) und den Material-Weg (matériau). Der Mutterschaft-Weg entsprach im Kommunikationsdiagramm (Fig. 8) der Sender:in, also der Sprecher:in und Kreator:in der Nachricht. Es enthielt u.a. folgende Stationen: *Les trois mères*, *Monnaie du temps*, *Négoce peint*, *Terroir oublié*, *Tous les auteurs* (Die drei Mütter, Die Währung der Zeit, Gemalte Handel, Vergessenes Terroir, Alle Autoren). Unter den Stationen des Weges befand sich lediglich nur eine – *Les trois mères* –, die in explizitem Zusammenhang mit der konkreten Mutterschaft (als Zustand vor der Geburt) stand. Hier war ein Werk von Annegret Soltau⁴⁴ zu sehen, einer der wenigen Künstlerinnen, die zur Ausstellung beitrugen. Auf der Fotografie mit dem Titel „Auf dem Gebärtisch I“, aus der gleichnamigen dreiteiligen Reihe von 1978, sieht man die schwangere Künstlerin selbst auf einem Tisch liegen.⁴⁵ Auf die Fotografie des nackten, schwangeren Körpers waren Tabellen projiziert, die u.a. „17 verschiedene Methoden auflisten, wie eine Schwangerschaft zustande kommen kann, welche Techniken zur Befruchtung möglich sind, [] Informationen über die in-vitro-Fertilisation, [...] [und] über Leihmutterschaft [...]“. ⁴⁶ Lyotards Texte zur Station im Inventaire und Petit Journal setzen sich mit den Konsequenzen medizinischer und technologischer Eingriffe in weibliche Körper auseinander und warfen Fragen zum Konzept Mutterschaft sowie zur biologischen Identität und Verwandtschaft auf.⁴⁷ Die Ausstellung von Annegret Soltaus Fotografie, gepaart mit Informationen über die damaligen medizinischen Möglichkeiten für künstliche Befruchtung, bedeuteten für Lyotard, über die Grenzen des Körpers aus der Perspektive des Subjekts bzw. der Autorin (in diesem Fall im übertragenen Sinne als sich selbst darstellende Künstlerin und wortwörtlich als dargestellte Schwangere) zu blicken und darüber hinaus über das vertrauliche, natürliche Bild der Geburt reflektieren zu lassen: Auf welche Art und Weise kann sich Technologie auf den Körper auswirken? Wie verändert sich dadurch das Verständnis des Menschen in Bezug auf den eigenen Körper?

Während die Präsentation von Annegret Soltaus Fotografie auf dem Mutterschaft-Weg intuitiv erscheint, war dies bei anderen Stationen nicht immer der Fall. Das lag vermutlich daran, dass das Konzept der Mutterschaft sehr prägend und inspirierend für die Kuration der Ausstellung war. Wie Brockmann und Wunderlich feststellten: „the term served more broadly as a metaphor for the question of origin, provenance, author, and creation.“⁴⁸ Auf das Thema der Autor:innenschaft und der Kreation – sei es im künstlerischen, architektonischen oder handwerklichen Kontext – wurde besonders viel Aufmerksamkeit gerichtet.

Die Station *Terroir oublié* (Vergessenes Terroir) präsentierte Ziegelsteine und Holzstücke von Frank Lloyd Wright und Alvar Aalto, und war der Produktion in den Bereichen Architektur und im Design gewidmet.⁴⁹ Beim *Négoce peint* (Gemaltes Geschäft) stand hingegen nicht die künstlerische Produktion an sich im Fokus, sondern ihr Wert und was diesen bestimmt. An dieser Stelle wurde sowohl auf avantgardistische Positionen Bezug genommen, welche den Wert eines Kunstwerks von seiner materiellen Beschaffenheit lösen wollten, als auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem zunehmend marktorientierten Wert vorgenommen. Mit Kunstwerken, u.a. von Michel Duchamp und Andy Warhol, wollte die Station die ökonomische Dimension bei der künstlerischen Produktion kritisch thematisieren.

Die letzte Station des Mutterschaft-Wegs – also die letzte Station vor dem La-

byrinthe du langage – war *Tous les auteurs* (Alle Autoren), die sich mit der sich verändernden Rolle und dem Status der Autor:innenschaft in Folge digitaler Technologien befasste. Über die Kopfhörer hörte man die Fragen »Wer schreibt? Wer produziert? Wer spricht also?«⁵⁰ und Auszüge aus Texten von Roland Barthes, u.a. „La mort de l’auteur“ (1967). Im *Inventaire* war Lyotards Kommentar zur Station zu lesen:

⁵⁰ Wunderlich 2008, S. 246.

En raison de la multiplication des procédés de reproduction, de diffusion et de la complexité des techniques de création, l’identité de l’auteur est de plus en plus difficile à cerner et à définir. Paternité d’une œuvre, indéfinissable?⁵¹

⁵¹ *Inventaire*, S.109. „Because of the proliferation of procedures for reproduction and distribution, and the complexity of techniques for production, the identity of the author is increasingly difficult to make out or to define. The paternity of a work, undefinable?“ – Brockmann und Wunderlich 2025, S. 101.

Die hier erörterten Themen waren nicht nur auf dem Mutterschaft-Weg zu finden, sondern auch auf anderen. Ein Wechsel des Weges implizierte demnach einen Wechsel der Perspektive, aus der die Themen betrachtet werden. Der Material-Weg (*matériau*) beispielsweise beinhaltet eine Vielzahl ähnlicher Themen. Während auf dem Mutterschaft-Weg der Fokus auf das Subjekt gelegt wurde, also auf die Autor:in und die Kreation, richtet der Material-Weg die Aufmerksamkeit auf die Nachricht bzw. auf das Objekt und sein Material.

*

Das französische Wort *matériau* bedeutet Rohstoff. Im Kommunikationsdiagramm (Fig. 8) entsprach dieser Weg dem Körper der Nachricht, also „dem stofflichen Träger jeder Nachricht, ihre[m] materiellen Aspekte das Medium also, in das eine Nachricht eingeschrieben wird.“⁵² Aufgrund der vielfältigen Deutungsmöglichkeiten des Wortes Material bzw. Rohstoff ist dieser Weg von besonderer Bedeutung. Hier begegnete man Stationen, die das Wort vielschichtig interpretieren und metaphorisch ausstellen: Der menschliche Körper selbst kann als Rohstoff dienen (*Nu Vain*, *Deuxième Peau* und *L’Ange*), ebenso wie das Material, aus dem etwas produziert wird: die noch zu bemalende Leinwand einer Künstlerin oder eines Künstlers oder ihre fotografische Nachbildung (*Peintre sans corps*) (Fig.9). Auf einer abstrakteren Ebene betrachtet kann Rohstoff als Sinnbild einer zu beherrschenden Natur betrachtet werden, eine Grundgedanke, der die moderne Gesellschaft durchaus prägte. Schließlich wird Rohstoff in der Ära der digitalen Reproduktion zu seinem Simulacrum (*Toutes les Copies*).

⁵² Wunderlich 2008, S. 119.

Die ersten Stationen widmeten sich zu Beginn einer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper. Die erste Station *Nu Vain* (Leere Nacktheit) (Fig. 10) zeigte u.a. eine Reihe von „identitäts- und kleidungslose[n] Puppen“, während *Deuxième Peau* (Zweite Haut) „verschiedene Proben künstlicher Haut, eingeschweißt und ansehnlich gerahmt nebeneinander an einer Metallgitterwand“⁵³ präsentierte. Wie auch beim Mutterschaft-Weg wurde der Anfang dieses Weges den Grenzen der Materie gewidmet, jedoch aus der anderen Perspektive betrachtet: der des Körpers als Rohstoff und nicht der des Körpers im

⁵³ Wunderlich 2008, S. 124.

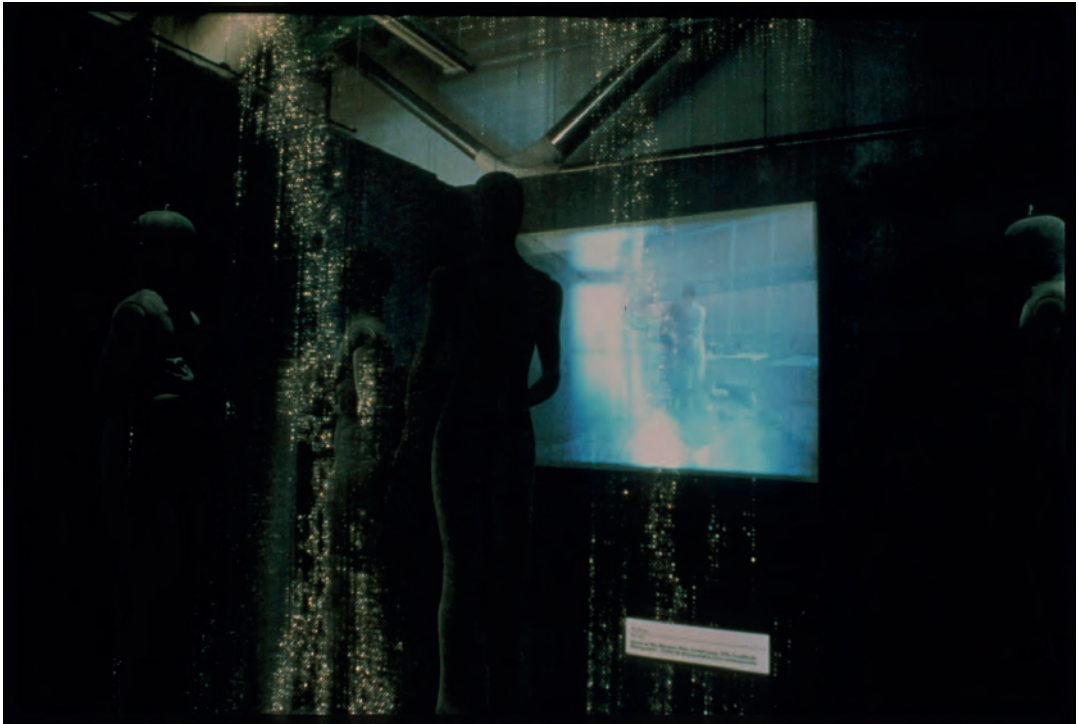


Fig. 10 *Nu Vain*.



Fig. 11 *L'Ange*. Im Hintergrund *Orlando-Hermaphrodite II* von Maria Klonaris und Katerina Thomadakis (1985).

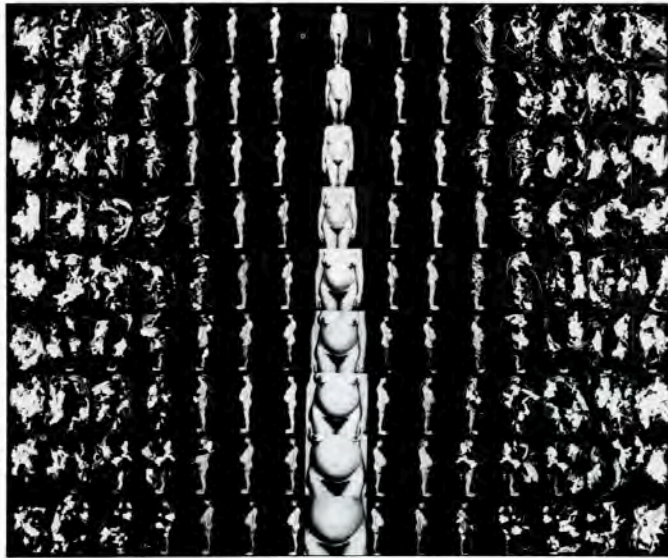


Fig. 12 *Schwanger*, Annegret Soltau (1980-82).



Fig. 13 *Surface Introuvable*.

⁵⁴ Wunderlich 2008, S.126.

metaphorischen Sinne der Autor:innenschaft. Die Nacktheit der gesichtslosen Puppen wird hier metaphorisch für eine andere Deutungsebene genutzt als der nackte Körper, den man bei Soltaus Fotografie gesehen hätte: Hier zeigen die nackten Figuren eine Absenz jeglicher kulturellen, geschlechtlichen oder historischen Zuschreibungen.⁵⁴ Die Besucher:innen werden dazu angehalten, den menschlichen Körper als anonymisierte Form zu betrachten. Ein ähnlicher Vergleich lässt sich mit der Station *L'Ange* (Fig. 11) aufmachen, in der ein zweites Werk der Künstlerin Soltau ausgestellt war, *Schwanger* (Fig.12), sowie Arbeiten von Maria Klonaris und Katharina Thomadaki – *Orlando-Hermaprodite II* (Fig. 11). Diese Station thematisierte die geschlechtliche Identität und fokussierte sich mithilfe unterschiedlicher kuratorischer Strategien darauf, „wie abhängig die Zuschreibungen von Geschlecht und Identität von dem – im wahrsten Sinne des Wortes – Blickwinkel sind, mit dem sie gesehen werden“. Soltaus *Schwanger* zeigte eine Collage von Bildern, die sie während ihrer Schwangerschaft aufnahm. Die Bilderserie visualisierte eine Entwicklung, bei der der Bildausschnitt mit dem wachsenden Bauch der Künstlerin immer enger wird: „je größer ihr Bauch“, „desto kleiner der abgebildete Ausschnitt ihres Körpers“⁵⁵. Dadurch richtet sich der Blick verstärkt auf den Körper bzw. den Bauch und das Kind, während die Figur der Frau verschwindet, nur ihr Körper als Träger:in bleibt.⁵⁶

⁵⁵ Ebd., S. 131.

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Gesungener Körper, Explodierter Körper, „Infra-thin“, Unauffindbare Oberfläche, Unmerkliche, Entmaterialisiertes Material.

Vor der letzten Station *Toutes les copies* gab es andere Stationen wie *Corps chanté*, *Corps éclaté*, *»Infra-Mince«*, *Surface Introuvable* (Fig.13), *Indiscernables* und *Matériaux dématérialisé*⁵⁷, deren nahezu oxymoronische Namen zugleich ein Gefühl der Neugierde und der Verwirrung weckten. Die Besucher:innen hatten die Möglichkeit, auf dem Material-Weg das Gefühl des ungreifbar Werdens der Materie deutlicher zu erfahren als auf anderen Wegen. Der Weg endete mit einem Fotokopierer der Künstlerin Lilian Terrier, an dem Besucher:innen unterschiedliche Alltagsobjekte ausdrucken konnten. Die Station, die etwa parallel zur *Tous les auteurs* steht, widmete sich der Reproduktion von Bildern und bot den Teilnehmer:innen die Möglichkeit, sich auf spielerische und interaktive Weise mit dem Thema auseinanderzusetzen.

Sprache

Les machines assurent certaines fonctions mentales et/ou langagières, à notre place ou à titre d'interlocutrices. Fonctions encore assez simples, nous n'en sommes qu'au début. Les vieilles disciplines: logique, mathématique, rhétorique, poétique, se formalisent pour se laisser formuler en langage-machine et se faire lire en écriture électronique. Elles se connectent les unes avec les autres par interfaces de plus en plus complexes. Elles peuvent ou pourront commander des machines d'exécution. – On imagine: toutes les machines intelligentes de la planète sont un cerveau, tous les automates mécaniques et tous les instruments de réception sont un corps actif et sensible. Cet être n'a pas forme humaine, n'occupe pas l'espace et ne prend pas le temps des humains. L'humanité n'aurait-elle servi qu'à le concevoir et le faire? Relié à l'immense bibliothèque de corpuscules qu'est le cosmos, il en est le livre, l'ouvrage, le plus complexe, le plus improbable, où peut-être se résument tous les autres.⁵⁸

⁵⁸ „Machines can fulfill certain mental and/or language-based functions, taking our place or acting as interlocutors. As yet only simple functions, but we are only at the beginning. The old disciplines logic, mathematics, rhetoric, poetics—are formalized by being formulated in machine language and read in electronic writing. They are connected to one another via more and more complex interfaces. They can or could act as code for executive machines. — Imagine: all the intelligent machines on the planet are a brain, all the mechanical automata and all the receivers are an active and sensitive body. This being does not have a human form, does not occupy space, and does not abide by the time of humans. Will humanity's ultimate purpose be simply to have designed and made this new being? Linked to the immense library of particles that is the cosmos, it is the most complex book or work of that cosmos and the most improbable one, which perhaps subsumes all the others.“ – *Petit Journal*, S. 11.

Unabhängig von der gewählten Route sollten sich alle Besucher:innen schließlich am Ende der Grande Galerie des Centre Pompidou in einem, wie beim *Théâtre du non-corps*, als Halbkreis konzipierten Raum einfinden: dem *Labyrinthe du langage* (Fig. 6, Fig. 14). Diese Station war höchstwahrscheinlich für viele Besucher:innen der Schnittstelle eines Gefühls zwischen Faszination und großer Verwirrung. Denn neben der Faszination⁵⁹ für die neuen Technologien sorgten Lyotards Texte in den Ausstellungskatalogen sowie über das Audioprogramm zu einer starken Hinterfragung der möglichen Folgen sprachbasierter Technologien. Die vielen Computer und Terminals, die größtenteils interaktive Experimente waren, hatten Namen wie *Machine Stylistique*, *Logiques artificielles*, *Mémoires artificielles*, *Trace de voix* und *Texte dématérialisé*.

⁵⁹ Vgl. Wunderlich 2008, S.249.

Den Besucher:innen wurde hier die Möglichkeit geboten, die neuen Technologien mithilfe der Terminals auf unterschiedliche Weise zu erproben. So konnte man beim *Mémoire artificielle* ein kunsthistorisches Archiv mit über 3.000 Einträgen konsultieren, während man beim *L'objet perdu* (Das verlorene Objekt) (Fig. 14) dazu aufgefordert wurde, den „verlorenen“ Teil einer im Terminal gezeigten Geschichte zu rekonstruieren.⁶⁰ Im Zentrum des *Labyrinthe du langage* stand schließlich die Station *Epreuves d'écriture*, in der das Ergebnis eines für die Ausstellung im Vorfeld durchgeführten digitalen Experiments zum Kollektivschreiben auf einem Computer gezeigt wurde. Antonia Wunderlich beschreibt das *Expreuve d'écriture* folgendermaßen:

⁶⁰ Vgl. *Inventaire*, S.109 und *Petit Journal*, S. 11.

Die *Epreuves d'écriture* – deutsch: Korrekturbögen – wurden von 26 französischen Wissenschaftlern, Künstlern und Schriftstellern (darunter nur zwei Frauen), die in einem Computernetz miteinander verbunden waren, verfasst [...] Zu insgesamt 50 Begriffen wie Autor, Geste, Interaktion, Ordnung, Erinnerung oder Zeichen sollten in einem Zeitraum von zwei Monaten gegen Ende des Jahres 1984 Definitionen von mindestens zehn Wörtern und höchstens zehn Zeilen Länge in das Computernetz eingespeist werden. Die Teilnehmer waren mit je einem Computer ausgestattet, den die Firma Olivetti gesponsort hatte, und schickten ihre Texte an einen Server, der sie speicherte und auf Anfrage wieder frei gab. [...] Jede Autorin, jeder Autor wurde ausdrücklich dazu aufgefordert, ihre bzw. seine Texte möglichst früh im Netz zu veröffentlichen, damit die anderen darauf reagieren konnten.⁶¹

⁶¹ Wunderlich 2008, S. 58.

Der Station lag eine Fragestellung zugrunde, die auch heute, im Jahr 2026, noch von großer Bedeutung ist: Inwiefern verändert die Technologie das menschliche Leben, wenn sie intellektuelle und künstlerische Tätigkeiten ersetzen kann oder unseren Bezug zur Materie grundlegend modifiziert? Mit welchen gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Auswirkungen muss der Mensch rechnen, wenn die Technik eine fundamentale menschliche Fähigkeit und Tätigkeit, nämlich die Sprache, dermaßen beeinflusst? Laut Lyotard „[habe] die Entwicklung [der] von der Materie bearbeitenden Industriegesellschaft zur Daten verarbeitenden, informatisierten Gesellschaft vor allem Auswirkungen auf den menschlichen Geist [...] In dem Maße, in dem Technologien in der Lage seien, Vermögen des logos zu übernehmen – durch die Möglichkeiten zur Speicherung und Verarbeitung entmaterialisierter Daten –, relativiere sich die »Beziehung des Menschen zum Material« und damit auch sein Selbstverständnis.“⁶²

⁶² Ebd., S. 11.



Fig. 14 *L'objet perdu*.



Fig. 15 *Mots en scène. Five Words in a Orange Neon* von Joseph Kosuth (1965).

La conception sera philosophique

„Immatériaux“ est une façon de désigner cela, de faire entendre que, par exemple, en astrophysique, il n'est pas vrai que les étoiles soient des fixes dans un ciel de cristal, mais qu'elles sont au contraire des laboratoires qui se brûlent eux-mêmes, ont donc des durées de vie, produisent des transmutations d'éléments, sont destinées à disparaître, dont on peut mesurer la vieillesse par spectrographe électronique.⁶³

63 „Immatériaux“ ist eine Möglichkeit, dies zu benennen, deutlich zu machen, dass beispielsweise in der Astrophysik nicht zutrifft, dass die Sterne Fixsterne an einem kristallinen Himmel sind, sondern dass sie im Gegenteil Laboratorien sind, die sich selbst verbrennen, also eine Lebensdauer haben, Elementumwandlungen hervorrufen und dazu bestimmt sind zu verschwinden, deren Alter man mit einem elektronischen Spektrographen messen kann.“ – Zitiert nach „Lyotard interviewed by Daniel Soutif, *Le labyrinthe des Immatériaux* (French)“, in: Andreas Broeckmann und Meijide Casas 2024, S. 70-76. Hier: S. 71 (Übersetzung F. M.).

Das Wort „Immatériaux“ ist ein Neologismus, der speziell für die Ausstellung geschaffen wurde. Lyotard erhielt im Jahr 1983 vom CCI (Centre de la Création Industrielle) den Auftrag, eine Ausstellung über die Folgen der technologischen Entwicklungen in einer zunehmend informatisierten Gesellschaft zu kuratieren. Ein Kernelement der geplanten Ausstellung war die Frage, wie neue Materialien auf die künstlerische und wissenschaftliche Produktion wirken. Die Ausstellung war von Beginn an in Zusammenarbeit mit Thierry Chaput und als Kooperation mit den Instituten IRCAM (Institut de recherche et coordination acoustique/musique) und MNAM (Musée National d'Art Moderne) geplant. Ein erster Arbeitstitel des Projekts war „Les nouveaux matériaux et la création“ (Neue Materialien und die Kreativität). Chaput schlug als weiteren Arbeitstitel „La Matière dans tous ses états“ (Die Materie in all ihren Zuständen) vor.⁶⁴ Erst nach Lyotards Intervention einigte man sich schließlich auf *Les Immatériaux*, ein Titel, der den gedanklichen Wandel vom ersten zum letztendlichen Konzept der Ausstellung reflektiert. Für Lyotard stellte eine Betrachtung des Zusammenhangs zwischen Kreativität und Materie nicht nur eine Überlegung über den beschriebenen Zusammenhang dar, sondern implizierte zunächst eine Frage nach den Begriffen selbst: Was ist Kreativität überhaupt? Wer ist die Autor:in bzw. gibt es noch eine Autor:in? Was ist Materie überhaupt? Wie verändert die digitale Materie die industrielle, wissenschaftliche sowie künstliche Produktion?⁶⁵ Die Genealogie des Ausstellungstitels ist dahingehend relevant, als sie Lyotards philosophischen Beitrag bei der Konzeption und Kuratation der Ausstellung einführt und versinnbildlicht. An dieser Stelle bietet sich ein kleiner Exkurs an, der Lyotards Abhandlung *La condition postmoderne* (Das postmoderne Wissen, 1979) beleuchtet und nachvollziehbar macht, weshalb er – Broeckmanns Rekonstruktion zufolge – auf Grundlage dieses Textes den Auftrag für *Les Immatériaux* erhielt.⁶⁶

64 Broeckmann widmet der Vorgeschichte von *Les Immatériaux* ein gesamtes Kapitel in seinem Buch, in dem die Genealogie der Ausstellung sowie die Kollaborationen zwischen den vielen unterschiedlichen Beteiligten neben Lyotard und Chaput anschaulich erklärt werden. Vgl. Andreas Broeckmann, *The Making of Les Immatériaux*, Lüneburg: Meson Press 2025, S. 52-54.

65 Vgl. Jean-François Lyotard, Bernard Blis-tène, „Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène“, in: *Flash Art*, Nr. 121, 1985, S. 32-39.

66 Vgl. Broeckmann 2025, S. 74.

Das Ende der Moderne

In seinem Essay erörtert Lyotard den sich verändernden Status des Wissens und der Wissensproduktion in der postindustriellen Gesellschaft aufgrund neuer informationstechnologischer Entwicklungen und der damit einhergehenden Folgen. Um die in *Das postmoderne Wissen* aufgestellte These zu verstehen, muss zunächst eine für Lyotard fundamentale Annahme erläutert werden: die pragmatische Natur des Wissens. Lyotard zufolge ist das Wissen als ein Sprachspiel zu verstehen. Den Begriff Sprachspiel übernahm Lyotard aus Wittgensteins Philosophie und meinte damit, sehr kurz zusammengefasst, dass Sprache und Kommunikation durch Regeln funktionieren, die kontextabhängig und konventionell definiert sind. Wissen als Sprachspiel zu begreifen und ihm damit eine diskursiv-pragmatische Natur zuzuschreiben bedeutet, dass auch seine Bedingungen konventionell und diskursiv definiert und damit grundsätzlich veränderbar sind. Wenn das Wissen, das in der (westlichen) modernen Gesellschaft den Bereich des Wahren und des Falschen bestimmt, auf diskursiv-konventionellen Regeln beruht, folgt für Lyotard, dass auch die Wahrheit selbst grundsätzlich immer wieder veränderbar sei. Oder anders gesagt: Wahrheit hängt davon ab, wer das Wissen produziert und wer die Legitimität des Wissens gewährleistet. Daraus ergibt sich für Lyotard, dass es keine (universell) gültige Wahrheit für die gesamte Gesellschaft geben kann, sondern lediglich eine Pluralität von Wahrheiten. Das Scheitern der Idee, dass es eine für alle gültige Wahrheit geben kann, nennt Lyotard „Krise der Erzählungen.“⁶⁷ Erzählungen definiert Lyotard als moderne Weltdeutungssysteme, die die Gesellschaft geprägt haben und auf der Legitimation wissenschaftlicher sowie ethischer Diskurse basieren. Ein Beispiel dafür ist die moderne Aufklärung, der zufolge wissenschaftlicher Fortschritt zu menschlicher Emanzipation führt. Wie hängt das alles mit dem digitalen technologischen Fortschritt und neuen Technowissenschaften zusammen? Die Produktion und Verbreitung sprachbasierter Technologien wie Computer, Datenbanken, automatisierte Maschinen usw. haben eine Reihe von Fragen aufgeworfen, die sich auf die Produzent:innen, Benutzer:innen sowie die Ressourcen für Produktion und Verteilung beziehen. Dabei geht es nicht nur um die Produktion der Technologien an sich, sondern gleichwohl um die Produktion von Wissen über die neuen Technologien und nicht zuletzt von Wissen *mittels* der neuen Technologien. Sobald sich die Bedingungen der Wissensproduktion ändern, wie oben angedeutet, gilt es die Legitimität des Wissens und der Institutionen neu zu bestimmen. Dies betrifft die Legitimität politischer, ökonomischer und kultureller Institutionen und ist grundsätzlich eine Frage von Autorität und Macht. Denn, wie Lyotard anmerkte, wenn „das Kriterium der Operabilität ein technologisches [ist], taugt es nicht, um über die Wahrheit und das Recht zu urteilen.“⁶⁸ Wenn das Wissen „informatisiert“ und in Form von Daten und Algorithmen vermarktet wird, seine Produktion aber nur in den Händen weniger Firmen bleibt, dann sind die gesamte Gesellschaft, die Staaten und die Politik mit neuen Herausforderungen konfrontiert, die nicht nur im Bereich des technischen Fortschritts liegen. Die Gefahr einer Wissensproduktion, die stark in einer marktbasierten Logik verankert ist, beschrieb Lyotard schon vor nahezu fünfzig Jahren wie folgt:

⁶⁷ Jean-Francois Lyotard, „Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht“, in: Edition Passages, Nr. 7, 1986 [1979], S.13.

⁶⁸ Ebd., S. 16.

Nehmen wir zum Beispiel an, eine Firma wie IBM sei berechtigt, einen Streifen in Orbitalfeld der Erde zu besetzen und darauf Kommunikationssatelliten und/oder Datenbanken zu platzieren. Wem werden sie zugänglich sein? Wer wird die verbotenen Daten oder Kanälen definieren? Wird es der Staat sein? Oder wird dieser nicht vielmehr ein Benutzer unter anderen sein? Auf diese Weise werden neue Rechtsprobleme gestellt und durch sie die Frage: wer wird wissen?⁶⁹

⁶⁹ Lyotard 1986 [1979], S. 27f.

*

Kehrt man zu *Les Immatériaux* und Lyotards oben zitierten Fragen zurück, eröffnet sich vor dem Hintergrund des postmodernen Wissens ein neuer Blick auf die Ausstellung. Da sich neue Wissenschaften und somit auch neues Wissen zunehmend auf Forschungsfelder beziehen, die „die Sprache zum Gegenstand haben“⁷⁰, lässt sich besser nachvollziehen, inwiefern *Les Immatériaux* als Parcours vom Körper zur Sprache gestaltet wurde und warum es ein fundamentales Ziel der Ausstellung war, ein Gefühl der Unruhe zu vermitteln. Der labyrinthische Weg vom Körper zur Sprache ist eine Einladung zur *labyrinthischen Hinterfragung* – unklar, verunsichernd, konflikthaft – gegebener Gewissheiten über die Grenzen der Materie und des Menschen (als Künstler:in, Wissenschaftler:in, Architekt:in, Arbeiter:in usw.), über die Technologie, über die Kunst, die Wissenschaft und die Gesellschaft. In „After Six Months of Work“, einem Text von 1984, in dem Lyotard den Schaffensprozess von *Les Immatériaux* erläutert, beschreibt er seine kuratorische Aufgabe als Philosoph in der theoretischen Erweiterung des Ausstellungskonzepts mit zusätzlichen Deutungsmöglichkeiten des Begriffs.⁷¹ Mitten im Album befindet sich ein Dokument, das sich auf die Konzeption der Ausstellung im Jahr 1983 bezieht. Darin ist Folgendes zu lesen:

⁷⁰ Ebd., S. 20.

⁷¹ Vgl. Lyotard 1984, S. 29f.

La conception sera philosophique. D'abord on s'interroge et on fait s'interroger non seulement sur ce qu'est le matériau mais sur ce qui lui est associé : matériel versus spirituel, matériel versus personnel (dans l'administration, l'armée), matériel versus logiciel (dans un ordinateur), matière versus forme (dans l'analyse d'un objet fabriqué, naturel, d'une œuvre d'art), matière versus esprit (en philosophie et en théologie), matière versus énergie (dans la physique de l'âge classique), matière versus état (dans la physique moderne), matrice versus produit (dans l'anatomie, l'imprimerie, le monnayage, le moulage; problème de la reproduction, des multiples en art), mère versus enfant, mère versus père, etc. Pour mémoire, en sanscrit mâttram: matière at mesure (racine mât: faire avec la main, mesurer, construire).⁷²

⁷² *Album*, S. 17. „Die Konzeption soll philosophisch sein. Zunächst geht es um die Frage und und das Sich-Infragestellen, nicht nur dadurch, was Material ist, sondern was ihm assoziiert ist: materielles versus spirituell, materiell versus personell (in der Verwaltung, der Armee), materiell versus logistisch (in einem Computer), Materie versus Form (in der Analyse eines hergestellten oder natürlichen Gegenstandes, 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 Druckbuch, der Münzprägung, dem Metallguss; Probleme der Reproduktion, der Multipla in der Kunst), Mutter versus Kind, Mutter versus Vater etc. Zur Erinnerung: Sanskrit mâttram: Materie und Maß (Wurzel mât: mit der Hand machen, messen, bauen).“ – Jean-François Lyotard, „Immaterialien. Konzeption“, in: Ders. et al. 1985, S. 75-90. Hier: S. 78.

Es lässt sich behaupten, dass Lyotards bedeutendster Beitrag in der Schaffung eines solchen konzeptuellen Rahmens bestand, in dem das Konzept von Materie in mehreren, zum Teil widersprüchlichen (oder zumindest verwirrenden) interpretativen Metaebenen gedacht werden konnte und zwar im Medium der Ausstellung. Eine Ausstellung zu den *Immaterialen* zu kuratieren, bedeutete die kreative, ästhetische und dramaturgische Präsentation der zunehmenden Ungreifbarkeit moderner Konzepte. Durch die Assoziation literarischer Texte, Klänge, Kunstwerke oder wissenschaftliche Experimente eröffnen sich unmittelbar mehrere Perspektiven und Sinn- und Bedeutungsmöglichkeiten. Die Reflexion wird auf diese Weise ästhetisch inspiriert, evoziert und erfahrbar gemacht.

Die im vorangegangenen Kapitel angeführten Beispiele von *Les trois mères* und *L'Ange* dienten insbesondere dazu, zu veranschaulichen, inwiefern, ausgehend von demselben repräsentierten Objekt, dem schwangeren Körper der Fotografin Annegret Soltau, unterschiedliche Diskurse eröffnet werden können, die über das Objekt und die Fotografien hinausreichen. Obgleich beide Stationen der Grenze der Körperlichkeit gewidmet sind, erhalten die ausgestellten Fotografien durch die jeweilige Einrahmung unter dem *mât*-System eine neue und unterschiedliche Bedeutung. Auf ähnliche Weise zeigen die Beispiele von *Tous les auteurs* und *Toutes les copies*, inwiefern die serielle digitale Reproduktion von Objekten – seien es Fotokopien, Fotografien der (Kunst)Werke – zu Gedanken über die Autor:innenschaft und die gesellschaftliche Position der Autor:in, über Authentizität sowie über den Wert des Objekts inspirieren, je nachdem aus welcher Perspektive das Thema betrachtet wird. Ist ein Bild authentisch oder wurde es von einer künstlichen Intelligenz generiert? Wann kann man grundsätzlich noch von Authentizität sprechen? Wer spricht überhaupt und wie verändert die (digitale) Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks seinen Wert?

Das Interessante an Lyotards philosophischem Beitrag zeichnet sich, meiner Meinung nach, dadurch aus, dass er philosophische, literarische, künstlerische und wissenschaftliche Konstellationen zur Frage der Materie, der Sprache und der (Post)Moderne hergestellt und sie erfahrbar und handhabbar gemacht hat. Diese Konstellationen wurden kuratorisch durch drei „sowohl inhaltlich als auch strukturell eigenständige“ Ebenen, nämlich die fünf thematischen Wege unter dem *mât*-System, die übergreifende Entwicklung vom Körper zur Sprache und „ein unsichtbares Netz von Bezügen zwischen Stationen verschiedener Wege“, ⁷³ welches über das Audioprogramm und die Texte im *Inventaire* und *Petit Journal* vermittelt wurde, erlebbar gemacht. Relevant dabei ist, dass Lyotard für dieses System keine Analyse anbieten wollte, sondern Assoziationen evozieren. ⁷⁴ Die Ausstellung war eben das Ensemble der Konstellationen, die dank der drei genannten Ebenen erstellt wurden. Der Sinn der Ausstellung lag in der gesamten Struktur. Konstellationen herzustellen bedeutet an dieser Stelle, die inhaltlichen Zusammenhänge, möglichen Deutungsebenen, Beziehungen und Nachbarschaften erfahrbar zu machen und neu zu schaffen. Die Komplexität der Ausstellung und das Zaubhafte an ihr hängt folglich von den unterschiedlichen Konstellationen ab, die sie zu präsentieren versuchte. Je länger man sich mit *Les Immatériaux* beschäftigt, desto mehr Gedanken, Inspirationen und Reflexionen werden möglich.

⁷³ Beides in: Wunderlich 2008, S.34.

⁷⁴ Vgl. Lyotard 1984, S. 34.

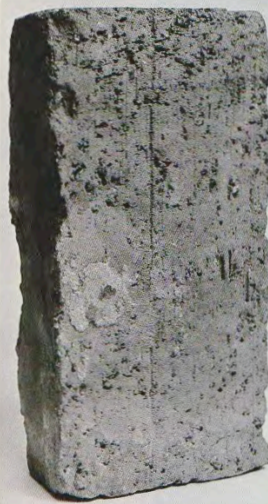
Zone 25

Terroir oublié : montage audiovisuel à deux écrans. Sous vitrine, échantillons de matériaux de construction nobles extraits du «terroir», en provenance d'œuvres de Frank Lloyd Wright et Alvar Aalto.

Tous les auteurs : montage en arborescence d'un circuit lumineux polychrome où peuvent se tracer plusieurs parcours en réponse à la demande envoyée par le visiteur. La demande est : pour tel produit «culturel» désiré, à qui doit-on payer les droits et quelle en est la nature ?

Le bâtiment était, encore dans le modernisme, une offrande faite par la culture à la nature, par une société à une autorité : terre-mère, dieu, souverain, nation... D'où l'édifice aujourd'hui tire-t-il son autorité ? Et l'œuvre culturelle ? On se perd dans les copyrights, tant les contributions au produit final se font nombreuses à mesure que sa complexité s'accroît. Y a-t-il même un produit final ?

Brique : matériau utilisé par Frank Lloyd Wright.
Photo : Jean-Claude Planchet/CCI.



Bande-son : Yves Klein, Roland Barthes.

« Cette maison doit être construite à l'aide du nouveau matériau «air», soufflée en murs, parois, toit, meubles. Cet air doit être conditionnable, bien sûr, de manière que la matière elle-même de la construction soit le chauffage ou la réfrigération générale et ambiante de toute la maison. » « Le texte est un tissu de citations, issues de mille foyers de culture [...]. La voix perd son origine, l'auteur entre dans sa propre mort, l'écriture commence. »

Zone 26 (et zones 27, 28, 29)
seize sites répartis sur 11 plots

Plot 1 et 2

Texte évanescent et

Texte dématérialisé incluant :

Contes à votre façon : combinaisons par le visiteur de phrases préformées. La règle combinatoire est aléatoire ou formaliste.

Aphorismes, Rimbaudelaire, Mallarmé : moules syntaxiques ou narratifs, que le visiteur remplit avec des termes pris dans des mémoires lexicales.

Alexandrins artificiels, Nouvelles à votre façon, Renga : programmes de structuration syntaxique automatique à partir de dictionnaires de termes choisis par le visiteur.

Plot 3

Suites logiques de nombres : une suite de nombres étant envoyée par le visiteur, la machine la poursuit et en affiche la logique.

Jeu des chiffres : le visiteur entre six nombres sur un terminal de micro-ordinateur, puis un «nombre-but». La machine affiche le raisonnement qui donne le «bon compte».

M.1 : instrument d'ingénierie de la connaissance utilisant une banque de données ; l'appareil sert à apprendre et à tester l'usage des progiciels en matière de diagnostic. Accessible au visiteur.

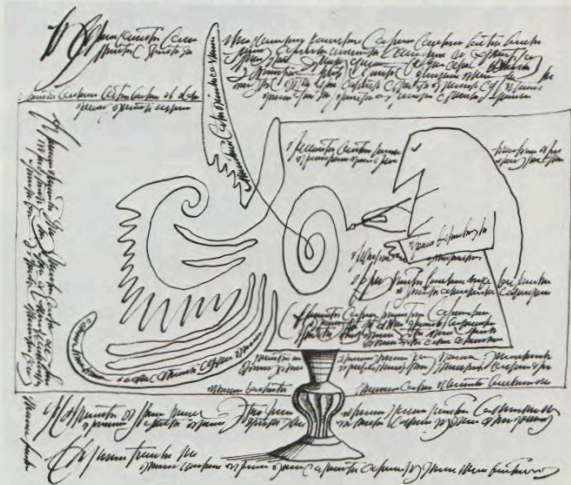
Plot 4

Accès : pages-écrans produites, sur un sujet imposé, par des artistes.

Écran du livre : sur serveur télématique, réponses faites par des écrivains sur des thèmes renouvelables (par ex., écriture et nouvelles technologiques).

Iconographie : images documentaires sur vidéodisque (BPI). Tous ces éléments mis en banque sont accessibles au visiteur.

Dessin de Saül Steinberg, extrait de *Le Mosque*, Paris : Ed. Maeght, 1966. TDR.



Bande-son : Jorge Luis Borges.

« L'univers (que d'autres appellent la bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales [...]. Chacun des murs de chaque hexagone porte cinq étagères ; chaque étagère comprend trente-deux livres, tous de même format ; chaque livre a quatre cent-dix pages ; chaque page, quarante lignes, et chaque ligne, environ quatre-vingt caractères noirs [...]. Premier axiome : la Bibliothèque existe *ab aeterno*. Deuxième axiome : le nombre des symboles orthographiques est vingt-cinq [...]. La Bibliothèque comporte toutes les structures verbales, toutes les variations qu'ils permettent, mais point un seul non-sens absolu. »

Plot 5

Volées d'escaliers : dispositif interactif générant des récits issus de pré-textes extraits d'œuvres diverses.

Jus d'orange : romancier interactif à lectures diverses : le visiteur joue le rôle d'un enquêteur.

Plot 6

L'objet perdu : fiction télématique interactive. Le visiteur informé, après consultation, qu'une partie du « roman » est détruite, est invité à réécrire une histoire avec les débris.

Plot 7

Trace de voix : spectrographie de sons (violin, clarinette, voyelle) appelés par le visiteur.

Plot 8

Les mots sont des objets : bande vidéo sur la poésie orale.

Plot 9

Contes et chansons modulaires : des modules vidéo-graphiques ou sonores, tirés au hasard par le visiteur, viennent composer pour l'œil ou l'oreille des récits ou des chansons toujours signifiants.

Plot 10

Epreuves d'écriture : par minitel, accès aux « commentaires » initiaux des auteurs de l'expérience d'écriture (cf. Catalogue, vol. I), transcrits pour le vidéotex. Le visiteur appelle par mot-clé (50) ou par auteur (26).

Plot 11

Mots en scène : œuvres de Joseph Kosuth, Jan Wilson, Robert Barry, Claude Maillard.

Les machines assurent certaines fonctions mentales et/ou langagières, à notre place ou à titre d'interlocutrices. Fonctions encore assez simples, nous n'en sommes qu'au début. Les vieilles disciplines : logique, mathématique, rhétorique, poétique, se formalisent pour se laisser formuler en langage-machine et se faire lire en écriture électronique. Elles se connectent les unes avec les autres par interfaces de plus en plus complexes. Elles peuvent ou pourront commander des machines d'exécution. — On imagine : toutes les machines intelligentes de la planète sont un cerveau, tous les automates mécaniques et tous les instruments de réception sont un corps actif et sensible. Cet être n'a pas forme humaine, n'occupe pas l'espace et ne prend pas le temps des humains. L'humanité n'aurait-elle servi qu'à le concevoir et le faire ? Relié à l'immense bibliothèque de corpuscules qu'est le cosmos, il en est le livre, l'ouvrage, le plus complexe, le plus improbable, où peut-être se résument tous les autres.

Ruines de la Bibliothèque « Holland House » dans le quartier de Kensington à Londres, 1940. Photographe non identifié, National Museum Record, Londres.



(Les zones 27, 28, 29, incluses dans la 26, correspondent à des émissions dues à l'interactivité entre le visiteur et le dispositif. Elles couvrent respectivement : « Trace de voix », « Les mots sont des objets » et « Contes et chansons modulaires »).

Fig. 17 Labyrinthe du langage. *Petit Journal*, S. 11.

Das Philosophische Kuratieren

Die Zeit der Wende(n)

Ob *Les Immatériaux* die Wirkung erzielte, die Lyotard, Chaput und die anderen Beteiligten intendierten, lässt sich nur schwer beurteilen. Abgesehen von der damaligen Rezeption, blieb *Les Immatériaux* weiterhin ein relevantes und inspirierendes Ereignis in der Ausstellungsgeschichte. Der Kurator und Kunsthistoriker Bruce Altshuler erwähnt *Les Immatériaux* in seinem Werk *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History* (2008) und beschreibt sie als ein Erlebnis, das „die partizipativen und diskursiven Aspekte vieler zukünftiger Ausstellungen vorwegnahm.“⁷⁵ Der Philosoph Bruno Latour bezeichnet *Les Immatériaux* als erste Gedankenausstellung, in der nicht Objekte, sondern Gedanken ausgestellt werden.⁷⁶ *Les Immatériaux* gilt zweifellos als Vorbild für viele nachkommende, von Philosoph:innen kuratierten Ausstellungen, wie zum Beispiel: Jacques Derri-das *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins* (1990–91), Julia Kris-tevas *Visions Capitales* (1998), Bruno Latour *ICONOCLASH: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (2002) und *Making Things Public: Atmospheres of Democracy* (2005), aus denen wiederum weitere Gedankenausstellungen in Zusammenarbeit mit Peter Weibel am ZKM (Zentrum für Kultur- und Medien-wissenschaften) in Karlsruhe hervorgingen.

Die Gründe für die Einzigartigkeit von *Les Immatériaux* und ihre Bedeutung als historische Ausstellung zu benennen ist aufgrund ihrer Komplexität, wie Andreas Broeckmann ausführlich erläutert, keine einfache Aufgabe.⁷⁷ Dafür müssten zunächst gültige methodologische Kriterien bestimmt werden, anhand derer sich die Beziehungen und Beziehungsweisen von *Les Immatériaux* zu anderen Ausstellungen überhaupt evaluieren ließen: Aus welcher Perspektive (kunst-historisch, kuratorisch, philosophisch) soll *Les Immatériaux* analysiert werden und wo kann sie dementsprechend positioniert werden? Broeckmann fasst drei unterschiedliche Genealogien von *Les Immatériaux* zusammen, die jeweils den Fokus auf die innovativen Aspekte der Ausstellung setzen, wie zum Beispiel ihr erfahrungsorientiertes Display, ihre Interdisziplinarität oder ihr Verhältnis zu (philosophischen) Ästhetiktheorien und Kunstgeschichte. Broeckmann selbst rekonstruiert *Les Immatériaux* in Bezugnahme auf die kollektiven kuratorischen Ansätze und die vielen institutionellen Kollaborationen, die hinter der Ausstellung steckten.

Les Immatériaux historisch einzurahmen verfolgt das Ziel, die Diskurse, in denen die Ausstellung sich positionierte, zu thematisieren, um Schlussfolgerungen für eine Reflexion über gegenwärtige Theorien und Praktiken des Kuratierens bzw. Philosophierens zu gewinnen. Was ist interessant an *Les Immatériaux* und

⁷⁵ Bruce Altshuler, *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History* (1962–2002), London: Phaidon Press 2013, S. 215 (Übers. F. M.).

⁷⁶ Vgl. Latour im Interview mit Hans Ulrich Obrist.

⁷⁷ Andreas Broeckmann widmet der Frage, wo und wie *Les Immatériaux* in Bezug auf die Ausstellungshistorie positioniert werden soll, ein ganzes Kapitel. Vgl. Broeckmann 2025, S. 287–309.

⁷⁸ Für eine umfassende Betrachtung vgl. Luisa Ziaja, „Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld“, in: ARGE schnittpunkt (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien: Böhlau Verlag 2013, S. 23-36.

⁷⁹ Vgl. Daniel Birnbaum und Sven-Olov Wallenstein, *Spacing Philosophy. Lyotard and the Idea of the Exhibition*, Berlin: Sternberg Press 2019, S.24f.

⁸⁰ Ebd., S. 27f.

⁸¹ Ebd., S. 28.

⁸² Ebd., S. 27f.

⁸³ Nach einem Ausdruck von Bruce Altshuler, zitiert nach: Paul O'Neill, „The Curatorial Turn. From Practice to Discourse“, in: Judith Rugg et al. (Hg.), *Issues in Curating Contemporary Art and Performance*, Chicago: intellect Books 2007, S. 11-28. Hier S.20.

⁸⁴ Vgl. Birnbaum und Wallenstein 2019, S. 33.

warum ist die Ausstellung noch relevant? *Les Immatériaux* fällt in eine Zeit vieler institutioneller und kultureller Wenden, die zwischen den 1960er und 1990er Jahren stattfanden. In diesen Jahren entwickelten sich zahlreiche Diskurse und Praktiken, die die Institution des Museums, das Verständnis von Kunst, die Praxis des Kuratierens und damit auch die Figur und Rolle der Kurator:in radikal änderten. Es ist die Zeit der Neuen Museologie und der Krise der Repräsentation sowie der Conceptual Art und des sogenannten Curatorial Turns.⁷⁸ Diese Zeit ist aber auch durch den aufkommenden Neoliberalismus und eine immer stärkere Kommerzialisierung von Kunst und Kultur geprägt. Ausgehend von der Einrahmung, die Daniel Birnbaum und Sven-Olov Wallenstein anbieten, sollen all diese Wenden im Folgenden thematisiert werden.

Daniel Birnbaum und Sven-Olov Wallenstein analysieren *Les Immatériaux* anhand der Parameter des Ausstellungsformats.⁷⁹ Dabei heben sie hervor, dass das Präsentationsformat einer Ausstellung von den ästhetischen und institutionellen Diskursen und Bedingungen sowie der Geschichte des modernen Museums untrennbar sei.⁸⁰ Birnbaum und Wallenstein ordnen *Les Immatériaux* also in die Tradition drei zentraler Momente der Ausstellungsgeschichte ein: Erstens, die technischen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts. Zweitens, die „Wahrnehmungsverschiebungen und die Mobilisierung der Betrachter:in in der frühen Avantgarde der 1920er Jahre.“⁸¹ Und drittens, die Conceptual Art und die damit verbundenen Diskurse über das Ausstellen von Kunst und die Rolle der Kurator:in. Jede dieser Achsen sei laut Birnbaum und Wallenstein „as a step onto a new technological Plateau, the term „plateau“ here understood in the manner of Deleuze und Guattari, as an element or milieu that makes resonances of knowledges, powers, and technologies possible“⁸² zu betrachten. Diese Einordnung ist meines Erachtens besonders hilfreich, da sie *Les Immatériaux* entlang dreier fundamentaler Kriterien positionieren, die auch die Thematiken der erwähnten Wenden sind: der Präsentationsform (welche Exponate werden wie ausgestellt?), die Frage nach dem Publikum (Zuschauer:innen oder Teilnehmende?) und der Funktion des/der Kurator:in und der Ausstellung (is the curator a creator?)⁸³

Weltausstellungen und Neue Museologie

Die erste (technische) Weltausstellung fand 1851 in London statt. Birnbaum und Wallenstein beschreiben die Weltausstellungen, welche am Anfang der industriellen Revolution populär wurden, als Ausstellungsformate an der Schnittstelle zwischen Technologie, Kunst, Architektur und Gesellschaft.⁸⁴ Sie inspirierten eine eher marktorientierte Faszination der neuen Technologien und ermöglichten gleichzeitig neue Erfahrungen des öffentlichen und urbanen Raums, indem Kunstwerke und industrielle Objekte, also Kultur und technischer Fortschritt, nebeneinander präsentiert wurden. Trotz ihres kommodifizierenden Charakters bleiben die Weltausstellungen „one of the essential impetuses for a display cul-

ture that joins together the artwork and other forms of commodities, and produces a sense of an enchanted modernity that certainly extends far beyond the circumscribed milieu of exhibition spaces.⁸⁵ Das Ausstellungsformat betreffend, könnte *Les Immatériaux* als eine „(post)modern replica“ der Weltausstellungen am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts betrachtet werden.⁸⁶ In einem Interview mit Bernard Blistène betont Lyotard allerdings, dass *Les Immatériaux* keine Weltausstellung sein könne.⁸⁷ Es ist naheliegend, dass diese Distanzierung weniger am Format, sondern an der Intention der Ausstellung lag. Wie im vorigen Kapitel beschrieben, war das Ziel keineswegs, Bewunderung für neue Technologien oder Kunstwerke auszulösen – das wäre für Lyotard zu modern gewesen – sondern im Gegenteil, die Erzeugung einer Sensibilität für den Aufbruch der Postmoderne und eines damit verbundenen Gefühls der Unruhe, wie auch Birnbaum und Wallenstein betonen.⁸⁸ Lyotard selbst bezeichnete *Les Immatériaux* in der Pressemitteilung vom 18. März 1985 als eine *Manifestation* (dt: Präsentation) und „Nicht-Ausstellung“⁸⁹, um sie deutlich vom klassischen musealen Ausstellungsraum „in der Tradition des Salons des 18. Jahrhunderts“⁹⁰ zu unterscheiden. Die Ablehnung dieser Tradition erklärt er in einem Interview mit Bernard Blistène ausführlicher: „We didn’t want still another re-evocation of a gallery or a salon [...]. We wanted to avoid this way of squarely defining things and we had to discover a more fluid and immaterial system for the organization of space“.⁹¹ Zusammenfassend wollte *Les Immatériaux* keine didaktische Funktion erfüllen, sondern Erfahrungen und Reflexion erzeugen. Die neuen Technologien wurden folglich nicht zur Anschauung oder der Bewunderung wegen präsentiert; vielmehr wurde der kulturelle Diskurs über sie ausgestellt: Wie reagiert der Mensch auf neue Medien? Welche erkenntnistheoretischen Folgen hat dies? Welche gegebenen gesellschaftlichen Gewissheiten sind nun fragwürdig geworden und wie ändern die *Immaterialien* das Selbstbild des modernen Subjekts? An diese Fragen anknüpfend charakterisiert Rajchmann das Ziel von *Les Immatériaux* wie folgt: „Lyotard was keen to insist that the aim of *Les Immatériaux* was not to display objects, but to make visible, even palpable (and so ‘present’) a kind of ‘post-industrial’ techno-scientific condition, at once artistic, critical and curatorial.“⁹²

Der Bezug auf die Weltausstellungen ermöglicht eine erste, für die Einrahmung von *Les Immatériaux* wesentliche Reflexion über museale Displays: nicht nur Kunstwerke und Artefakte werden ausgestellt. Entscheidend ist jedoch nicht, was ausgestellt wird, sondern wie und zu welchem Zweck. Dass *Les Immatériaux* im Centre Pompidou stattfand, ist diesbezüglich nicht irrelevant, wie Nathalie Heinich in ihrem Vortrag für die Konferenz *Landmark Exhibitions: Contemporary Art Shows Since 1968* ausführlich argumentiert.⁹³ Im 1977 eröffneten Centre Pompidou fanden bereits vor *Les Immatériaux* interdisziplinäre Ausstellungen wie *Paris-Berlin*, *Paris-New York*, *Paris-Moscou* und *Paris-Paris* statt.⁹⁴ Mit seinem Programm – Ausstellungen, Performances und Film Screenings – galt das Centre Pompidou als besonders avantgardistisch. Es brach dank seiner Interdisziplinarität und der experimentellen Ausstellungsformate sowie Programmen an der Schnittstelle zwischen Philosophie, Architektur, Performance und Kunst mit der kanonischen Vorstellung des modernen Museums. Die ursprüngliche Absicht des Centres war Heinich zufolge, ein pluralistischer, demokratischer Ort zu sein: „Where museum visitors could mingle with students and older people on their way to the library, avant-garde music enthusiasts met self-taught practi-

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd., S. 149f.

⁸⁷ Vgl. „Kunst heute?“, Lyotard et al. 1985, S.70.

⁸⁸ Vgl. Birnbaum und Wallenstein 2019, S. 151.

⁸⁹ „Immaterialien“, Lyotard et al. 1985, S.11.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Zitiert nach Tara McDowell, „Les Immatériaux. A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène“, in: *e-flux Criticism*, 2014. URL: <https://www.e-flux.com/criticism/235949/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-françois-lyotard-and-bernard-blist-ne>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026. Das vollständige Gespräch wurde erstmals veröffentlicht in: *Flash Art*, No. 121, 1985, S.32-39.

⁹² John Rajchmann, „Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions“, in: *Tate Papers*, Nr. 12, 2009. URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immatériaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

⁹³ Vgl. Nathalie Heinich, „Les Immatériaux Revisited. Innovation in Innovations“, in: *Tate Papers*, Nr. 12, 2009. URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immatériaux-revisited-innovation-in-innovations>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

⁹⁴ Ebd.

tioners, the upper class rubbed shoulders with the working class – all united by a shared interest in the newest forms of art and culture.“⁹⁵

⁹⁵ Vgl. Heinich 2009.

⁹⁶ Vgl. dazu Peter Vergo (Hg.), *The New Museology*, London: Reaktion Books 1989.

⁹⁷ Für dieses Verständnis von Museum hat Toni Bennett in Anlehnung an Michel Foucault das Kon-zept des „exhibitionary complex“ eingeführt. Vgl. Bennett 1995.

⁹⁸ Vgl. dazu Nora Sternfeld, *Das radikal-demokratische Museum*, Berlin/Boston: De Gruyter Edition Angewandte 2018, insb. S. 12-51.

Das bringt uns zu der ersten wichtigen Wende in der Museumsgeschichte, die im Diskurs der Neuen Museologie⁹⁶ als sogenannter „Reflexive Turn“ bezeichnet wird. In dieser Zeit wurde die moderne Idee des Museums als öffentliche bürgerliche Bildungsinstitution, wie sie sich mit der Eröffnung des British Museums und des Louvres herausgebildet hatte, zunehmend hinterfragt und stark kritisiert. Dank kritischer Perspektiven aus den Kulturwissenschaften, feministischen und postkolonialen Theorien sowie einer zunehmend institutionskritischen Perspektive über die eigene Funktion, verlor das Museum progressiv seine Autorität als neutrale Institution der Sammlung wertvoller Kunstwerke und Artefakte. Im Gegenteil zum „reflexiven Museum“ erwies sich das moderne Museum als ein Ort der Disziplinierung und Hierarchisierung von Wissen, als Dispositiv der Repräsentation und Reproduktion hegemonialer Diskurse und wertzuschreibenden Weltbildern.⁹⁷ Die Kritik am modernen Museum, seiner Strategien der (Un-)Sichtbarmachung und Wertzuschreibungen sowie seiner Politik der ideologischen Repräsentation und (Re-)Produktion nationaler, ethnischer und westlicher identitätsstiftender Diskurse, mündete zwischen den 1960er und 1990er Jahren in eine erste⁹⁸ radikale Transformation und Neudefinition der Institution und einem Prozess der Demokratisierung. Das Museum sollte demokratischer sein, sich mit den Bedürfnissen der Kollektivität auseinandersetzen und zu einem Ort der aktiven Teilnahme und kritischen Wissensvermittlung werden.

Conceptual Art und die Entmaterialisierung der Kunst

Die sogenannte *Krise der Repräsentation* bezeichnet die Erkenntnis und die daraus folgende Ablehnung des Museums und des Ausstellungsformats als ein Dispositiv, welches ein bestimmtes Wissen (unkritisch) repräsentiert und reproduziert.⁹⁹ Die (Selbst-)Kritik der disziplinierenden Politik des modernen Museums bzw. der musealen Repräsentationsform eröffnete durchaus neue theoretische und praktische Perspektiven zur Reformierung der Institution und brachte weitere Fragen nicht nur zur Institution des Museums selbst, sondern auch zu den dazugehörigen Akteur:innen mit sich: Kurator:innen, Künstler:innen und Besucher:innen. Nora Sternfeld und Luisa Ziaja beschreiben die Reformierung des modernen Museums infolge der *Krise der Repräsentation* wie folgt: „Rather than displaying fin shed artworks understood as entities, the exhibition space replaced (re-)presentation by experience — an experience that was not built on artefacts but on ideas and concepts in order to escape the increasingly commodified representational mode of exhibiting.“¹⁰⁰ Den Fokus auf die ganzheitliche Erfahrung der Exponate anstatt auf das bloße Anschauen zu legen, war für Lyo-

⁹⁹ Vgl. Sternfeld 2018.

¹⁰⁰ Nora Sternfeld und Luisa Ziaja, „What comes after the show? On post-representational curating“, in: *On-Curating.org. From the World of Art Archive*, No. 14, 2012, 21-24. URL: <https://www.on-curating.org/issue-14.html>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

tard ein wichtiges Kriterium. Dieser Perspektivenwechsel resultierte aus einem veränderten Verständnis von Kunst durch die Avantgarden und, konkreter, durch die Conceptual Art.¹⁰¹ Kurz zusammengefasst drehten sich beide Bewegungen mit ihren jeweiligen Diskursen um einen Prozess der Entmaterialisierung sowie um eine Neudefinition des Kunstwerks an sich. Entmaterialisierung ist hier als ein Prozess der Infragestellung des klassischen, kunsthistorischen Verhältnis zwischen Materie, Inhalt, Form und Wert zu verstehen. Der starke Einfluss dieser Diskurse auf *Les Immatériaux* zeigt sich in der Reflexion über das Konzept der *Immaterialien* und in der Auswahl der Exponate. Künstler wie Marcel Duchamp, Yves Klein, Giovanni Anselmo und Thierry Kuntzel, deren Werke die Entkopplung des Kunstwerks von seiner Materialität gemeinsam hatten,¹⁰² waren an mehreren Stationen vertreten. Besonders präsent war Marcel Duchamp. Seine Texte waren in den Ausstellungskatalogen zu lesen und die Station »*Infra-Mince*« wurde seinem Konzept der Ephemeralität des Kunstwerks gewidmet.¹⁰³

¹⁰¹ Vgl. Birnbaum und Wallenstein, 2019, S.37-44.

¹⁰² Vgl. Wunderlich 2008, S. 197.

¹⁰³ Vgl. Ebd., S. 136f.

Der Einfluss der Avantgarden und der Conceptual Art zeigte sich aber auch in der Ablehnung eines Kunstbegriffs, der Kunstwerke hauptsächlich im Museum verortete. Ebenso wurde die Grundannahme, dass die Ästhetik des Kunstwerks bzw. sein Material und seine Beschaffenheit allein seinen Wert bestimmten hinterfragt, was zu einer paradigmatischen Veränderung in der Erfahrung von Kunst selbst und damit auch in der Rolle des Publikums führte: Die Besucher:innen wechselten von einer kontemplativen Betrachtungsweise in eine partizipative Handlungsweise. Sie wurden nicht mehr als passive Zuschauer:innen oder gar als ein zu belehrendes Publikum verstanden, sondern als Akteur:innen, die aufgefordert werden, aktiv an der Ausstellung teilzunehmen und das Gesehene oder Erfahrene zu hinterfragen.¹⁰⁴ Diese Aktivierung des Publikums fand in *Les Immatériaux* auf unterschiedliche Weise statt. Erinnern wir uns an den Spiegel am Anfang der Ausstellung und im *Théâtre du non-corps* sowie an die Computer und Terminals im *Labyrinthe du langage*. Die durch interaktive Exponate und mediale sowie räumliche Gestaltung angestrebte Teilnahme der Besucher:innen war folglich ein wesentliches Ziel der kuratorischen Entscheidungen. Wenn Lyotard also schreibt, dass *Les Immatériaux* keine didaktische Funktion habe, sondern das Publikum zu einer aktiven, komplexen Auseinandersetzung mit der Ausstellung anregen solle,¹⁰⁵ dann lässt sich dieser Anspruch innerhalb des institutionskritischen Diskurses über die Funktion des Museums und als Folge einer Neudefinition von Kunst und der Rolle des Publikums verstehen.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 12–14.

¹⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 73.

Die Figur der Kurator:in und das Curatorial Turn

Die letzte zu betrachtende theoretische wie praktische Wende ist der sogenannte „Curatorial Turn“, ohne den Lyotards Konzeption von *Les Immatériaux* undenkbar gewesen wäre. Der „Curatorial Turn“ ist ein besonders wichtiges Ereignis in der Ausstellungsgeschichte, da die Folgen dieses Paradigmenwechsels in der Wahrnehmung und Funktion der Figur der Kurator:in bis heute wirksam sind. Es bezeichnet einerseits den Moment, in dem die klassische Tätigkeit der Kurator:in von der Organisation und Schutz musealer Sammlungen zu einer eigenständigen, konzeptionellen und kreativen Praxis wird. Andererseits ist dies auch der Moment, in dem – wie Paul O’Neils es definiert – der *Diskurs* über die Praxis des Kuratierens entsteht und sich von der eigentlichen Tätigkeit entfernt, um darüber hinaus als eigenständiger theoretischer Bereich weiter definiert zu werden.¹⁰⁶ *Les Immatériaux* fand etwa fünfzehn Jahre nach Harald Szeemanns Ausstellung *Live in Your Head: When Attitudes Become Form* (1969) und der ebenfalls von ihm kuratierten *Documenta 5 – Questioning Reality. Pictorial Worlds Today* (1972) statt, die als Wendepunkte in der Geschichte des Kuratierens und als Beginn einer Neudefinition der Figur der Kurator:in gelten.¹⁰⁷ Dorothea von Hanthelmann beschreibt Szeemanns Innovation der kuratorischen Praxis wie folgt: „Szeemann transformed the idea of curating from a rather scholarly practice, aimed at the ‘objective’ presentation of art historical knowledge into a creative and individually authored activity, and in doing so shifted the idea of the curator from a conservator of art to a metteur-en-scène of exhibitions.“¹⁰⁸ Die bahnbrechende Neuartigkeit von Szeemanns Ausstellungen, die als kuratorischer Ausdruck der Prinzipien der Conceptual Art gesehen werden können,¹⁰⁹ bestand in einer Verschiebung des Fokus von den Kunstwerken zu den Künstler:innen und führte zugleich zur Idee der Ausstellung als eigenständiges (Kunst-)Werk. Die Kurator:in definiert die Ausstellung nun konzeptionell durch die eigene Autor:innenschaft. Dabei änderten sich sowohl die Funktion der Kurator:in als auch die Konzeption, Gestaltung und der Sinn der Ausstellungen selbst, wie Althelmann weiter beschreibt: „What used to be a rather scholarly medium for encountering artworks now became a medium that included elements of personal expression in which the vision of an individual, the curator, manifested itself.“¹¹⁰ Zusammengefasst wurde die Praxis des Kuratierens nun als eigenständige kreative Praxis verstanden: die Kurator:in als Autor:in und die Ausstellung als (Kunst-)Werk der Kurator:in.

Eine der bekanntesten Kritiken an Szeemanns kuratorischer Praxis bei der *Documenta 5* kam von dem Künstler Daniel Buren, demzufolge das Objekt einer Ausstellung nicht mehr Kunst sei, sondern „the exhibition of the exhibition as a work of art.“¹¹¹ Burens Kritik an Szeemann könnte ebenfalls auf Lyotards *Les Immatériaux* zutreffen. Bei *Les Immatériaux* arbeiteten viele Künstler:innen und Akteur:innen. Dabei waren die Exponate so ausgestellt, dass sie vor allem im Rahmen der gesamten Station bzw. Ausstellung eine neue Bedeutung gewannen.

¹⁰⁶ Vgl. Paul O’Neill 2007, S. 11–28.

¹⁰⁷ Vgl. dazu Althshuler 2013, S. 13.

¹⁰⁸ Dorothea von Hanthelmann, „Curatorial Paradigm“, in: *The Exhibitionist*, No. 4, 2011, S. 6–12, S. 6.

¹⁰⁹ Vgl. Sternfeld und Ziaja 2012.

¹¹⁰ Von Hanthelmann 2011, S.6f.

¹¹¹ Daniel Buren, zitiert nach Althshuler 2013, S. 15.

Les Immatériaux hatte zweifellos den Charakter eines Kunstwerks, da Lyotard, stark angelehnt an Szeemanns Praxis, das Ziel verfolgte, einen spezifischen „eigenen“ Diskurs auszustellen.

*

Zweifellos initiierten Szeemanns Ausstellungen einen Paradigmenwechsel in der Geschichte des Kuratierens, indem er sich als Figur des unabhängigen Kurators profilierte und sich in seiner kuratorischen Arbeit von den kanonischen musealen Herangehensweisen differenzierte. Daraus folgte ein Prozess der Neudefinition und Neupositionierung der Figur der Kurator:in. Dennoch ist die Profilierung von einer freien und unabhängigen Figur der Kurator:in zur Autor:in nicht unproblematisch. In seinem Aufsatz *Das Kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität* skizziert Oliver Marchart diese Verschiebung vom *was* zum *wer* der Ausstellung als eine neoliberale Subjektivierungsform der Figur der Kurator:in als Autor:in oder als Genie, die zuvor eher der Rolle der Künstler:in eigen war.¹¹² Die Gründe der Profilierung und die progressive Professionalisierung der freien Kurator:in sind in den sozialökonomischen Verhältnissen einer neoliberalen Gesellschaft und ihrer Individualisierungsprozesse zu verorten. So fand sich die Figur der Kurator:in am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts in dem Bestreben herausgefordert, sich gleichzeitig als Genie, Autor:in und autonome Figur zu verstehen und der ökonomisch-gesellschaftlich bedingten Notwendigkeit von Netzwerkarbeit und kollektiver Arbeit gerecht zu werden.¹¹³ Die Kommodifizierung der eigenen intellektuellen Fähigkeit, die Spektakularisierung der Kultur und das Verschmelzen der privaten und öffentlichen Sphäre¹¹⁴ — alles typische Folgen einer neoliberalen Gesellschaft — sind als Teil des Kontexts zu benennen, in dem *Les Immatériaux* stattfand und beeinflussten nicht nur die Künstler:innen und Kurator:innen, sondern im Allgemeinen die meisten Akteur:innen im kulturellen Bereich.

Zur Conclusio dieser langen Einrahmung möchte ich noch einmal Rajchmann erwähnen, der meine eigene Idee von *Les Immatériaux* pointiert zusammenfasst:

But how, then, should we construct the history of exhibitions? Perhaps such a history is not one thing, governed by a single logic or narrative but, on the contrary, vital precisely because it intersects with many others. This at least is what is suggested in my little contemporary fable of 'Les Immatériaux': how this exhibition can now be seen as a point of intersection for different histories going off in numerous directions. We might therefore consider 1985 not simply as a date in the field of exhibitions, but also in theory and research.¹¹⁵

Les Immatériaux lässt sich ohne die thematisierten kulturellen Wenden nicht wirklich verstehen und auch nicht eindeutig in die damaligen Ausstellungsformate einordnen.¹¹⁶ Diese Tatsache begründet meines Erachtens die fortbestehende Relevanz einer Analyse von *Les Immatériaux*. Der historische und soziale Rahmen, in dem *Les Immatériaux* stattfand, ermöglicht es jedoch im Umkehrschluss, einen wichtigen Wendepunkt in der Ausstellungsgeschichte zu erkennen.

¹¹² Vgl. Oliver Marchart, „Das Kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität“, in: *TEXTE ZUR KUNST*, Nr. 86, 2012, S. 29-41. Hier S.33.

¹¹³ Vgl. ebd. S.37.

¹¹⁴ Vgl. Isabell Lorey: „Virtuosität zwischen Dienstbarkeit und Exodus. Postfordistische Öffentlichkeit, soziale Produktion und politisches Handeln“, in: *Das Private bleibt politisch* FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur, 2010, Nr. 49, S. 11–23.

¹¹⁵ Rajchmann 2009.

¹¹⁶ Vgl. Wunderlich 2008, S. 33.

Gegen die Gedankenlosigkeit

Das Ziel des theoretischen Teils dieser Arbeit ist es, das Philosophische Kuratieren zu definieren. Zu diesem Zweck habe ich mich mit *Les Immatériaux* auseinandergesetzt, um daraus meine Definition zu gewinnen. Ich habe behauptet, dass *Les Immatériaux* als paradigmatisches Beispiel für Philosophisches Kuratieren gelten kann. Lyotards Ausstellung als Paradigma zu verstehen, bedeutet nicht, die Ausstellung lediglich als Maßstab für zukünftige Praktiken heranzuziehen. Sondern es geht darum, sich ausgehend von *Les Immatériaux* die gewandelten gesellschaftlichen und politischen Diskurse, Strukturen und Bedingungen zu erschließen. Meine Analyse von *Les Immatériaux* wollte also nicht nur den ausgestellten Diskurs über die Postmoderne und die Immaterialien beleuchten, sondern zugleich den Diskurs über den Zusammenhang zwischen Philosophie und Ausstellungstheorie und -praxis thematisieren. *Les Immatériaux* dient als Anhalts- und Ausgangspunkt für die Überlegung über philosophische Wissensproduktion und -vermittlung mittels des Kuratorischen und eröffnet die Reflexion über ihre Potentiale und Grenzen. Es bietet die Möglichkeit des ernsthaften Nachdenkens, wie man philosophische Reflexion *im* öffentlichen Raum und *mittels* des öffentlichen Raums produzieren und vermitteln kann.

Im Prolog habe ich behauptet, dass das Philosophische Kuratieren eine eigenständige kuratorische Praxis sei, die an der Schnittstelle zwischen dem Kuratieren und dem Philosophieren angesiedelt ist. Das Philosophische Kuratieren enthält als Ausdruck eine Doppeldeutigkeit: es bedeutet sowohl, dass man philosophisch kuratiert (das Kuratieren wird philosophisch getätigt); es bedeutet zugleich, dass man das Philosophische kuratiert (das Philosophische wird kuratiert). Dieses Spiel spiegelt für mich die Ambiguität der Sache an sich wider und ist als eine ungelöste Spannung zu verstehen, die zugleich ihr Potential kennzeichnet. Als Praxis an der Schnittstelle zwischen Philosophie und Kuratieren erbt sie von beiden Seiten spezifische Eigenschaften und schenkt ihnen etwas Neues zurück. Sie bietet neue, theoretische Perspektiven und Handlungsmöglichkeiten für Philosoph:innen genauso wie für Kurator:innen. Von der Seite der Philosophie hat das Philosophische Kuratieren die Natur des kritischen Denkens, der Überforderung der Komplexität und der angestrebten Sichtbarmachung von Zusammenhängen, die eine andere (im Idealfall klarere) Sicht auf die Welt geben können. Von der Seite des Kuratierens hat es die Natur der organisierten Öffentlichkeit, der Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse zwischen Raum, Materialien und deren Wahrnehmung, der Herstellung einer sinnlichen, sinnstiftenden Präsenz im öffentlichen Raum, die nicht Wissen repräsentieren will, sondern produzieren und vermitteln. In diesem Sinne verortet sich die Praxis zwischen den sogenannten post-repräsentationalen Formen des Kuratierens, also Praktiken, die darauf abzielen, sich gegen bestimmte hegemoniale, institutionelle und ideologische Diskurse zu positionieren und im Bewusstsein dieser Diskurse zu handeln. Philosophisch ist

das Kuratieren in dem Moment, in dem der Prozess der Ausstellungskonzeption, die Gestaltung eines Raumes, der damit einhergehende Dialog mit den Künstlerinnen und den unterschiedlichen Akteur:innen sowie die Begegnung mit und in einer Öffentlichkeit als ein Prozess philosophischer (also argumentativer, kritischer und erkenntnisgewinnender) Wissensproduktion verstanden werden kann. Kuratiert ist die Philosophie in dem Moment, in dem sie ihre kanonischen Räume und Operationsmodi verlässt und ihre Inhalte durch andere Medien und in der Zusammenarbeit mit anderen Akteur:innen produziert und vermittelt. Der Inbegriff des Philosophischen Kuratierens ist, dass darin die Vermittlung und Produktion von Wissen untrennbar und als eine Form kreativer und kollektiver Wissensproduktion zu verstehen sind. Es handelt sich ferner um eine spezifische Form des Kuratierens, die viel Wert auf ein diskursives und reflexives Format legt. Schließlich ist es eine Praxis, die die Verantwortung der Wissensproduktion und -vermittlung in und für die Öffentlichkeit als eigene Bedingung voraussetzt und daher eine politisch-gesellschaftliche Orientierung anbieten oder zumindest einen Erkenntnishorizont eröffnen will. Diese drei Eigenschaften lassen sich unter den folgenden Stichwörtern des Philosophischen Kuratierens zusammenfassen: der Medienwechsel und die Herstellung sinnlich-epistemischer Konstellationen, die Verräumlichung von Gedanken und das damit verbundene Öffentlich-Werden sowie der aufklärerische bzw. politische Charakter als eigentlicher Zweck. Die Trennung ist hier nur eine analytische: all diese Ebenen sind in der Praxis untrennbar miteinander verflochten.

Der Medienwechsel

Es wurde mehrmals betont, dass eine der Besonderheiten von *Les Immatériaux* darin besteht, dass die Ausstellung als Medium benutzt wurde. Der Erläuterung der Frage, wie Lyotard die Ausstellung als Medium benutzte, widmet Antonia Wunderlich ein gesamtes, nahezu 150 Seiten umfassendes Kapitel mit dem Titel „La Phénoménologie de la visite.“¹¹⁷ Durch ihre Rekonstruktion, die gleichzeitig als „Beschreibung, Erzählung und Interpretation“¹¹⁸ fungiert, ist es ihr möglich gewesen, die philosophischen Themen und ihre Präsentationsformen, sowie die gewünschte Wirkung der Ausstellung auf die Besucher:innen darzustellen. Eine Ausstellung als Medium zu benutzen bedeutet, dass all diese Ebenen untrennbar miteinander verbunden sind: Inhalt, Darstellungsform und Erfahrung der Besucher:innen müssen zusammengedacht werden.¹¹⁹ Jana Scholze definiert die Bedeutsamkeit der ästhetischen Erfahrung beim Verständnis des Ausstellungsformats als Medium wie folgt:

¹¹⁷ Vgl. Wunderlich 2008, S. 105-248.

¹¹⁸ Ebd., S. 17.

¹¹⁹ Wunderlich 2008, S. 18.

Das Erlebnis einer Ausstellung entsteht in der Komplexität aus der Erfahrung eines Ortes und Raums, dem Eindruck der Raumfolge bis zur Anschauung eines einzelnen Objekts auf allen sinn- und körperlichen Wahrnehmungsebenen.

Ausstellungen sind somit als synästhetische Medien definiert. Wenn eher von einem Ausstellungsbesuch als Erlebnis als von einem als Fortbildung ausgegangen werden kann, muss dem Phänomen der Sinnlichkeit in der Ausstellung verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt werden. Das betrifft zum einen die Auswahl der Präsentationsmittel und die Art derer Verbindungen im räumlichen

Während diese Beschreibung grundsätzlich für viele Ausstellungen gelten kann bzw. jede Ausstellung potentiell als Medium gestaltet und verstanden werden kann, ist der Fokus auf die Komplexität der Erfahrung, auf die körperliche Wahrnehmungsebene oder auf das Phänomen der Sinnlichkeit keineswegs eine typische Beschreibung des philosophischen Denkens. Damit ist nicht gemeint, dass philosophische Theorien solche Themen theoretisch nicht behandelt haben – im Gegenteil. Damit ist vielmehr gemeint, dass philosophische Wissensproduktion sinnliche Erfahrungen nicht als eigentliches Medium und kanonischen Operationsmodus einbezieht. Die Aussage, dass die erste Eigenschaft des Philosophischen Kuratierens in einem Medienwechsel besteht, bedeutet daher, dass die sinnlich-ästhetische Erfahrung als Teil des Denkprozesses verstanden werden soll. Nicht nur als Materialisierung des Prozesses in der medialen Form der Ausstellung, sondern auch als Bedingung der Produktion im Medium Ausstellung. Das Philosophische Kuratieren als eine Praxis zu definieren, die nicht einfach philosophische Diskurse anwendet, sondern eine spezifische philosophisch-kuratorische Praxis per se ist, bedeutet folglich, dass das produzierte Wissen beim Ausstellungserlebnis als Moment der Reflexion gilt – genauso wie das Denken selbst. Da hier von Philosophischem Kuratieren und nicht bloß von philosophischen Ausstellungen die Rede ist, soll der Fokus nicht lediglich auf der Ausstellung und deren Erlebnis liegen, sondern auf dem Prozess des Kuratierens. Philosophisches Kuratieren heißt also, über die sinnlich-epistemische Erfahrung philosophisch nachzudenken bzw. philosophische Reflexion anhand unterschiedlicher Medien zu produzieren. *Les Immatériaux* war in diesem Sinne ein Versuch, Reflexionen über die postmoderne Gesellschaft durch den Medienwechsel vom philosophischen Text zur Ausstellung zu produzieren. Lyotard ging es darum, neue Formen der philosophischen Arbeit zu erproben und zu experimentieren, indem er vom Medium Text zum Medium Ausstellung wechselte.¹²¹ Antonia Wunderlich beschreibt den Unterschied zwischen einer Anwendung philosophischer Inhalte und einer eigentlichen philosophischen Produktionsform treffend, wenn sie schildert, dass Lyotard die Ausstellung „als »kognitives Werkzeug« und nicht nur als didaktisch aufbereitendes Instrument ein[setzte]: Das ausgestellte Philosophem ist tatsächlich ein grundlegend anderes als ein gedachtes oder geschriebenes.“¹²²

Der Erkenntnisgewinn, der durch den Medienwechsel stattfindet, lässt sich mit dem Begriff der Konstellation veranschaulichen. Die Kuratorin und Theoretikerin Beatrice von Bismarck verwendet in ihrem bahnbrechenden Text „Das Kuratorische“ das Wort *Konstellation* im Zusammenhang mit einer Definition des Kuratorischen. Hier definiert von Bismarck das Kuratorische als ein „kulturelles Feld“ und als „dasjenige Handlungsfeld und Wissensgebiet, das auf das Öffentlich-Werden von Kunst und Kultur bezogen ist, als einen Praxis- und Sinnzusammenhang mit eigenen Strukturen, Bedingungen, Regeln und Verfahren.“¹²³ Von Bismarck nutzt das Konzept der Konstellation, um die sinnlich-epistemische Herstellung von Bedeutungen und Zusammenhängen zu beschreiben. In einem Interview mit der Kuratorin und Theoretikerin Iris Rogoff bezeichnet von Bismarck das Kuratieren als „a constellational activity“: „By combining things that

¹²¹ Wunderlich 2008, S. 33.

¹²² Wunderlich 2008, S. 18.

¹²³ Von Bismarck 2021, S. 14f.

haven't been connected before – artworks, artifacts, information, people, sites, contexts, resources, etc. – it is not only aesthetically, but also socially, economically, institutionally, and discursively defined.¹²⁴ Dieser Definition folgend zielt der Medienwechsel beim Philosophischen Kuratieren darauf ab, unterschiedliche Akteur:innen, Exponate, Diskurse und Räume zusammenzudenken, um in der hergestellten Verbindung einen neuen Sinn zu gewinnen.¹²⁵ Durch die Idee der Konstellation kommen also ästhetische, soziale, performative, epistemische und raum-zeitliche Aspekte zusammen, die als konstitutiver Teil der philosophischen Begriffsarbeit gedacht werden können.

Spacing Philosophy

Der Medienwechsel beim Philosophischen Kuratieren ist in der Tat auch ein Raumwechsel und soll, so in den Wörtern von Wunderlich, sowohl das Philosophieren als auch das Ausstellen ändern.¹²⁶ Birnbaum und Wallenstein nennen das „spacing philosophy“ und meinen damit, ähnlich wie in Bezug auf den Medienwechsel, dass philosophische Inhalte nicht einfach *im* Raum sondern *durch* den Raum (anders) produziert werden. Dazu schreiben sie Folgendes:

Could there be a way to understand, or rather do, philosophy spatially, so that the exhibition medium [...] would present a possible solution to the problems of conceptual articulations, which thereby would cease to be purely conceptual, and instead come to invest in the field of the sensory, tactile, auditory, and visual? This question no doubt appears exorbitant in relation to normal philosophical discourse; why would thinking in a spatial and sensory fashion, and even more so in the mode of an exhibition, at all matter to philosophy? Does it not simply transfer something that must have already been conceived and articulated to an empirical outside, to the space of illustration and sensible particulars?¹²⁷

Begriffliches Wissen sinnlich erfahrbar zu machen, indem man es an öffentlichen Orten wie Museen, Hallen, Galerien, Theatern bis hin zu den ungewöhnlichsten (Ausstellungs-)Räumen kuratiert, heißt nicht nur, Philosophie anders zu produzieren. Es geht vielmehr um das darin steckende Potential, sie auch anders zu *teilen*. Kuratiert man philosophisch komplexe Inhalte in einem nicht-akademischen Raum, indem sie üblicherweise verortet sind, stellt sich die Frage nach der Vermittlung solcher Komplexität. Altshuler erwähnt *Les Immatériaux* in seinem Werk *Biennale and Beyond* aufgrund ihrer diskursiven und partizipativen Eigenschaften. Allerdings merkt er an, dass *Les Immatériaux* als „philosophisches Stück“ mit der Schwierigkeit konfrontiert war, komplexe Inhalte erfolgreich zu vermitteln.¹²⁸ Diese Schwierigkeit, oder besser gesagt die Herausforderung der Vermittlung (philosophischer) Komplexität mittels einer Ausstellung, beschäftigte auch Lyotard selbst und ist eine wesentliche Eigenschaft des Philosophischen Kuratierens.¹²⁹ Lyotards Frage zu beantworten, ob und wie man Komplexität vermitteln kann, ohne sie einfach zu reduzieren, ist die wesentliche Herausforderung des philosophisch-kuratorischen Prozesses.¹³⁰ Indem Medien- und Raumwechsel einen anderen Modus des Denkens und der Wissens-Erfahrung

¹²⁴ Iris Rogoff und Beatrice von Bismarck, „Curating/Curatorial: A conversation between Iris Rogoff and Beatrice von Bismarck“, in: Beatrice von Bismarck, Jörn Scha-faff, Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the Curatorial*, Leipzig: Spector Books 2021, S. 22-38, S. 24. Hier setzen von Bismarck und Rogoff den Unterschied zwischen dem Kuratieren (Curating) und dem Kuratorischen (Curatorial). Während „curating“ die eigentliche Tätigkeit des kuratorischen Prozesses bezeichnet, umfasst das Konzept des „Kuratorischen“ den Diskurs über die Praxis des Kuratierens und somit die vielen sozialen, epistemischen und politischen Aspekte dieses Gebiets.

¹²⁵ Vgl. von Bismarck 2021, S. 107-111.

¹²⁶ Wunderlich 2008, S. 76.

¹²⁷ Birnbaum und Wallenstein 2019, S. 13.

¹²⁸ Vgl. Altshuler 2013, S. 215.

¹²⁹ Vgl. Wunderlich 2008, S. 33.

¹³⁰ Vgl. ebd. S.13.

anbieten, soll sich gleichzeitig die Zugänglichkeit der Inhalte ändern. Diese Veränderung hat nicht nur mit den Medien und dem Raum zu tun, sondern auch mit dem Ort und seinem Publikum, sofern jeder kulturelle Ort gewissen Spielregeln folgt und Erwartungshaltungen mit sich bringt, die entweder gebrochen oder spielerisch als eigene Regeln übernommen werden können. Die Frage nach der Vermittlung inhaltlicher Komplexität ist folglich auch mit der Frage nach dem Auftreten vor der und für die Öffentlichkeit verbunden, mit anderen Worten: mit der Frage nach dem Publikum. Antonia Wunderlich schreibt dazu:

Das Medium der multimedialen Ausstellung bot sehr viel weitergehende Mittel als etwa das näher liegende Medium des (wissenschaftlichen) Buches. Durch den unmittelbaren körperlichen Einbezug der Besucher verwickelte Les Immatériaux das Publikum in etwas völlig anderes, als es eine theoretisch-kognitive Auseinandersetzung mit einem Text vermocht hätte, auch wenn keineswegs davon ausgegangen werden kann, dass die Ausstellung einfacher zu verstehen war als ein philosophisches Buch. Dennoch: Sie richtete sich an ein weitaus größeres Publikum, als es üblicherweise der akademischen Philosophie zur Verfügung steht und verlangte von Lyotard, nicht nur einem anderen Medium, sondern auch einem größeren Adressatenkreis Rechnung zu tragen.¹³¹

¹³¹ Wunderlich 2008, S.12.

Es lässt sich behaupten, dass diese wiederkehrende Spannung (und Herausforderung) der Komplexität daran liegt, dass beim Philosophischen Kuratieren Wissensproduktion und Wissensvermittlung gewissermaßen ein und dasselbe sind. Gegenüber der klassischen akademischen philosophischen Produktion fordert das Philosophische Kuratieren einen Perspektivenwechsel zu anderen Akteur:innen: Für wen werden welche Inhalte wie vermittelt? Der „Raumwechsel“ des philosophischen Diskurses, der beim Philosophischen Kuratieren stattfindet, geht mit einem Versprechen oder zumindest mit dem langfristigen Zweck einer Kollektivierung des Wissens durch seine gleichzeitige Produktion und Vermittlung einher. Den elitären institutionellen Raum der Akademie für andere öffentliche Räume zu verlassen, bedeutet folglich, ein Publikum aktiv anzusprechen, das bislang nicht ausdrücklich adressiert wurde oder sich selbst nicht angesprochen fühlte. Der zweite Kern des Philosophischen Kuratierens bezieht sich also auf den sozialen Aspekt der Praxis und bringt die Perspektive einer breiteren Öffentlichkeit ins Spiel sowie die leitende Frage, wie man abstrakten Inhalt so vermitteln kann, dass das Erreichen eines sehr diversen Publikums kein leeres, rein konzeptuelles Versprechen bleibt, sondern in der Praxis umgesetzt werden kann. Zugleich wäre das Scheitern der Philosophie damit nicht äußerlich: Als eine unendliche Aufgabe, die seit Sokrates vom Wissen um das eigene Nichtwissen ausgeht, löst sie Gewissheiten und erreichte Kenntnisstände immer wieder auf. Ihre Didaktik erschöpft sich nicht in der Übermittlung von Einsichten, für deren Gelingen es auch keine Garantie gäbe, sondern besteht in der Anstiftung zur Reflexion.

Die politische Dimension

Wie im vorherigen Paragraf eingeführt, distanzierte sich Lyotard von der Idee einer didaktischen Ausstellung. Das Ziel von *Les Immatériaux* war nicht, etwas zu erklären, sondern etwas zu zeigen, die Emotionen der Besucher:innen und nicht nur ihr „Intellekt“ anzusprechen. Das Publikum musste ihm zufolge nicht als Masse verstanden werden, sondern als Reihe einzelner und singulärer Personen, die unterschiedlich angesprochen werden.¹³² Lyotards Ablehnung einer didaktischen Funktion ist einem institutionskritischen Diskurs verhaftet. Die Emotionen der Besucher:innen anzusprechen bedeutete für Lyotard, einen alternativen Zugang zur Komplexität zu schaffen. Mit einer in ihrer Breite undifferenziert werdenden Autoritätskritik wird jegliche Wissensvermittlung unter den Verdacht des Paternalismus gerückt. Nehmen wir hingegen die unermüdliche Prägung durch gesellschaftliche Normen, Werbekalkül und Social Media content in der öffentlichen Meinungsbildung ernst, können Räume und Ziele des kuratierten Wissens weniger als verdächtig und eher als wünschenswerte Zwischen- und Handlungsräume verstanden werden.¹³³ Nehmen wir die Natur des Philosophischen Kuratierens als Reflexionsprozess ernst, erlaubt es einen Moment größerer Freiheit, weil ein Raum und eine Zeitstruktur geboten werden, in denen Auseinandersetzung mit Inhalten bewusst vollzogen werden kann. Ich plädiere deshalb dafür, dass das philosophische Kuratieren durchaus eine pädagogische Funktion haben kann. Damit meine ich allerdings keinen hierarchischen Wissenstransfer, sondern eine politische Orientierung. Durch die Praxis des Philosophischen Kuratierens setzt man sich mit gegenwärtigen Diskursen und der eigenen Position darin auseinander.

¹³² Wunderlich 2008, S. 69.

¹³³ Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld sprechen von Praktiken der Kunstvermittlung, die emanzipatorische Handlungsräume schaffen können. Vgl. Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld, „Räume der Kunstgeschichte“ in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), *Räume der Kunstgeschichte*, Wien 2015, S. 182-168.

Abschließende Gedanken

In diesem theoretischen Teil der Arbeit habe ich versucht, anhand einer Analyse von Lyotards *Les Immatériaux* eine Definition des Philosophischen Kuratierens zu formulieren. Die Formulierung dieser Definition erfolgte in zwei Schritten. Zuerst habe ich sie so rekonstruiert, dass der philosophische Beitrag von Lyotard in der Ausstellung anhand der kuratorischen Entscheidungen ersichtlich wird. Dabei habe ich gezeigt, inwiefern die Struktur der Ausstellung, das *mât*-System, das Display und die begleitenden Texte eine Form von ausgestellter philosophischer Reflexion über den Einfluss der damals neuen Technologien auf das menschliche Leben und den damit einhergehenden Übergang zur postmodernen Gesellschaft darstellen. Im zweiten Schritt habe ich *Les Immatériaux* historisch eingerahmt, um die vielen innovativen Ansätze, die die Ausstellung präsentierte, in einem umfassenderen Diskurs über die Museumsgeschichte und Ausstellungstheorie und -praxis zu verorten. Zur Zeit von *Les Immatériaux* kam es zu einer bis heute prägenden Transformation des Verständnisses des Museums, der Praxis des Kuratierens und der Figur der Kurator:in, nicht zuletzt aufgrund des kulturellen und ökonomischen Aufbruchs des Neoliberalismus. Dabei hat sich gezeigt, dass *Les Immatériaux* als Produkt dieser Wenden zu positionieren ist, obwohl eine eindeutige Einordnung nicht möglich ist. Das Ziel der historischen Einrahmung bestand zudem darin, eine Orientierung im Diskurs über das Kuratorische zu liefern, um meine Definition des Philosophischen Kuratierens in Anlehnung an *Les Immatériaux* und mithilfe von gegenwärtigen Ansätzen zu herauszuarbeiten.

In Anbetracht der Komplexität von *Les Immatériaux* hätte diese Arbeit eine Vielzahl alternativer Forschungsrichtungen in Erwägung ziehen können. Aufgrund des Rahmen dieser Arbeit habe ich mich nur auf die aufgeführten konzentriert. Anhand der Lektüre weiterer philosophischer Texte von Lyotard, wie zum Beispiel *Discours, Figure* (1971), *Le Différend* (1983) oder auch *L'Inhumain: Causeries sur le temps* (1988) könnte man zum Beispiel einen zusätzlichen, noch differenzierteren Blickwinkel auf die Ausstellung gewinnen. Der Aspekt der Zeitlichkeit ist des Weiteren ein wichtiges Kriterium sowohl in der Analyse der Ausstellung, als auch als Kriterium für meine Definition des Philosophischen Kuratierens. Dieser sollte bei zukünftigen Forschungen über die Praxis einbezogen werden. Ein weiterer Forschungshorizont wäre schließlich eine Auseinandersetzung mit Praktiken der post-repräsentationalen Vermittlung sowie mit den theoretischen und praktischen Ansätzen, die sich mit der Frage der Partizipation in musealen und nicht musealen kulturellen Orten beschäftigen.

*

Das Philosophische Kuratieren ist eine kreative Praxis der Wissensproduktion und -vermittlung, die an der Schnittstelle zwischen den Wissensgebieten und Praxisfeldern der Philosophie und des Kuratierens angesiedelt ist. Durch seine politische Orientierung als nicht-hierarchische pädagogische Praxis bietet das Philosophische Kuratieren die Gelegenheit zu einer reflexiven und kritischen Auseinandersetzung mit der Gegenwart und zielt als konstellative Denkweise und erkenntnisorientierte Praxis auf Formen der kollektiven Wissensproduktion für eine breitere Öffentlichkeit ab.

Sie haben jetzt das Ende von *Reflecting Les Immatériaiux* erreicht.
Drehen Sie bitte das Buch, um in die Gegenwart zu gelangen.
Dieses Mal fangen wir mit der Sprache an.

Bibliografie Theorieseite

ALTSCHULER, Bruce (2013), *Biennials and Beyond. Exhibitions That Made Art History (1962-2002)*, London: Phaidon Press.

BENNETT, Tony (1995), *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.

BIRNBAUM, Daniel und Sven-Olov WALLENSTEIN (2019), *Spacing Philosophy. Lyotard and the Idea of the Exhibition*, Berlin: Sternberg Press.

BROECKMANN, Andreas (2025), *The Making of Les Immatériaux*, Lüneburg: Meson Press.

BROECKMANN, Andreas und Antonia WUNDERLICH (2025), „Description of Les Immatériaux. Les Immatériaux Research“, Working Paper Nr. 12.

BROECKMANN, Andreas und Sergio MEIJIDE CASAS (Hg.) (2024), „Lyotard's Interviews on Les Immatériaux. Les Immatériaux Research“, Working Paper Nr. 11.

BROECKMANN, Andreas und Yuk HUI (Hg.) (2015), *30 Years after Les Immatériaux. Art, Science, Theory*, Lüneburg: Meson Press.

GALLO, Francesca (2012), „Ce n'est pas une exposition, mais une œuvre d'art. L'exemple des Immatériaux de Jean-François Lyotard“, in: *Appareil*, Nr. 10.

HEINICH, Nathalie (2009), „Les Immatériaux Revisited. Innovation in Innovations“, in: *Tate Papers*, Nr. 12. URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immateriaux-revisited-innovation-in-innovations>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

JASCHKE, Beatrice und Nora STERNFELD, „Räume der Kunstgeschichte“ in: *Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte*, Wien 2015, S. 182–168.

LATOUR, Bruno im Interview mit Hans Ulrich Obrist, 9. Januar 2016 in Paris. URL: <http://modesofexistence.org/what-is-a-gedankenausstellung/>, zuletzt abgerufen am 25. Mai 2026.

LOREY, Isabell: „Virtuosität zwischen Dienstbarkeit und Exodus. Postfordistische Öffentlichkeit, soziale Produktion und politisches Handeln“, in: *Das Private bleibt politisch, FKW // Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, 2010, Nr. 49, S. 11–23.

LYOTARD, Jean-François et al. (1985), „Immaterialien. Presse-Mitteilung vom 8. Januar 1985“, in: *Dies., Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: Merve Verlag, S. 9-18.

LYOTARD, Jean-François und Bernard BLISTÈNE (1985a), „Kunst heute? Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Bernard Blistène“, in: *Lyotard et al. Immaterialität und Postmoderne*, Berlin: Merve Verlag, S. 55-74.

LYOTARD, Jean-François und Bernard Blistène (1985b), „Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène“, in: Flash Art, Nr. 121, 1985, S. 32–39.

LYOTARD, Jean-François und Giairo DAGHINI (1985), „Sprache, Zeit, Arbeit. Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Giairo Daghini“, in: Lyotard et al. Immaterialität und Postmoderne, Berlin: Merve Verlag, S. 35-53.

LYOTARD, Jean-François (1985), „Immaterialien. Konzeption“, in: Ders. et. al., Immaterialität und Postmoderne, Berlin: Merve Verlag, S. 75-90.

LYOTARD, Jean-François (1984), „After Six Months of Work...“, in: Andreas Broeckmann und Yuk Hui (Hg.), 30 Years after Les Immatériaux. Art, Science, Theory, Lüneburg: Meson Press 2015, S. 29-66.

LYOTARD, Jean-Francois (1986) [1979], „Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht“, in: Edition Passages, Nr. 7.

MARCHART, Oliver (2012), „Das Kuratorische Subjekt. Die Figur des Kurators zwischen Individualität und Kollektivität“, in: TEXTE ZUR KUNST, Nr. 86, S. 29-41.

MCDOWELL, Tara (2014), „Les Immatériaux. A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène“, in: e-flux Criticism. URL: <https://www.e-flux.com/criticism/235949/les-immat-riaux-a-conversation-with-jean-fran-ois-lyotard-and-bernard-blist-ne>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

OBRIST, Hans Ulrich (2015), Kuratieren!, Munchen: C.H. Beck.

O'NEILL, Paul (2007), „The Curatorial Turn. From Practice to Discourse“, in: Judith Rugg et al. (Hg.), Issues in Curating Contemporary Art and Performance, Chicago: intellect Books.

RAJCHMAN, John (2009), „Les Immatériaux or How to Construct the History of Exhibitions“, in: Tate Papers, Nr. 12. URL: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/les-immateriaux-or-how-to-construct-the-history-of-exhibitions>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

REITSTÄTTER, Luise und Carla-Marinka SCHORR (Hg.) (2025), Methoden der Ausstellungsanalyse, Bielefeld: transcript.

ROGOFF, Iris und Beatrice VON BISMARCK (2021), „Curating/Curatorial: A conversation between Iris Rogoff and Beatrice von Bismarck“, in: Beatrice von Bismarck, Jörn Schafaff, Thomas Weski (Hg.), Culture of the Curatorial, Leipzig: Spector Books, S. 22-38.

SCHOLZE, Jana (2004), Medium Ausstellung. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin, Bielefeld: transcript.

STERNFELD, Nora (2018), *Das radikaldemokratische Museum*, Berlin/Boston: De Gruyter Edition Angewandte.

STERNFELD, Nora und Luisa ZIAJA (2012), „What comes after the show? On post-representational curating“, in: *On-Curating.org*, Nr. 14.

VERGO, Peter (Hg.) (1989), *The New Museology*, London: Reaktion Books.

VICET, Maria (2023), „Les Immatériaux (1985). L'exposition comme exercice philosophique“, in: *chmc2. Politiques de la culture*. URL: <https://chmcc.hypotheses.org/13766>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

VON BISMARCK, Beatrice (2021), *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books.

VON HANTHELMANN, Dorothea (2011), „Curatorial Paradigm“, in: *The Exhibitionist*, No. 4, S. 6-12.

WUNDERLICH, Antonia (2008), *Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung Les Immatériaux von Jean-François Lyotard*, Bielefeld: transcript.

ZIAJA, Luisa (2013), „Ausstellungsgeschichten. Ansätze der Historisierung im Kunstfeld“, in: *ARGE schnittpunkt* (Hg.), *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien: Böhlau Verlag, S. 23-36.

*

Centre Georges Pompidou (Hg.) (1985), *Les Immatériaux: Ausstellungskatalog*, Band 2: Album und Inventaire, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou 1985. Teil Album.

Centre Georges Pompidou (Hg.) (1985), *Les Immatériaux: Ausstellungskatalog*, Band 2: Album und Inventaire, Paris: Éditions du Centre Georges Pompidou 1985. Teil Inventaire.

Centre Georges Pompidou (Hg.) (1985): *Petit Journal*. Paris.

Les Immatériaux: Petit Journal [Mini-Guide], Exhibition guide, English version, Paris: Édition du Centre Pompidou 2022 (Übers. Robin Mackay). URL: https://monoskop.org/images/b/bf/Les_Immatériaux_PetitJournal_EN_LD.pdf, zuletzt abgerufen am 25.05.2026

Les Immatériaux: Texte de la cassette-son remise à la presse (1985), URL: https://monoskop.org/images/e/eb/Les_Immatériaux_press_pack.pdf, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

Abbildungen Theorieseite

Fig. 1 Album, S.6.

Fig.2 Epreuves d'écriture © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0270_P].

Fig. 3 Inventaire, S.3.

Fig. 4 Album, S.54f.

Fig. 5 Théâtre du non-corps © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0307_P].

Fig. 6 Labyrinthe du langage © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0154_P].

Fig. 7 Spiegelwand – Théâtre du non-corps, Galerie d'entrée, Dioramen © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0115_P].

Fig. 8 Kommunikationsdiagramm. Screenshot © Fulvia Modica, Petit Journal, S.1.

Fig. 9 Peintre sans corps, Peinture luminescente © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0414_P].

Fig. 10 Nu vain © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. CCI_147_0266_P].

Fig. 11 L'Ange © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0378_P].

Fig.12 Schwanger von Annegret Soltau (1980-82) Screenshot © Fulvia Modica, Inventaire, S.101.

Fig. 13 Surface introuvable © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0281_P].

Fig. 14 L'objet perdu © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0440_P].

Fig. 15 Mots en scene © bpk / CNAC-MNAM / Bild von Jean-Claude Planchet. Bibliothèque Kandinsky, MNAM/CCI, Centre Pompidou. [CCI_147_0440_P].

Fig. 16 Labyrinthe du langage. Petit Journal, S. 10.

Fig. 17 Labyrinthe du langage. Petit Journal, S. 11.

Danksagung

Ich danke Nora Sternfeld für ihr Vertrauen und ihre warme Ermutigung. Dank ihrer Unterstützung und Geduld sind die Recherchen und das Denken hinter diesem Buch zu einem sehr bereichernden und vielschichtigen Lernprozess geworden. Eva von Redecker und Aurelie Herbelot danke ich für das Zusammendenken und für all das Wissen, das in diesen Text eingeflossen ist und meine Welt viel klarer und vor allem viel schöner macht. Katharina Stechl soll nicht nur mein Dankeschön, sondern auch das aller Leser:innen bekommen. Denn nur dank ihrer Sorgfalt und unermüdlichen Unterstützung wurde der Text einer Nicht-Muttersprachlerin viel klarer und lebendiger. Leonie Stibor danke ich für ihre für mich immer wieder unverzichtbare Perspektive und ihren zugleich scharfen und zarten Blick auf das Ganze. Alma Sammel, Clara Arnold und Lisa Kaschubatz danke ich für die vielen Gespräche, Ideen und Inspirationen, ohne die dieser Text nicht leben würde. Sarah Bauer danke ich für ihre wunderbare Hilfe und Hilfsbereitschaft und dafür, dass sie dem Inhalt seine Form gegeben hat.

Philosophisches Kuratieren

Dancing in the Clouds

Philosophisches Kuratieren

Dancing in the Clouds

Fulvia Modica

ecm – educating/curating/making 2024–2026

Wien, Juni 2026

Betreut von Prof. Dr.in, Mag.a Nora Sternfeld und Sen.Sc. Mag.a Luisa Ziaja

Impressum:
Graphische Umsetzung: Sarah Bauer

Druck: Facultas Verlags- und Buchhandels AG
Stolberggasse 26
1050 Wien
Österreich

Autorin: Fulvia Modica
mdc.fulvia@yahoo.it
Böhmische Str. 21
12055 Berlin

Cover: Ausschnitt aus *Mirror, Mirror* (2025) Benjamin Nagy © Benjamin
Nagy URL: <https://nagy.work/mirrormirror>

Philosophisches Kuratieren

Ausstellungsseite: Dancing in the Clouds

I.	Prolog	62
II.	Atlas of AI	64
III.	Das Konzept	67
IV.	Dancing in the Clouds	70
	Antichambre	70
	Spektakel des Nicht-Körpers	73
	Plastiksprache	76
	Golem und Chimäre	80
	Petrolio	82
	reCAPTCHA: Prove you're human	84
	Break the Mirror	88
	Aufarbeitung der Zukunft	89
V.	Bibliografie Asstellungsseite	93
VI.	Abbildungen Asstellungsseite	94

This, obviously, is a matter of thought, and thoughtlessness—the heedless recklessness or hopeless confusion or complacent repetition of “truths” which have become trivial and empty—seems to me among the outstanding characteristics of our time. What I propose, therefore, is very simple: it is nothing more than to think what we are doing.

Hannah Arendt¹³⁴

Prolog

Dieses Buch besteht aus zwei Teilen. Es hat sozusagen zwei Anfänge und kein Ende. Das Ende des einen Teils soll nicht als Schlusspunkt, sondern als Übergang zum anderen Teil verstanden werden. Für die Lektüre dieses Buchs gibt es keine richtige Reihenfolge: Sie können mit dieser oder mit der umgedrehten Seite beginnen. Für eine bessere Orientierung empfiehlt es sich trotzdem, die Einleitung „How to read this book“ auf Seite 5 des Theorieteils „Reflecting *Les Immatériaux*“ vorab zu lesen.

¹³⁴ Hannah Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press 1958, S. 5.

An dieser Stelle beginnen wir unsere Reise mit dem Konzept einer Ausstellung – *Dancing in the Clouds* –, die sich dem gegenwärtigen Diskurs über Künstliche Intelligenz widmet. Auf der anderen, umgedrehten Seite des Buchs befindet sich die theoretische Grundlage der Konzeption dieser Ausstellung. Dabei geht es um eine Anwendung des im Theorieteil herausgearbeiteten Begriffs des philosophischen Kuratierens. Diese Definition wurde in *Reflecting Les Immatériaux* anhand einer Analyse der Ausstellung *Les Immatériaux*, die vom Theoriedesigner Thierry Chaput und dem Philosophen Jean-François Lyotard 1985 am Centre Pompidou in Paris kuratiert wurde, erstellt. Die gestalterische Entscheidung als Wendebuch basiert auf zwei Aspekten: einem formalen und einem inhaltlichen. Beide Aspekte sind Teil desselben Prozesses: eine dem Inhalt entsprechende Form zu finden. Der formale Zusammenhang besteht darin, dass sowohl *Reflecting Les Immatériaux*, als auch *Dancing in the Clouds* Beispiele für Philosophisches Kuratieren sind, und zwar einerseits theoretisch definiert und andererseits praktisch angewendet. Der inhaltliche Zusammenhang erklärt sich daraus, dass *Dancing in the Clouds* als Reflexion – im Sinne von Widerspiegelung – von *Les Immatériaux* fungiert. *Dancing in the Clouds* stellt nicht nur einen ähnlichen Diskurs wie *Les Immatériaux*, nämlich den gegenwärtigen techno-kulturellen Diskurs über neue Technologien und seine Auswirkungen auf das menschliche Leben, auf. Sondern *Dancing in the Clouds* spiegelt ebenfalls das Display von *Les Immatériaux* wider, allerdings in invertierter Form. *Les Immatériaux* beschäftigte sich mit den Auswirkungen auf das menschliche Leben der damals neuen Technologien in einer postmodernen Gesellschaft, also digitalen Medien und auf Informatik

und Telekommunikation basierenden Technologien. Für Lyotard implizierte die Verbreitung sprach- und datenbasierter Technologien am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts eine tiefe Infragestellung des modernen Verständnisses von Materie. Außerdem stellten sie den Grundstein eines radikalen, gesellschaftlichen, wissenschaftlichen und politischen Umbruchs dar: den Übergang von der modernen zur postmodernen Gesellschaft. Das Display von *Les Immatériaux* war als ein „Parcours vom Körper zur Sprache“ konzipiert, um die Besucher:innen in die Reflexion über diese Umbrüche aufgrund der neuen digitalen Technologien und des Endes der Moderne einzuführen. Der Sinn von Lyotards Neologismus „Immatériaux“ (dt: Immaterialien lässt es sich als eine Infragestellung des klassischen, modernen Verständnisses von Materie und Körper interpretieren, das gleichzeitig fragend auf das neue Verständnis hinweist: Es gilt zu verstehen, wie diese Technologien unser Leben und unsere Kultur verändern, welche wissenschaftlichen, politischen und kulturellen Auswirkungen sie haben und wie wir uns darin positionieren können.

Über vierzig Jahre nach der Eröffnung von *Les Immatériaux* hat sich der Diskurs über die Immaterialien stark konkretisiert und dreht sich vorrangig um ein zentrales Thema: Künstliche Intelligenz (KI. Heutzutage ist KI nahezu omnipräsent und neue Technologien, die auf künstlicher Intelligenz basieren, durchdringen die meisten Bereiche der Gesellschaft. Alle reden *über* KI und alle reden *mit* der KI. Dabei beeinträchtigen die notwendigen Infrastrukturen für die Produktion und Reproduktion dieser Technologie – sogenannte Serverfarmen – bereits die Umwelt mit nicht unerheblichen ökologischen Folgen. Allerdings werden die zugrundeliegenden Prozesse ihrer Produktion sowie ihre Einbettung in ökonomische und politische Machtverhältnisse, auch wenn diese nicht unsichtbar sind, zu wenig thematisiert. Eine philosophisch-kuratierte Ausstellung über KI, die sich von *Les Immatériaux* inspirieren lässt und in ähnlicher Weise den gegenwärtigen Diskurs über diese neue Technologie und ihre Auswirkungen auf das Leben, das Wissen, die Wahrnehmung und die Politik ausstellt, fängt für mich – im Gegensatz zu *Les Immatériaux* – nicht vom Körper aus an, sondern von der Sprache aus: der Sprache der KI, aber auch dem Diskurs über KI. So spiegelt *Dancing in the Clouds Les Immatériaux* in dem Sinne wider, dass sie metaphorisch als ein Parcours von der Sprache zum Körper gestaltet ist. Der gespiegelte Weg ist dennoch nur eine ambigue Provokation. Wie in einer imaginären Spiegelwelt, gilt es zunächst zu verstehen, ob die bekannten Spielregeln weiterhin gültig sind oder nicht. Ähnlich wie bei einem echten Spiegel, der eigentlich nur das Bild zurückwirft, sieht man in diesem Bild oft nur das, was man darin sehen möchte. Das Bild des Spiegels wird häufig als Metapher für Künstliche Intelligenz verwendet. Die Metapher des Spiegels wird etwa kritisch dafür benutzt, um die verführerische und verwirrende Illusion der KI und im Allgemeinen der digitalen Welt zu veranschaulichen. Die Metapher des Spiegels wird aber auch verwendet, um auf die – vermeintliche – Fähigkeit der KI, die reale Welt widerzuspiegeln, hinzuweisen: „We are building the real world [...] Anything you see needs to be in our data-bases.“¹³⁵ Damit ist in etwa eine monströse, lebendige-maschinelle Enzyklopädie des gesamten Wissens gemeint – ein übermenschliches God-eye. Im übertragenen Sinne ist die Spiegelwelt auch ein Ausdruck für ein Paralleluniversum, das der ursprünglichen Welt ähnelt und dennoch anders ist. Aufgrund all dieser ambigen Deutungsmöglichkeiten habe ich mich dafür entschieden, die Metapher

¹³⁵ Ein Ingenieur bei Google Street View, zitiert nach: Kate Crawford, *Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*, New Haven, CT: Yale University Press 2021, S. 220.

des Spiegels ins Zentrum dieser Arbeit zu stellen und der Gestaltung als Wendebuch, des Inhalts und der Konzeption der Ausstellung zugrunde zu legen.

Auch in der Ausstellung *Dancing in the Clouds* geht es darum zu verstehen, was in unserer Welt noch real ist, und was nicht. Letztendlich ist das Konzept eine Einladung zum Verständnis und zum Umgang mit dieser Technologie: to think about what we are doing. Eine Sache übrigens, die Maschinen nicht können.

Atlas of AI

Artificial intelligence is, after all, a mirroring and mimicry machine: we feed in the cumulative words, ideas, and images that our species has managed to amass (and digitize) over its history and these programs mirror back to us something that feels uncannily lifelike.

Naomi Klein¹³⁶

¹³⁶ Naomi Klein, *Doppelgänger. A trip Into the Mirror World*, London: Penguin Books 2023, S.89.

Ich habe das Philosophische Kuratieren als eine Praxis definiert, die Diskurse, Gedanken und Reflexionen im öffentlichen Raum medial führt und auf kollektive Prozesse der Wissensproduktion abzielt. *Dancing in the Clouds* philosophisch zu kuratieren heißt demnach, einen Diskurs über KI zu versinnbildlichen, unsichtbare Zusammenhänge sichtbar zu machen, fundamentale Widersprüche offenzulegen und im öffentlichen Ausstellungsraum zu materialisieren. Wenn man heute einen Diskurs über digitale Technologien und KI führt, steht man vor einer Vielzahl an möglichen Themen und Perspektiven. Aufgrund ihrer zahlreichen Anwendungsmöglichkeiten und Potentiale scheint KI eine revolutionäre Technologie zu sein. Wie Lyotard in seiner Ausstellung *Les Immatériaux* bereits erkannte, ändert das digitale (und in unserem Fall das auf KI basierte Medium alle Grundstrukturen unserer Gesellschaft unumkehrbar.

Dabei sollte man diesen Umbruch, wie Felix Stadler in *Kultur der Digitalität* (2016 ausführlich erläutert, als eine allumfassende strukturelle Veränderung verstehen, die sich auf Politik, Kultur, Ökonomie und nicht zuletzt auf eine grundlegende Transformation des Alltags erstreckt.¹³⁷ Der Beginn der digitalen Kultur, die inzwischen allumfassend wirkt, kann Stadler zufolge auf die Sechziger Jahre zurückgeführt werden, als das digitale Medium unser Handeln in der Gesellschaft, unsere kulturelle Produktion aber auch kulturelle Rezeption strukturell und entscheidend prägte.¹³⁸ Mit dem Aufkommen des Personalcomputers in den 1980er Jahren und der Verbreitung des World Wide Web in Privathaushalten in den 1990er Jahren beginnt die Datenerfassung, die breite Öffentlichkeit zu betreffen. Das Web 2.0 der 2000er Jahre ersetzt persönliche Websites durch Plattformen, auf denen die Menschen dazu angeregt werden, immer mehr aus ihrem Privatleben preiszugeben.¹³⁹ Heutzutage wird das Internet für die breitere Öffentlichkeit immer zugänglicher (in Europa und Nordamerika liegt die Internetpenetrationsrate bei über 90% der Bevölkerung¹⁴⁰, sodass wir bald an die Obergrenze der organischen Datenerfassung stoßen werden. Noch nie wurden so viele Daten von Big-Tech-Unternehmen gesammelt und der Großteil davon wird an die KI gefüttert.

¹³⁷ Vgl. Felix Stadler, *Kultur der Digitalität*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2016, S. 6, 18.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 17-22.

¹³⁹ Vgl. ebd., S. 20.

¹⁴⁰ Vgl. dazu: <https://de.statista.com/themen/42/internet/#topicOverview>. Zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

¹⁴¹ Mit „Cloud“ meine ich das Netzwerk aus Computern und Rechenzentren, das von Tech-Unternehmen bereitgestellt wird, um Daten außerhalb des eigenen Zuhauses oder Arbeitsplatzes zu speichern und zu verarbeiten. Im Titel der Ausstellung soll es auf die Spiegelwelt hinweisen.

¹⁴² Crawford 2021, S. 8.

¹⁴³ Ebd., S. 30.

Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit digitalen Technologien und der KI bedeutet also, historische, politische, kulturelle und ökonomische Zusammenhänge zu berücksichtigen. Denn solch ein radikaler Umbruch ist nie von den politisch-ökonomischen Machtverhältnissen losgelöst, die die gegenwärtige globale Gesellschaft kennzeichnen. Im Gegenteil haben sich diese Machtverhältnisse sogar mit der KI nur verschärft und sich hinter dem illusionären Bild der *Cloud*¹⁴¹ versteckt¹⁴² – zusammen mit den damit einhergehenden realen und materiellen Kosten ihrer Produktion: dem Strom, der für den Betrieb der Server, und dem Wasser, das zu deren Kühlung benötigt wird.¹⁴³ Dabei geht es oft um zunächst unsichtbare Gegebenheiten, die schon länger wirksam sind, aber erst später zum Thema öffentlicher Diskurse werden. Die Frage ist dabei: Wie wird über diese Gegebenheiten in der Öffentlichkeit gesprochen?

Die in *Dancing in the Clouds* ausgestellten Überlegungen zu KI fangen mit dem Buch *Atlas of AI* von Kate Crawford an, in dem es darum geht, eben diese unsichtbare materiale und konflikthafte Realität der KI offenzulegen. Crawford plädiert in ihrem 2021 publizierten Essay dafür, dass KI „weder künstlich noch intelligent“ ist.¹⁴⁴ Wie sie ausführt, sei eher das Gegenteil der Fall: „artificial intelligence is both embodied and material, made from natural resources, fuel, human labour, infrastructures, histories, and classifications.“¹⁴⁵ Um KI in ihrer materiellen extraktivistischen Konstitution als hegemoniales Macht-Dispositiv zu zeigen, skizziert Crawford eine Kartographie, also einen Atlas, von KI. Denn wie KI produziert und wie darüber gesprochen – oder, genauer gesagt, nicht gesprochen – wird, hängt Crawford zufolge untrennbar zusammen und bestimmt unseren Umgang mit dieser Technologie. So führt sie am Anfang ihres Essays aus: „[D]ue to the capital required to build AI at scale and the ways of seeing that it optimizes AI systems are ultimately designed to serving existent dominant interests. In this sense, artificial intelligence is a registry of power.“¹⁴⁶ Wenn die Kultur der KI unsere Handlungsmöglichkeiten bestimmt, dann ist ein Verständnis ihrer Existenzbedingungen und Funktionsweisen unerlässlich, um frei mit dieser Technologie zu leben. Das bedeutet grundsätzlich, dass ein besseres Verständnis von KI auch ein anderes Handeln mit KI ermöglicht. Crawford beschreibt die Materialität von KI und ihre falsch angenommene Intelligenz anhand von vier wichtigen Punkten. Erstens ist KI kein immaterielles Phänomen, sondern das Produkt einer extraktivistischen Industrie: Im Gegensatz zu dem schwebenden (engl.: „floating“) Bild der *Cloud* und dem immateriellen Bild des Algorithmus hat KI einen Körper, der aus Mineralien, Lithium und Erdöl besteht.¹⁴⁷ Sie funktioniert nur dank eines massiven Verbrauchs von Energie bzw. Wasser und Strom. Der extraktivistische Charakter der (Re-)Produktion von KI bezieht sich nicht nur auf das Land, die Ressourcen und die Natur, sondern auch auf die Menschen selbst.

Der zweite von Crawford eingeführte Punkt bei der Betrachtung der Kosten von KI ist die dahinterstehende menschliche Arbeit, die für das Funktionieren von KI unerlässlich ist. Denn KI ist eine Maschine der Nachahmung: Sie braucht unendliche Mengen an Datensätzen, um „intelligent auszusehen“ und die hohen Leistungen zu erzielen, die uns die Tech-Firmen versprechen. Dabei müssen diese Daten zuerst menschlich verarbeitet werden: bei Sprachmodellen, indem sie ausgemistet, geprüft und bereinigt werden, und bei Robotern, indem sie selbst produziert werden.

Ein dritter Aspekt von Crawfords Analyse ist die Verflechtung zwischen Tech-Firmen und Macht, also zwischen ökonomischen und politischen Interessen. Die Philosophin Eva von Redecker spricht diesbezüglich von einem Tech-Faschismus.¹⁴⁸ Die Verstrickung zwischen Technologie, Ökonomie und Politik zeigt sich auf mehrere Weisen. Einerseits werden ohne Konsens gesammelte Daten für eine zunehmende Politik der Überwachung benutzt, beispielsweise mittels der Entwicklung von Software für Gesichtserkennungssysteme. Dies gilt sowohl für die Zivilbevölkerung als auch für den Kriegseinsatz.¹⁴⁹ Dabei ist zu beachten, dass *alle* bewusst oder unbewusst, mit oder ohne Konsens, zu diesem Prozess beitragen. Jeder Klick, jedes Bild, jedes Wort im Internet produziert Daten, die von den großen Tech-Konzernen gesammelt, verarbeitet und dann entweder an die Militärindustrie oder andere Konzerne und nicht zuletzt an Regierungen verkauft werden.¹⁵⁰ Außerdem geht es hier um die grundsätzliche Frage nach einer unabhängigen Wissens- und künstlerischen Produktion. Wenn alle Menschen mehr oder weniger dazu gezwungen sind, neue, auf KI basierte Technologien zu benutzen, ist die Freiheit und Autonomie der Produktion grundsätzlich gefährdet.¹⁵¹

¹⁴⁸ Vgl. Eva von Redecker, Dieser Drang nach Härte. Über den neuen Faschismus, Berlin: Suhrkamp 2026.

¹⁴⁹ Vgl. dazu Crawford 2021, S.181-209.

¹⁵⁰ Vgl. Von Redecker 2026, S. 95.

¹⁵¹ Crawford 2021, S. 58.

Der letzte Aspekt, den Crawford nennt, ist die Nicht-Neutralität der KI. Als Technologie, die von Menschen gemacht ist, spiegelt sie beispielsweise einen hegemonialen, rassistischen und diskriminierenden Meinungs- und Gedankenaustausch wider. Dieses Problem gewinnt zunehmend an Dringlichkeit und verbindet sich unmittelbar mit der techno-faschistischen Tendenz unserer Gegenwart.

Der Diskurs *über* KI aber auch *mittels* KI prägt zunehmend die Öffentlichkeit: durch Social Media, durch die von KI gesteuerte Verwendung des Internets und durch große Sprachmodelle wie ChatGPT, Gemini und Claude (die, nebenbei gesagt, alle von Firmen stammen, die Verbindungen zur Rüstungsindustrie und militärischen Aufträgen haben. Das bedeutet: Wie wir KI verstehen und benutzen, spielt eine nicht unerhebliche Rolle bei der (Re-)Produktion von „Wissen“ und letztendlich bei allem, was als Wahrheit akzeptiert wird. KI ist ein enormes

Machtinstrument zur Reproduktion und Aufrechterhaltung hegemonialer Strukturen und Diskurse. KI als „player in the shaping of knowledge, communication and power“¹⁵² zu verstehen, bedeutet aber auch, dass wir sie *anders* nutzen können. In Anbetracht der Tatsache, dass die hegemoniale und exraktivistische Realität der KI bereits existiert und teilweise schwer zu beeinflussen ist, scheint der erste Schritt zu sein, einen öffentlichen Diskurs über KI zu eröffnen und sich dabei die fundamentale Frage zu stellen: *Wie* wollen wir mit KI leben?

¹⁵² Ebd., S. 19.

Man kann *Dancing in the Clouds* als mediale Weiterführung von Crawfords Reflexion betrachten. Die Räume der Ausstellung sind durch die Themen geprägt, die ich anhand von Crawfords Essay eingeführt habe. Um ein philosophisch-kuratorisches Konzept zu formulieren, habe ich versucht, sinnliche und epistemische Konstellationen rund um KI zu erstellen. Jeder Raum soll Exponate unterschiedlicher Natur enthalten, deren Sinn sich aus dem reziproken Zusammenhang sowie mit dem Raum selbst ergeben soll. Während manche Exponate explizit das Thema KI behandeln, sind andere nur evokativ ausgewählt.

Kunstwerke, literarische und philosophische Textpassagen sowie die Struktur der Ausstellung als ein Parcours, der von der Sprache zum Körper führt, sollen dazu beitragen, anhand unterschiedlicher Medien und Impulse eine Perspektive auf die Welt von KI zu eröffnen. Der Parcours von der Sprache zum Körper, der

Bezug auf Lyotards *Les Immatériux* nimmt, soll außerdem als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit Lyotards Ausstellung aus einer gegenwärtigen Perspektive fungieren. Während *Les Immatériux* zu einem historischen Zeitpunkt stattfand, in dem der Übergang zur digitalen Gesellschaft nicht oder kaum in der Öffentlichkeit geführt wurde, sollten wir heute in der Lage sein, über die Auswirkungen der Digitalisierung anders zu sprechen. Zur Materie bzw. zum Körper zurück zu kommen, wird folglich nicht mit einer Ablehnung digitaler Technologie assoziiert. Vielmehr geht es darum, sich der Herausforderungen und des Potentials der KI bewusst zu werden. Eine bewusste Positionierung erfordert zwingend eine Reflexion über die konkreten materiellen wie sozialen, politischen und ökonomischen Auswirkungen von KI. Es impliziert aber auch die Entwicklung kollektiver Kenntnisse und Praktiken, die dem hegemonialen Umgang und Verständnis dieser Technologien entgegenwirken.

Das Konzept

Dancing in the Clouds ist eine Einladung, in die (Räume der KI hinein zu spazieren, sich dort zu bewegen und Platz zu nehmen: sich mit oder gegenüber dieser Technologie zu positionieren. Man sagt, KI sei wie ein Spiegel des Menschen oder der Welt. In die Ausstellung *Dancing in the Clouds* sind die Besucher:innen eingeladen, in diese KI-Spiegelwelt einzutauchen und sich zu fragen: Wie wollen wir KI nutzen und zu welchen Zwecken?

Dancing in the Clouds ist als Parcours von der Sprache zum Körper konzipiert und kann als „Reise in die KI“ gesehen werden. Denn um KI zu verstehen, muss man bei ihrem Kernelement starten: der Sprache bzw. den Algorithmen. Der Parcours zeigt sich eher in den Begriffen als architektonisch. Die räumliche Disposition der Ausstellung umfasst zu Beginn einen Flur, eine große Halle, von der vier weitere Räume abzweigen – und schließlich ein letzter großer Raum.

Der erste Flur, *Antichambre* genannt, (zur Einordnung: Bei *Les Immatériaux* war dieser das *Galerie d'entrée*,¹⁵³ soll die Besucher:innen in „die“ KI bewegen. Das Gefühl des Hinein-Gehens soll aber nur künstlerisch evoziert und erzeugt werden. Die Besucher:innen sollen erst später erfahren, dass sie sich *in* einer KI befinden. Dabei gilt es als erstes zu verstehen: was ist überhaupt KI, wie sieht KI aus?

¹⁵³ Siehe diese Arbeit, S. 14.

¹⁵⁴ Ebd., S. 14f.

¹⁵⁵ Vgl. Katrin Erik, „Vector Space Models of Word Meaning and Phrase Meaning: A Survey“, in: *Language and Linguistics Compass*, Nr. 6 (10), 2012, S. 635-653. URL: <https://doi.org/10.1002/inco.362>, zuletzt abgerufen am 25.05.2026.

Die große Halle heißt *Spektakel des Nicht-Körpers*. Dies ist eine Anspielung auf das *Théâtre du non corps* in *Les Immatériaux*.¹⁵⁴ Der Titel ist gleichzeitig ein erster Hinweis darauf, wie KI gesellschaftlich wahrgenommen wird: als faszinierendes, ungreifbares und doch omnipräsentes Spektakel. Er bezieht sich ebenfalls auf die von Crawford kritisierte Annahme, dass KI nicht materiell sei, siehe Crawfords Essay. Da wir uns in der KI befinden, ist diese erste große Halle als semantischer Raum inszeniert (Fig. A. Der „semantische Raum“ ist ein zentrales Konzept der modernen KI.¹⁵⁵ Es handelt sich um einen mathematischen mehrdimensionalen Raum, in dem die „Begriffe“ des Systems angesiedelt sind. Jeder Begriff hat eine

bestimmte Position, die sich aus dem Training des Modells ergibt. Solche Positionen werden oft als „Vektoren“ bezeichnet, der semantische Raum ist somit auch ein „Vektorraum“.

Der semantische Raum ist also „da, wo die Begriffe wohnen“¹⁵⁶. Stellen Sie sich das „Gehirn“ einer KI, wie zum Beispiel von einem Sprachmodell wie ChatGPT als Vektorraum vor, in dem Begriffe stehen. Der semantische Raum soll in der großen Halle sichtbar werden: Inmitten des Raums soll eine Kugel von der Decke hängen. In dieser Kugel sind Wörter zu sehen, die für die Ausstellung besonders wichtig sind: „Sprache“, „Mensch“, „Golem“, „Captcha“ usw. Die Besucher:innen sollen hier die Realität spielerisch infrage stellen. Die Besucher:innen nehmen hier Teil an einem Gedankenexperiment, das mit einem installativen Spiel aus Kameras und Bildschirmen im Raum erzeugt werden soll. Das Gedankenexperiment ist das Folgende: „Wenn ich jetzt in dem Gehirn einer KI bin, bin ich zu KI geworden? Was heißt das eigentlich?“ Durch die Installation finden die Besucher:innen heraus, dass die Begriffe in der Kugel sich nur auf einer Weise beobachten lassen: Ob man die Kugel von rechts oder links, von oben oder unten fotografiert – die Wörter auf dem resultierenden Bild werden immer gleich angezeigt. „Mensch“ neben „Golem“, „Sprache“ neben „Plastik“. Als ob das Denken zum Stillstand gekommen wäre.

¹⁵⁶ Ich verdanke Aurelie Herbelot dieses Bild.

Um zu verstehen, welche Kräfte diesen Effekt hervorrufen, müssen die Besucher:innen zunächst die angrenzenden Räume besichtigen, in denen Teile der in der Kugel dargestellten Begriffe widerspiegelt sind.

Aus der großen Halle *Spektakel des Nicht-Körpers* gelangt man in vier unterschiedliche Räume: *Plastiksprache*, *Petrolio*, *Golem und Chimäre*, und *ReCAPTCHA: prove you're human*. Diese Räume sind von der großen Halle aus frei zugänglich und architektonisch als halb-geschlossene Stationen geplant. Am Ende der Halle befindet sich eine architektonische Installation, *Break the Mirror*, die, ausgelöst durch eine Aktivierung der Besucher:innen, den Zugang zu einem letzten, geschlossenen Raum ermöglicht. Es handelt sich um eine versteckte Tür in der Wand. Die Räume beziehen sich thematisch auf Aspekte, welche die Nicht-Materialität der KI hinterfragen. Inhaltlich denken die Räume die Thesen aus Crawfords Essay weiter. Sie sollen Perspektiven und Reflexionen zum gesellschaftlichen Diskurs über KI anbieten. Crawfords Annahme, dass KI eine Infrastruktur, eine Industrie, eine Form der Machtausübung und ein „way of seeing“¹⁵⁷ ist, soll durch die Ausstellung demonstriert und weitergedacht werden.

¹⁵⁷ Crawford 2021, S. 18.

All diese Räume inszenieren durch evokative Texte, dokumentarische Arbeiten oder Kunstwerke Aspekte dieser Reflexion. Die Räume werden im nächsten Kapitel „bildnerisch“ und evokativ beschrieben.

Nachdem sich die Besucher:innen mit den eher kritischen Aspekten der Spiegelwelt der KI befasst haben, soll die Ausstellung eine Auseinandersetzung mit Zukunftshorizonten im Umgang mit KI anbieten und die Besucher:innen metaphorisch im letzten Raum *Aufarbeitung der Zukunft* zum (kollektiven Handeln einladen. Den Übergang zum letzten Raum habe ich als leicht performatives Moment konzipiert. *Break the mirror* soll den Besucher:innen das Gefühl vermitteln, aus der Spiegelwelt von KI auszubrechen, und sie in eine Welt bringen, in

der KI kein Spektakel mehr ist, sondern ein reales Instrument für den Menschen und die Gesellschaft

Der letzte Raum *Aufarbeitung der Zukunft* ist schließlich den Möglichkeiten eines bewussten Umgangs mit KI gewidmet und als spielerischer und interaktiver Raum gedacht. Hier sollen die Besucher:innen einen sozialen Raum finden, wo sie sitzen, sich austauschen und mit KI bewegen können. Anders als beim *Spektakel des Nicht-Körpers* sollen die Besucher:innen KI hier nicht als passiv betrachten, sondern aktiv benutzen. Dafür habe ich zwei interaktive Projekte ausgewählt, die Möglichkeiten eines zukünftig besseren Umgangs mit KI aufzeigen sollen.

Dancing in the Clouds

ANTICHAMBRE

Dancing in the Clouds beginnt mit einem Mund. Die Besucher:innen betreten einen schmalen und nicht allzu langen Flur, an dessen Wänden in einer Größe von drei Metern zwei verschiedene Aufnahmen vom Mund eines weiblich gelesenen Körpers abgebildet sind. Die beiden Bilder zeigen denselben Mund, allerdings aus einem leicht variierten Blickwinkel. Der Flur ist aufgrund der angebrachten Neonleuchtröhren sehr hell. Am Ende des Korridors befindet sich eine Tür: der Zugang zum nächsten Raum. Auf die Tür ist eine Videoinstallation projiziert. In einem langsamen Loop sieht man dort die rhythmischen Öffnungs- und Schließbewegungen eines dritten Mundes, der wie die anderen aussieht. Das Video sieht so aus, als wäre es aus der Perspektive der Besucher:innen, die die Kamera in den Händen halten, gefilmt. Die Kameraführung bewegt sich zunehmend in den Innenraum des Mundes. Die Besucher:innen sollen von den hypnotischen Bewegungen des Mundes (und auch der damit einhergehenden Spannung auf den nächsten Raum) angezogen werden und gleichzeitig Gefahr laufen, beim Öffnen der Türe, bzw. beim Betreten des nächsten Raums, förmlich gefressen oder verschluckt zu werden. An dieser Stelle soll man sich fragen: Wem gehört der Mund? Ist es der Mund einer realen, weiblich gelesenen Person? Oder ist es der Mund der KI? Diese Frage kann und soll an dieser Stelle nicht beantwortet werden.



Fig. A *Things to come* © Maja Malou Lyse (2026)

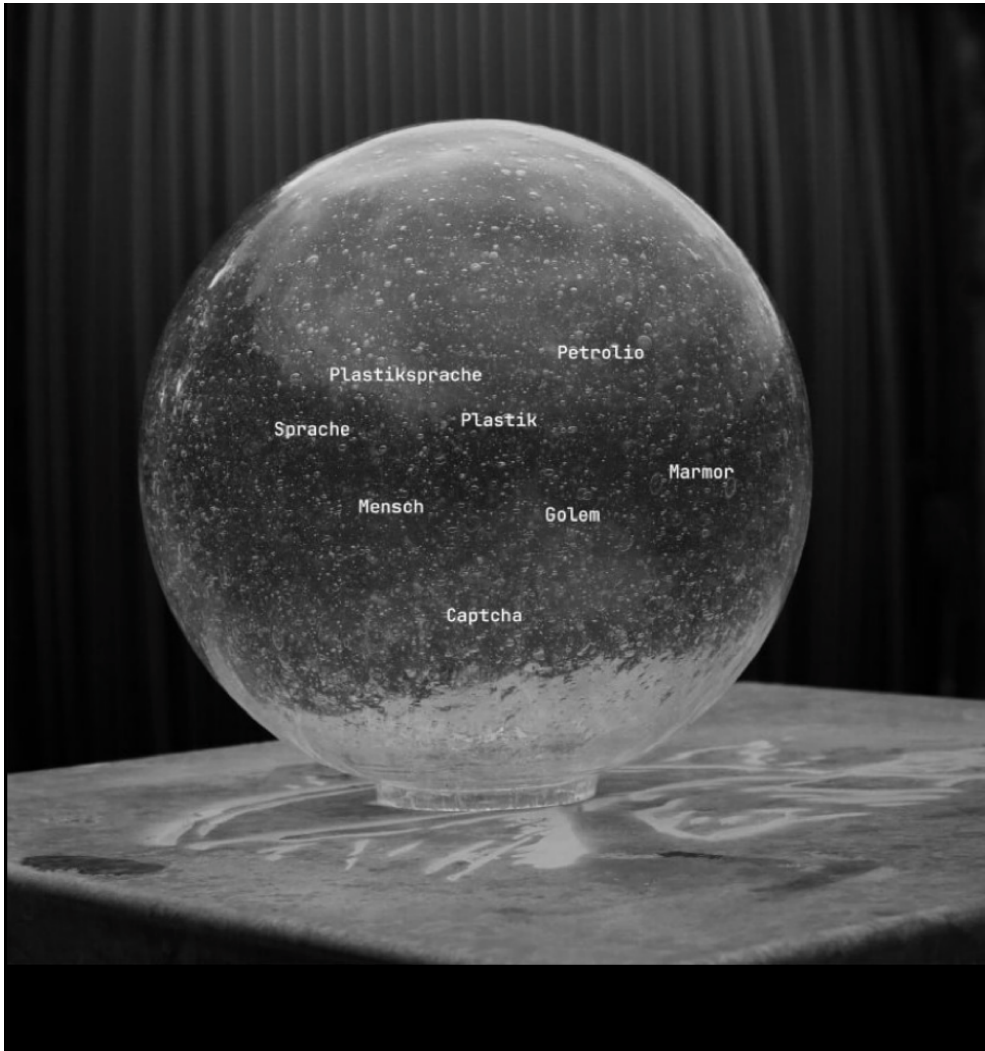


Fig. B Open Source Bild von Peter Dyllong. Das Bild wurde von Aurelie Herbelot bearbeitet. Das Bild soll hier als Inspiration für die Vorstellung des Kugels dienen.

SPEKTAKEL DES NICHT-KÖRPERS

Die Halle, in die man nach dem bildlichen Akt des Verschlucktwerdens beim Durchtreten der Tür gelangt, ist gleichzeitig faszinierend und unheimlich. Dieses Gefühl, möglicherweise mit Empfindungen von Klein- und Unbedeutendsein, soll allein schon durch die Größe und Höhe der Halle entstehen. In der Mitte der Halle befindet sich eine überdimensionale, von der Decke hängende Kugel, fast sakral oder kultisch als zentrales Objekt im Raum inszeniert. Der Boden ist dunkel und leicht glänzend. Je nachdem, wo man steht und von welcher Seite folglich das Licht einfällt, ist es möglich, am Boden sein eigenes Spiegelbild oder das der Kugel zu sehen. Die Atmosphäre ist nicht düster, wirkt aber aufgrund der Neonröhren, die auch hier zur Beleuchtung genutzt werden, kühl, steril und künstlich.

In den Boden sind weiß-hellgraue Linien eingelassen, die ein geometrisches Gewebe bilden. Man könnte sich fragen, in was für einem Raum man hier gelandet ist: ist das etwa das Weltall? Ist die Kugel die Erde oder ein anderer Planet? Die Antwort lautet: Es ist ein semantischer Raum. Wir befinden uns mitten im Gehirn der KI.

Die Kugel in der Mitte der Halle besteht aus durchsichtigem Plexiglas. Die Besucher:innen können um die Kugel herum und unter ihr hindurch laufen und in sie hineinschauen. Im Innenraum der Kugel sieht man mehrere Wörter, die unterschiedlich positioniert sind und den gesamten Innenraum der Kugel scheinbar schwebend füllen. Die Worte *Plastiksprache*, *Plastik*, *Human*, *Golem*, *Chimäre*, *Marmor*, *Captcha*, *Petrolio* und *Marmor* sind zu lesen. Abhängig davon, aus welchem Blickwinkel man in die Kugel schaut, bilden sich unterschiedliche Wortkonstellationen: „Mensch“ steht manchmal weit weg von „Golem“, kann sich plötzlich aber auch direkt neben oder sogar über „Golem“ befinden, wenn man um die Kugel herumläuft. Für das Auge der KI bleibt diese Dynamik aber unsichtbar. Wörter und Begriffe finden ihren Platz in der Kugel durch Training. Die KI kann nicht von selber entscheiden, ihre Begriffe zu ändern. Die große Halle ist ein Spiel des Perspektivenwechsels. Besucher:innen sollen das Gefühl bekommen, dass nicht klar ist, aus welcher Perspektive der Raum zu betrachten ist: Sind wir noch Mensch innerhalb von KI oder sind wir selbst zu KI geworden?

Um die Kugel herum sind diverse Fotoapparate positioniert, die jeweils an einen Bildschirm angeschlossen sind. Auch an den Wänden sind Kameras zu sehen. Ob diese eingeschaltet und funktionsfähig sind, ja vielleicht sogar durchgehend aufnehmen, ist nicht ersichtlich. In Wahrheit sind die Kameras Attrappen. Die Besucher:innen können versuchen ein Foto aufzunehmen. Wenn sie allerdings das Ergebnis sehen, könnte sich Verwirrung oder sogar Unmut bei ihnen breit machen: Auf dem Bildschirm werden sie immer dasselbe Bild angezeigt bekommen, das allerdings nicht aus dem Blickwinkel stammen kann, aus dem sie es gemacht haben. Die Kameras an der Wand sollen ein Gefühl des Beobachtetwerdens auslösen: Wer schaut wen an? Der Mensch die KI oder die KI den Menschen? Das *Spektakel des Nicht-Körpers* ist einen Hinweis auf die Nicht-Körperlichkeit der KI. Während eine Person sich durch den Raum bewegen kann, ist die KI-Sprache statisch in ihrem Vektorraum. Es mag zwar unsere Welt widerspiegeln, aber nur als eine Momentaufnahme, nicht als die ständige Bewegung eines gelebten Lebens.

Aus der großen Halle, dem *Spektakel des Nicht-Körpers*, können die Besucher:innen in die Räume der KI eintreten: *Petrolino*, *Plastiksprache*, *Golem* und *Chimäre*, *reCaptcha: prove you're human*. Die Reihenfolge ist freiwillig: Alle sind Räume der KI.

PLASTIKSPRACHE

Dieser Raum ist der Doppeldeutigkeit und dem Widerspruch der Nicht-Materialität von KI gewidmet. Plastiksprache ist die glatte, sich immer wiederholende und undifferenzierte Sprache von KI. Eine Sprache, die durch Training aus unserer kollektiven Vergangenheit entsteht, die immer bejaht und eben „plastisch“ ist und nicht zuletzt für Propaganda genutzt wird. Plastiksprache weist auf die Reduktion von Komplexität hin, die wir heutzutage aufgrund von Social Media, von Propaganda und politischem Desinteresse erfahren. KI funktioniert nach den Prinzipien der Schnelligkeit, des statistischen Denkens und der unkritischen Wiederholung. Dabei geht in ihrer Sprache die Differenziertheit, die Komplexität und die Möglichkeit pluralistischer Perspektive verloren. Das Wort „Plastiksprache“ weist gleichzeitig auf die Materie – die Plastik – hin. Das zentrale Element dieses Raums ist eine dreiteilige Videoinstallation der Künstler:innen-Duos ;Mediengruppe Bitnik _ *Qwen Stefani Against Techfascism 2025*. In Abstimmung mit den Künstlerinnen soll der Raum eine immersive Atmosphäre schaffen. Durch die Videos der „Doppelgängerin“ der Sängerin Gwen Stefani, Qwenstefani, werden die Besucher:innen in die Themen des digitalen Techno-Faschismus und der propagandistischen Welt der sozialen Medien eingeführt.



Fig. C Qwen Stefani *Against Techfascism* (2025) © iMediengruppe Bitnik _

Plastiksprache

Adorno und Horkheimer gingen davon aus, dass schon die basalen statistischen Übungen von Werbeindustrie und Behaviorismus an eine Enteignung der Sprechfähigkeit grenzten: Die Schicht der Erfahrung, welche die Worte zu denen der Menschen machte, die sie sprachen, ist abgegraben, und in der prompten Aneignung nimmt die Sprache jene Kälte an, die ihr bislang nur an Litfaßsäulen und im Annoncenteil der Zeitungen eigen war. Was die Kritischen Theoretiker hier beschreiben, ist kein Verstummen, sondern ein Auskühlen der Sprache: der Ausfall der Vermittlung in umstandsloser Aneignung. In ihrer Beobachtung geht die Aneignung aber immerhin noch vom Menschen aus: Wir übernehmen prompt die Sprache der Werbeplakate. Inzwischen ist es umgekehrt.

Unser Prompt wird enteignet, liefert dem Techkapital Trainingsdaten, und bevor wir uns besinnen können, was wir vielleicht sagen wollen würden, spuckt die maschinelle Beutekammer eine aufpolierte Äußerung für uns aus. Kalt ist das eigentlich auch nicht, eher ein süßer Brei oder eine dampfend heiße Plastiksprache, weil die Bots bislang auf übermäßige Beflissenheit und Bestätigung ihrer Gegenüber getrimmt sind - Nachbearbeitungsschlaufen, in denen doch wieder sehr viel menschliche Arbeit zum Einsatz kommt. Und heiß laufen auch die riesigen Rechenzentren, die Unmengen Kühlwasser und Strom verbrauchen. Transformer-basierte KI hat immense Emissionen, aber sie hat noch ein weiteres Abfallprodukt: die Plastiksprache selbst.

Eva von Redecker

GOLEM UND CHIMÄRE

KI wird im öffentlichen Diskurs oft mythologisiert. Der Golem ist eine Figur aus der jüdischen Mythologie. Sie wurde ursprünglich als Schutzfigur reiert und wandelt sich schließlich zu einem Sinnbild der Zerstörung. Eine Figur, die zum Leben erweckt wird und zu einer autonomen, unabhängigen Kraft wird¹⁵⁸ – etwa eine allwissende Superintelligenz?

¹⁵⁸ Vgl. Clemens Apprich, „Der moderne Golem. Zur Materialisierung des kollektiven Geists“, in: *Data Materialities*, Springerin, Nr. 1, 2026, S. 26-28.

Chimären sind Mischwesen aus der Mythologie, deren Körper aus Teilen unterschiedlicher Tiere besteht. „Chimäre“ bedeutet: Trugbild oder Hirngespinnst. Man kann Chimäre aber auch als „kreative“ Rekombination verschiedener Elemente verstehen: also vergleichbar mit dem, was KI-Modelle machen. Aber ist das wirklich kreativ?

Der Raum ist dem Einfluss von KI auf die Wissens- und Kunstproduktion gewidmet. Die etwas abstrakt betrachtete Spannung zwischen „Sprache und Körper“ soll sich in diesem Raum als Spannung zwischen der Mythologisierung und Vergötterung der KI einerseits, und Materialität der handwerklichen künstlerischen Produktion andererseits manifestieren.

Die Gestaltung des Raums steht noch nicht fest, da sie in Collaboration mit der Künstlerin und Kuratorin Diane Cescutti entstehen soll. Diane Cescutti widmet sich in ihrer Arbeit den Möglichkeiten von dekolonialer Wissensproduktion und Gegen-erzählungen. Ihr letztes Forschungsprojekt „Gods of Calculation“ (2025) befasst sich mit dekolonialen Supercomputern, maschineller Intelligenz, der Verkörperung von Daten und traditioneller Handwerkskunst.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Diane Cescutti, „Gods of Calculation (2025)“, in: *Data Materialities*, Springerin, Nr. 1 (2026), S. 43-47.

Der vorliegende Text von Judith Schalansky soll in der ein oder der anderen Form Teil des Raums sein und ist hier als konzeptioneller Referenzpunkt sowie zur Inspiration abgebildet.

Marmor, Quecksilber, Nebel

Es beginnt nicht mit einem weißen Blatt, sondern mit einem weißen Block. Ich entdecke ihn, als ich mit einem Becher Kaffee auf dem Außendeck der Fähre an die Reling trete und auf das Thr kische Meer schaue, ein strahlender Fleck am unteren Gesichtsfeld. Es dauert einen Moment, bis ich verstehe, freilich ohne irgendetwas zu kapieren: Es ist ein Brocken, ein aberwitzig großer Brocken aus massivem Marmor, die Seiten annähernd rechtwinklig, beinahe ein Quader, ungeschlachtet und perfekt. Man kann sich seine Erscheinungen nicht aussuchen.

Ich betrachte den Stein vor mir, jene Varietät, die der Deutsche Marmorverband jahrzehntelang unter dem Namen Blanc Clair vertrieb und die heute als Bianco Carrara angeboten wird, ein hellgrauer Stein, den ein fl ckig schimmerndes Netz aus bläulich dunklen Adern durchzieht. Auch wenn es kein Blut ist, das durch diese Bahnen schießt, sondern Ablagerungen von Graphit, Bitumen und anderen Substanzen, frage ich mich: War das nicht der alte Deal, das Versprechen jedweder Kunst? Dass Totes lebendig wird, gerade weil alle ereignishaften Erregungen gebannt sind, und sei es auf Papier? Ich lege meine Hand auf den kalten Stein und warte, bis er sich langsam erwärmt.

Judith Schalansky

PETROLIO

Petrolio ist der Titel eines Buches des italienischen Autors Pier Paolo Pasolini. Der aufsehenerregende Enthüllungsroman wurde nach Pasolinis Ermordung 1992 unvollendet veröffentlicht und betrachtet u.a. die Verhältnisse zwischen der italienischen Regierung und des italienischen Energiekonzerns ENI. Petrolio ist ebenfalls eine Farbe und das italienische Wort für Erdöl. Das Wort steht evokativ zugleich für das Unheimliche und weist mit der Referenz zu Pasolini symbolisch auf die Unsichtbarkeit politisch-ökonomischer Machtverhältnisse sowie auf die Auswirkungen der Fossil- und Tech-Industrie auf die Umwelt hin. In diesem Raum wird der extraktivistische Aspekt der Produktion von KI behandelt.

Im Zentrum des Raumes steht eine Skulptur des Künstlers Rainer Maria Matysik: eine weiß beleuchtete Wolke. Besucher:innen können nicht sofort erkennen, aus welchem Material sie gemacht ist: Plastik. Hinter der Skulptur ist auf einem großen Bildschirm an der hinteren Wand eine überdimensionale digitale live-simulierte Installation zu sehen. Diese spiegelt sich auf dem Boden wider und bestimmt die immersive Atmosphäre des Raumes. Das dunklere Licht der Installation steht in direktem Kontrast zu der nahezu gleißend-weißen Wolken-Skulptur und sorgt so für einen visuellen Kontrast. Die Installation zeigt Projekte des Künstlers Jakob Kudsk Steensen, der sich mit gefährdeten Ökosystemen beschäftigt und dessen Arbeit an der Schnittstelle zwischen Dokumentation und Digitalisierung bzw. Worldbuilding angesiedelt ist. Im Gegensatz zum visuellen Kontrast lassen sich die Themen der beiden Künstler Rainer Maria Matysiks und Jakob Kudsk Steensen in Dialog bringen. Beide Künstler setzen sich mithilfe sehr unterschiedlicher Materialien mit ökokritischen Perspektiven auseinander und hinterfragen die Möglichkeiten zukünftiger menschlicher Lebensformen.



Fig. E *Berl-Berl*, 2021.
Live simulation.
© Jakob Kudsk Steensen



Fig. D *Drees – Wolke* (2018)
Rainer Maria Matysik
© Galerie Root

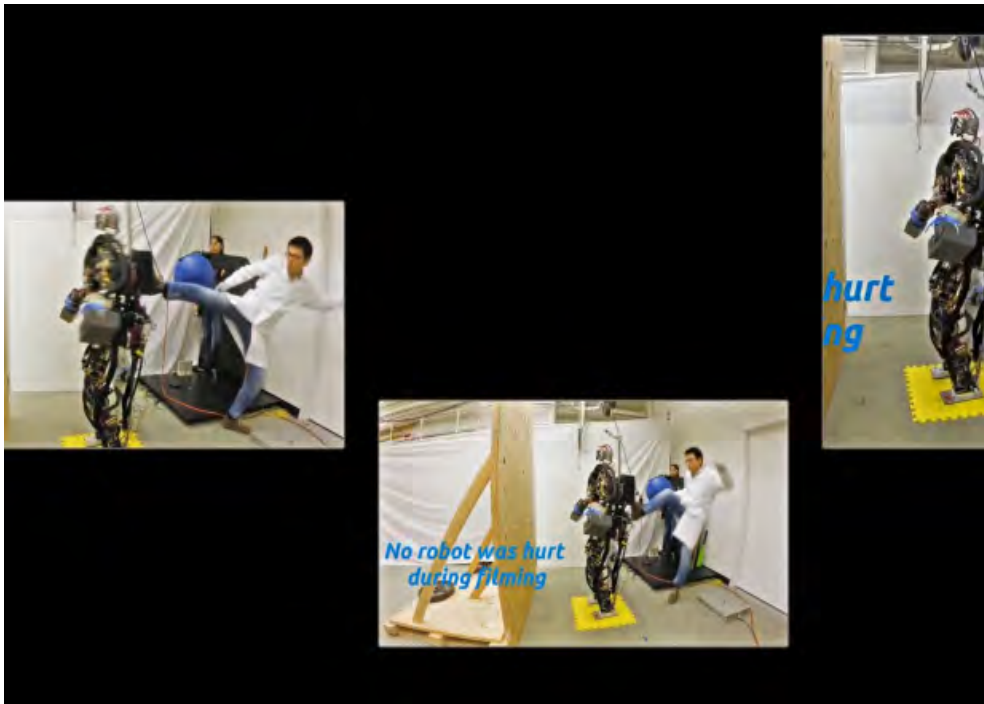


Fig. F Hell Yeah We Fuck Die (2016) © Hito Steyerl

reCAPTCHA: PROVE YOU'RE HUMAN

Alan Turing veröffentlichte 1950 den Artikel „Computing Machinery and Intelligence“.¹⁶⁰ Turing gilt als Vater der Informatik. Auslöser hierfür war eine scheinbar simple Frage: „Can machines think?“

¹⁶⁰ Alan M. Turing, „Computing Machinery and Intelligence“, in: *Mind*, Nr. 49, 1950, S. 433-460.

Um diese Frage zu beantworten, führte Turing ein philosophisches Gedankenexperiment durch: Eine Testperson kommuniziert über einen Computer mit zwei anderen Menschen, einem Mann und einer Frau. Nach einer Weile sollte sie anhand der geführten Gespräche in der Lage sein, Mann und Frau zu unterscheiden.

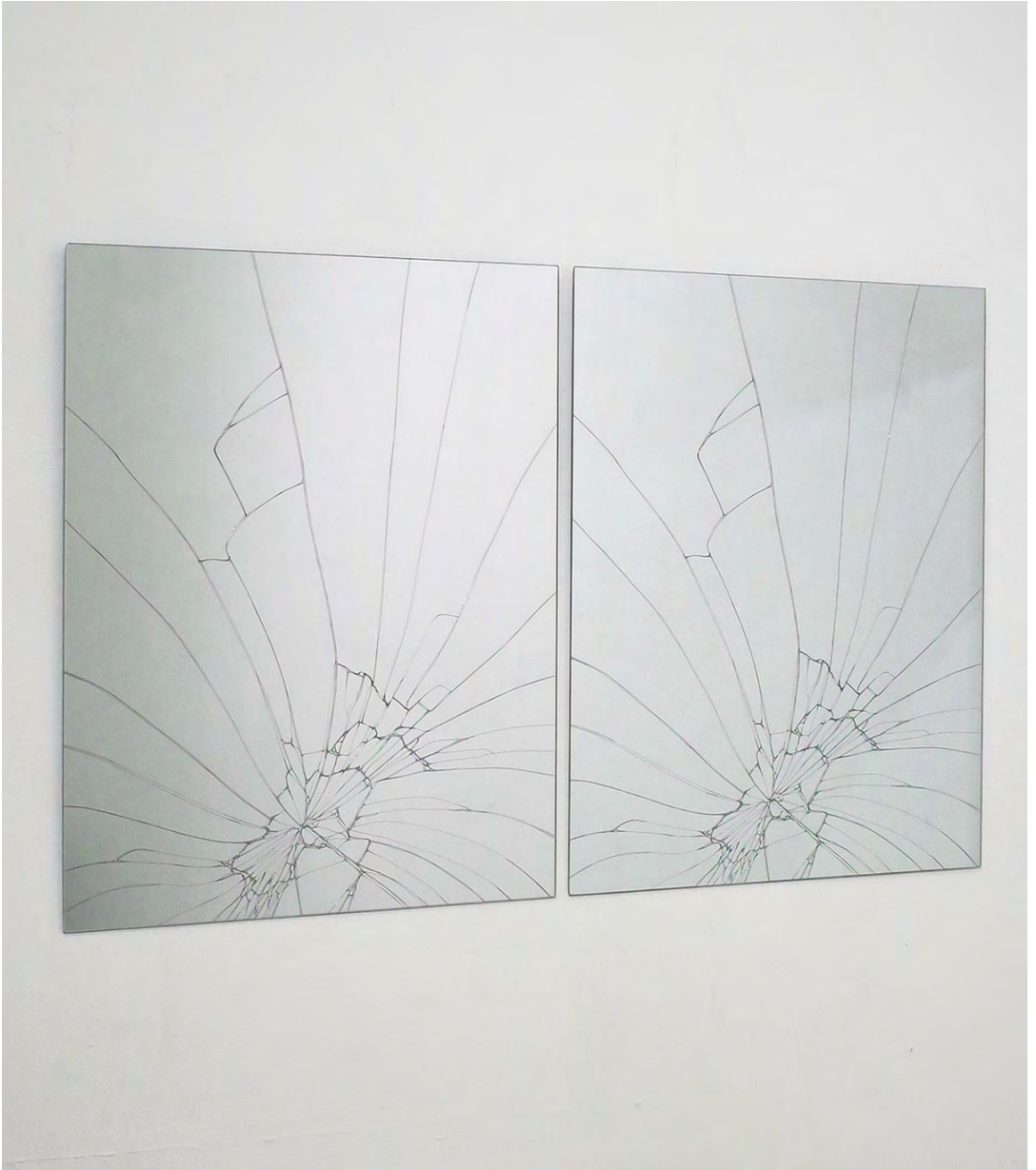
Nun fragte sich Alan Turing: Was passiert, wenn die erste Testperson nicht zwischen Mann und Frau, sondern zwischen Menschen und Maschine unterscheiden muss? Dieser Raum ist den unsichtbaren Prozessen gewidmet, die für die Produktion von KI notwendig sind: nämlich Datensammlung, also menschliche Arbeit. Dabei ist der Raum von anderen Fragen geprägt als denen von Turing: Wozu KI? Wem nutzt KI?



Fig. G *Hell Yeah We Fuck Die* (2016) Hito Steyerl © kunstdokumentation.com/MAK.

Diese Fragen sollen die Besucher:innen anhand der Installation von Hito Steyerl *Hell Yeah We Fuck Die* (2016), die den gesamten Raum annehmen soll, reflektieren.

Der Titel des Raumes ist eine Referenz zu einem Vorgang, mit dem man häufig im Internet konfrontiert ist: Durch die Auswahl einer bestimmten Bildgruppe oder einer Checkbox („Ich bin kein Roboter“) soll bewiesen werden, dass man ein Mensch ist. Vielleicht wissen nicht alle Menschen, dass sie durch diesen Klick Daten für KI erzeugen.



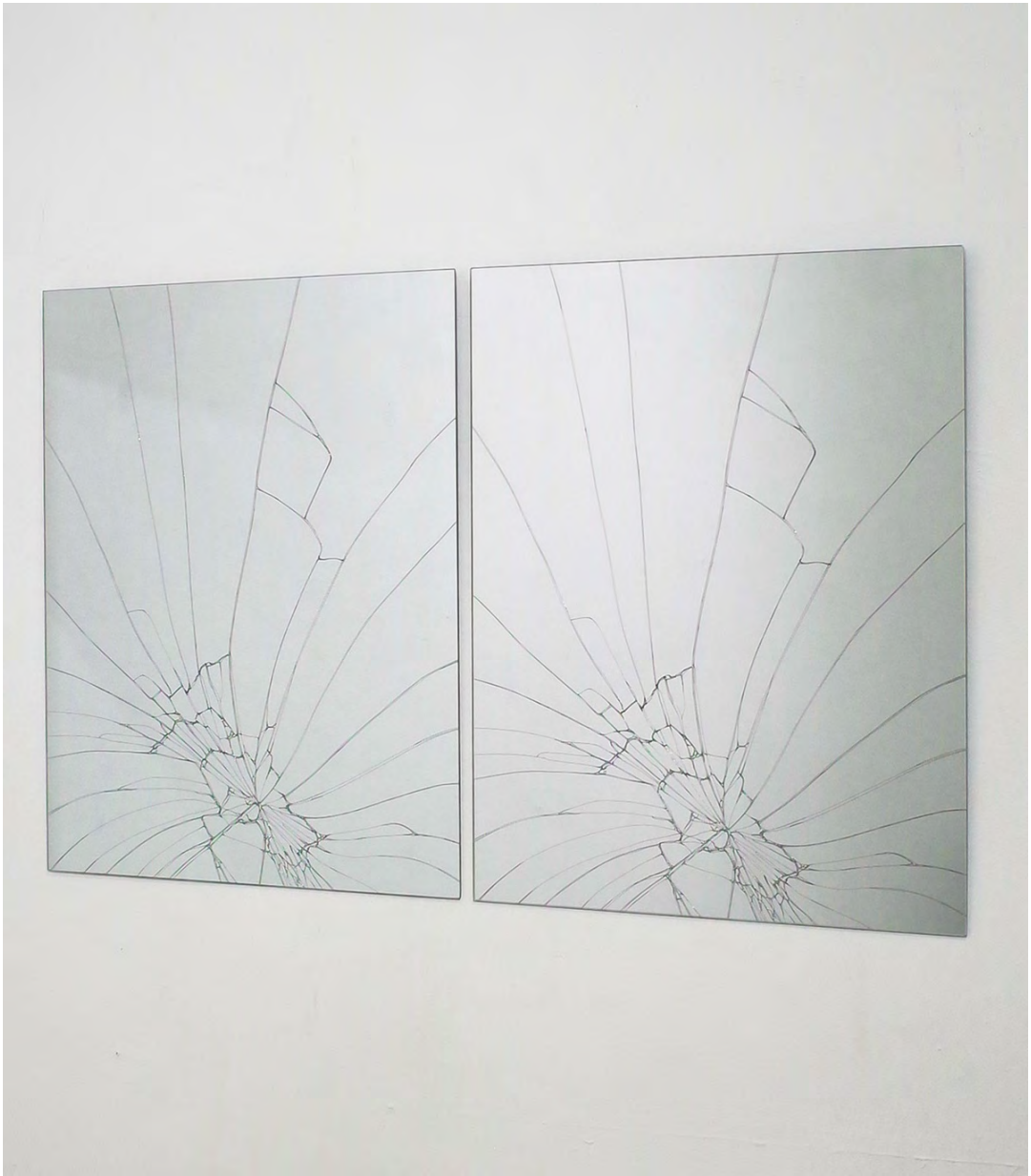


Fig. H *Mirror, Mirror* (2025) © Benjamin Nagy

BREAK THE MIRROR

Der letzte Raum der Ausstellung mit dem Titel *Aufarbeitung der Zukunft* ist der einzige, dessen Eingang den Besucher:innen zunächst nicht ersichtlich ist. Zuvor finden sie sich vor der Installation *Break the Mirror* wieder. Diese Installation soll sich am Ende der großen Halle befinden und zunächst wie eine Spiegelwand wirken. Erst wenn die Besucher:innen näher treten, erkennen sie, dass diese Wand aus vielen Einzelementen besteht, die von der Decke hängen und ca. 30 cm über dem Boden enden. Die Konstruktion ist eine Referenz auf die Wände von *Les Immatériaux*. Jedes Einzelement der Spiegelwand ist ein zerbrochener Spiegel: das Werk *Mirror, Mirror* (2025) von Benjamin Nagy seriell wiederholt. Auf dem Boden ist der Schriftzug *Break the Mirror* zu lesen. Erst wenn man genauer hinsieht, erkennt man, dass der Bruch bei jedem Spiegel derselbe ist. Es sind keine unterschiedlichen Spiegel: Es ist eine einfache Wiederholung und Nachahmung.

Die Aufforderung, den Spiegel zu brechen, ist nicht wörtlich gemeint. Sie soll die Besucher:innen animieren, in eine Auseinandersetzung mit dem Spiegel zu kommen und so den weiteren Weg (durch die Ausstellung) zu finden: Raus aus der Spiegelwelt von KI. Eines der Einzelemente der Spiegelwand ist nämlich nicht starr und unbeweglich, sondern bildet die Tür zum nächsten Raum. Die Besucher:innen müssen die Spiegeleinheiten also berühren und gegen sie drücken, bis eine von ihnen aufschwingt und den nächsten Raum öffnet.

Die Spiegeltür ist als architektonisch-installatives Element gedacht. Die Drehung von Wand und Spiegel implizieren einen Moment der Handlung. *Break the Mirror* ist ein interaktives Element in der Ausstellung, die bis dahin lediglich eine passive Teilnahme verlangte. Es soll als spielerischer Moment des Aufbrechens verstanden werden, durch das die Besucher:innen die Räume „der“ KI verlassen und in die menschliche Welt zurückkehren.

AUFARBEITUNG DER ZUKUNFT¹⁶¹

¹⁶¹ Das Konzept stammt aus dem klimaneutralen Theater-Programm Realnische 0, das in der Spielzeit 2024-2025 in der Studio Bühne des Hamburger Schauspielhaus geführt wurde.

Der letzte Raum ist der aktiven, „handwerklichen“ Auseinandersetzung mit der KI gewidmet. Hier sind die Besucher:innen eingeladen, mit KI zu spielen und KI aktiv zu nutzen. Der Raum soll gemütlich, luftig und einladend gestaltet werden. Es sollen verschiedene Sitzmöglichkeiten geschaffen werden, zum Beispiel große Kissen auf dem Boden. Die Besucher:innen sollen sich in dem Raum wohlfühlen.

Im Gegensatz zu den anderen Räumen, die kritische Diskurse und Perspektiven auf die KI eröffnen wollen, soll dieser Raum eine Gegen-Erzählung über die KI schaffen. Hier geht es nicht darum, KI zu dämonisieren. Im Gegenteil sollen durch die ausgewählten Projekte mögliche nachhaltige und kritische Anwendungen von KI erlebbar gemacht werden. Insbesondere zwei solcher Möglichkeiten werden hier sichtbar: KI als Archiv (*Botchen*) und KI als Technologie des spielerischen kollektiven Zusammenlebens (*Phygital Intimacy*).

¹⁶² Seit 2024 sitzt Botchen auf der Bühne im Malersaal, Schauspielhaus Hamburg, und co-modert die von mir mitproduzierte Gesprächsreihe „Maschinenraum der Zukunft“ mit Philosophin Eva von Redecker und Computerlinguistin Aurelie Herbelot. Die KI wurde nicht mit den Daten des ganzen Internets trainiert. Alles, was es weiß, hat es von der Bühne gelernt. Es hat nicht nur eine besondere Persönlichkeit entwickelt, kann aber auch als Archiv der Gesprächsreihe dienen. Siehe: botchen.org

Botchen ist eine winzige KI (kleiner als das Gehirn einer Fliege), die so energieeffizient wie eine Glühbirne ist und mit sehr geringen Datenmengen trainiert werden kann. Sie wurde von Aurelie Herbelot programmiert.¹⁶² *Botchen* zeigt, dass KI nicht unbedingt von großen Unternehmen entwickelt werden muss und auch klimafreundliche Lösungen möglich sind. *Botchen* dient auch als experimentelles Werkzeug, das einen Kontrast zu der statischen Kugel im ersten Raum der Ausstellung darstellt. *Botchens* „Gehirn“ wird auf eine Leinwand projiziert. Dadurch wird diesmal gezeigt, wie KI durch die „sprachlichen Handlungen“ der Besucher:innen in Echtzeit verändert werden kann. Indem die Besucher:innen mit *Botchen* sprechen, werden sie die Geometrie von *Botchens* Begriffen zum Leben erwecken und beobachten können.

*Phygitel Intimacy*¹⁶³ ist ein kollaboratives Projekt der Medienkünstlerin Lisa Kaschubatz (Konzept und künstlerische Leitung), der Tänzerin und Choreografin Tasha Hess-Neustadt sowie der Musikerin und Komponistin Jane Arnisonist. Es handelt sich um eine interaktive Mixed-Reality-Performance und ein kooperatives Multiplayer-Spiel, das zeitgenössischen Tanz, generative Musikproduktion und XR-Technologien verbindet und so eine immersive Erfahrung von Verbundenheit und Intimität zwischen Spielenden und Technologie hervorruft. In einer Mixed-Reality-Umgebung treffen Tänzerin und teilnehmendes Publikum auf der Bühne aufeinander und durchlaufen vier kollaborative Spiel-Etappen („Level“), in denen sie durch gemeinsames Handeln digitale Herausforderungen bewältigen. Durch das Zusammenspiel von Bewegung, Klang und digitalen Elementen entsteht eine kollektive Choreografie, sowohl im physischen als auch im digitalen Raum. Dabei werden Bewegungsdaten durch Algorithmen in Klänge übersetzt und erzeugen ein Wechselspiel von Körper-Tech-Beziehungen. Inspiriert von Sophie K. Rosas Konzept der radikalen Intimität sowie von posthumanistischen Ansätzen untersucht *Phygitel Intimacy*, wie technologische Systeme Beziehungen strukturieren, ermöglichen oder begrenzen. Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Spaltung und technologischer Machtkonzentration entwirft *Phygitel Intimacy* eine Gegenvision radikaler physisch-digitaler Nähe. Die Teilnehmenden verhandeln im Spielverlauf Formen von Kooperation, Fürsorge und Aufmerksamkeit und erproben alternative Beziehungsweisen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen. *Phygitel Intimacy* wird als performatives Programm während der Ausstellung gezeigt bzw. gespielt.

163 Die folgende Beschreibung verdanke ich der Medienkünstlerin des Projekts, Lisa Kaschubatz. Das Projekt wurde ursprünglich in Kooperation mit dem AURORA XR Fellowship an der HTW Berlin und Dock 11 / DockDigital entwickelt.



Fig. I Phygital Intimacy Tanzperformance © tanz.tausch_festival.

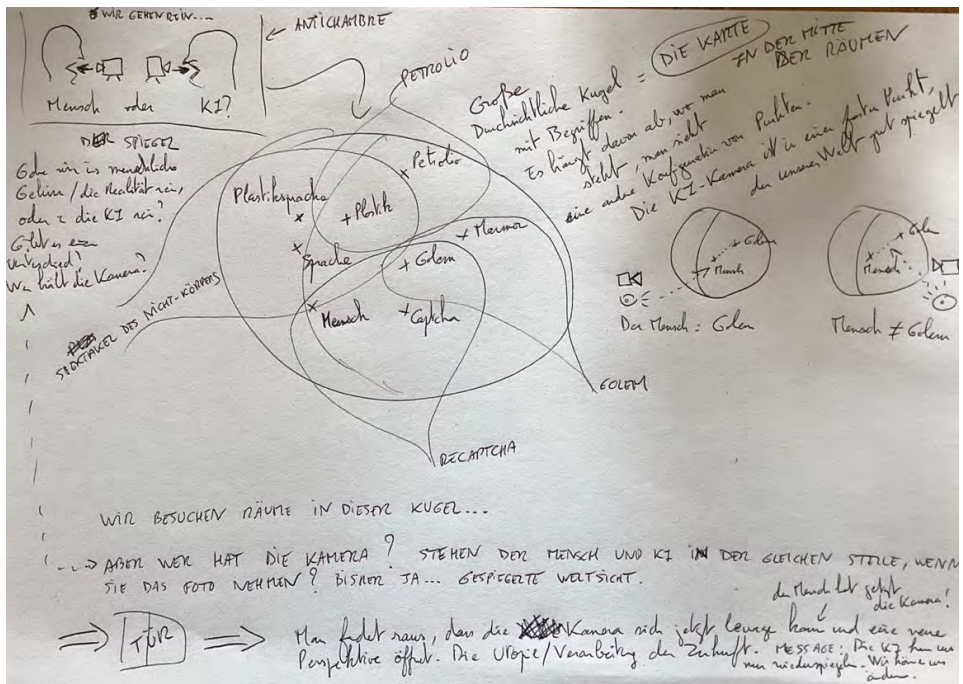


Fig. L Plan der Ausstellung

Sie haben nun das Ende von Dancing in the Clouds erreicht.
Drehen Sie bitte das Buch, um eine neue Reise zu beginnen.
Es fängt mit dem Körper an.

Bibliografie

Ausstellungsseite

APPRICH, Clemens (2026), „Der moderne Golem, Zur Materialisieren des kollektiven Geists“, in: Data Materialities, Springer 1/2026, S.26-28.

ARENDT, Hannah (1958), The Human Condition, Chicago: University of Chicago Press.

CESCUTTI, Diane (2026), „Diane Cescutti – Gods of Calculation“ (2025 –), in: Data Materialities, Springerin 1/2026, S:43-47.

CRAWFORD, Kate (2021), Atlas of AI. Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence, New Haven (CT): Yale University Press.

ERK, Katrin (2012), Vector Space Models of Word Meaning and Phrase Meaning: A Survey, in: Language and Linguistics Compass, 6: 635-653. URL: <https://doi.org/10.1002/lnco.362>.

KLEIN, Naomi (2023), Doppelgänger. A trip Into the Mirror World, London: Penguin Books.

SCHALANSKY, Judith (2026), Marmor, Quecksilber, Nebel. Berlin: Suhrkamp. (S.5, 66f)

STALDER, Felix (2016), Kultur der Digitalität, Berlin: Suhrkamp Verlag.

TURING, Alan Mathison (1950) Computing Machinery and Intelligence. In: Mind 49, S. 433-460.

VON REDECKER, Eva (2026), Dieser Drang nach Härte, Berlin: S.Fischer Verlag. (S.65).

Abbildungen

Ausstellungsseite

Fig. A Screenshot aus Instagram © Fulvia Modica. Things to Come (2026) © Maja Malou Lyse. Bild: Udo Carmeni. Zur Zeit zu sehen bei der Dänischen Pavillon der Venedig Biennale 2026 (09.05.2026 – 22.11.2026).¹⁶⁴

Fig. B Open Source Bild von Peter Dyllong.
URL: <https://www.pexels.com/@peter-dyllong-2158803154/>.

Fig. C Qwen Stefani Against Techfascism (2025) © iMediengruppe Bitnik _ Bild: Lucie Marسمann & Friso Gentsch. Dreiteilige Videoinstallation. Zur Zeit zu sehen bei der Ausstellung «Computer Says No», Kunsthalle Osnabrück (29.11.25 – 22.02.26). URL: <https://www.bitnik.org/q>.

Fig. D Drees – Wolke (2018) Rainer Maria Matysik © Galerie Root
URL: <https://galerie-root.de/reiner-maria-matysik/>.

Fig. E Berl-Berl, 2021. Live simulation. © Jakob Kudsk Steensen (2025 – Ongoing)
URL: <http://www.jakobsteensen.com/berlberl>.

Fig. F Hell Yeah We Fuck Die (2016) Hito Steyerl © Hito Steyerl Videostills: © Hito Steyerl, VG Bild-Kunst, Bonn 2025.

Fig. G Hell Yeah We Fuck Die (2016) Hito Steyerl © kunstdokumentation.com/MAK.

Fig. H Mirror, Mirror (2025) Benjamin Nagy © Benjamin Nagy
URL: <https://nagy.work/mirrormirror>.

Fig. I Tanzperformance © tanz.tausch_festival. Bild: Marisol Valqui Julius.
URL: <https://www.tanztausch-festival.de/lisa-kaschubats-phygital-intimacy-berlin/>.

Fig. L Plan der Ausstellung. Gezeichnet von Aurélie Herbelot während einer gemeinsamen Diskussion über das Konzept.

¹⁶⁴ In dem Werk beschäftigt sich die Künstlerin unter anderem mit der verstärkten Verbreitung der pornografischen Objektifizierung des als weiblich gelesenen Körpers infolge digitaler Medien und KI-Softwares für die Bildgenerierung. Durch meine Verwendung des Werks wird es dekontextualisiert, ohne dass ich jedoch die Relevanz der Arbeit der Künstlerin und der betrachteten Themen unter-schätzen möchte.

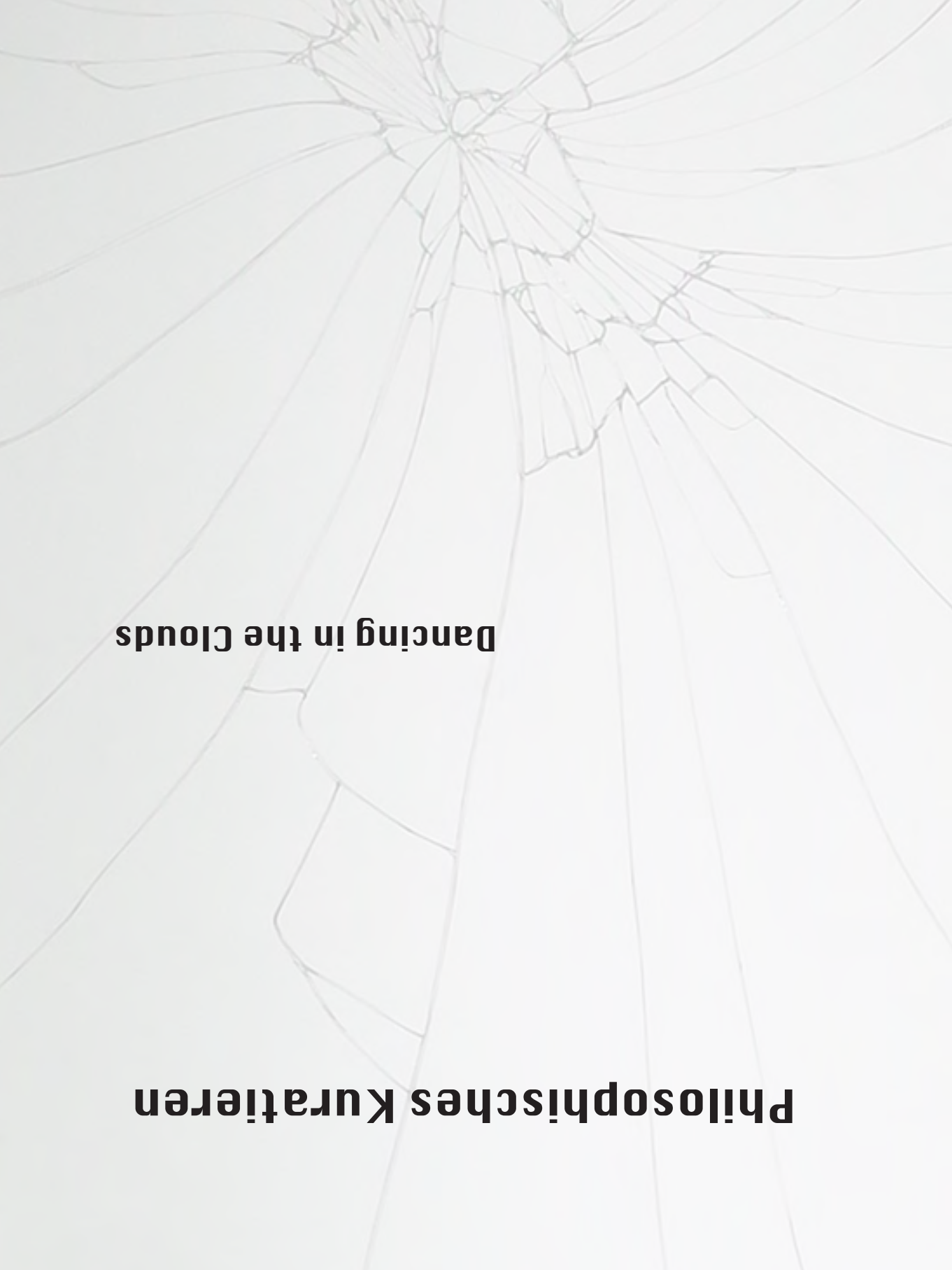
Eidesstattliche Erklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe.
Als Nicht-Muttersprachlerin habe ich meinen Text mithilfe der KI-Plattform „DeepL Write“ (freie Online-Version) erstellt. Alle Übersetzungen, die als eigene Übersetzung gekennzeichnet sind, wurden mithilfe der KI-Plattform „DeepL Übersetzer“ (freie Online-Version) erstellt. Stellen, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken (dazu zählen auch Internetquellen) entnommen sind, wurden unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Alle in dieser Arbeit verwendeten Bilder und Kunstwerke wurden unter Angabe des Copyrights gekennzeichnet.

Dieser Text wurde ausschließlich für akademische Zwecke verfasst.

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Anne Wobke". The signature is fluid and cursive, with a large initial "A" and a long, sweeping underline.

08.06.2026



Philosophisches Kuratieren

Dancing in the Clouds

Philosophisches Kuratieren

Reflecting Les Immatériaux

