

1. EINLEITUNG

»Qu'est-ce qu'un philosophe fait ici? [...] se dire:
›Il y a une idée sur le changement du monde.
Est-ce qu'on peut la sortir d'un livre et l'inscrire
sur un autre support?‹ C'est un vieux projet que
j'avais inscrit comme thème à un séminaire de
Collège international de philosophie. L'enjeu?
Peut-on philosopher en direction du grand public
sans trahir la pensée? Et chercher à atteindre ce
public tout en sachant qu'il n'est pas philosophe,
mais en supposant qu'il est sensible aux mêmes
questions que les philosophes tentent par ailleurs
d'élaborer.«¹

Die Ausstellung *Les Immatériaux*, die 1985 im *Centre Georges Pompidou* gezeigt wurde, war in vielerlei Hinsicht ein bemerkenswertes Projekt. Konzipiert von einem bekannten Philosophen, in Auftrag gegeben von Instituten zur Erforschung der Gegenwartskultur und ausgestattet mit dem üppigsten Ausstellungsetat, den es bis dahin am *Centre Pompidou* gegeben hatte, war *Les Immatériaux* als großzügiger Beitrag zum Diskurs über die aktuelle gesellschaftliche Lage angelegt. Mit einem achtköpfigen Team arbeitete Jean-François Lyotard zwei Jahre lang an dem Projekt, das zum Ziel hatte, »einem möglichst großen Publikum«² Fragen über dessen Identität und Selbstverständnis, über seinen Platz in einer sich rasant verändernden Gesellschaft nahe zu bringen. Lyotard stellte diese Fragen im Duktus eines philosophischen Lehrers, dessen zentrales Anliegen es ist, seine Schüler so weit zu verunsichern, dass sie einer eigenen Auseinandersetzung nicht mehr ausweichen können. Dieser Duktus war sowohl inhaltlich als auch ausstellungsgestalterisch zu spü-

1 Lyotard in einem Interview: Bidaine, Philippe/Saur, Jacques (1985): *Les Immatériaux – Un entretien avec Jean-François Lyotard*. In: *CNAC Magazine*, 1.3., S. 16.

2 Lyotard, Jean-François (1985a): *Immaterialien*. Presse-Mitteilung vom 8.1. 1985. In: Ders. et.al. 1985, S. 7-18, hier S. 9.

ren: Eindeutige Antworten oder vereinfachte Darstellungen, klar definierte Wege oder ein System zur Lenkung der Besucher der 3.000 Quadratmeter großen fünften Etage des *Centre Pompidou* fehlten völlig. Die Radikalität, mit der Lyotard sich weigerte, Interpretationshilfen jeglicher Art bereitzustellen, spaltete sein Publikum. Von großer Begeisterung bis hin zu verständnislosem Ärger reichten die Reaktionen auf die Ausstellung, die, in Anbetracht des sperrigen Themas, relativ gut besucht war. Insgesamt 206.000 Menschen sahen sie, 2.170 pro Tag. Der Durchschnitt für die Sonderausstellungen des *Centre Pompidou* lag in der Mitte der 1980er Jahre mit 2.900 Besuchern am Tag um etwa 25% höher.³

Lyotard, sein Mitkurator Thierry Chaput und der Ausstellungsarchitekt Philippe Délis⁴ gliederten die gesamte Ausstellungsfläche in einen aus fünf Wegen bestehenden Parcours. Ein kompletter Rundgang durch die sehr sparsam beleuchteten Ausstellungsräume, deren Grundfarbe ein dunkles Grau war, führte an insgesamt 61 Stationen entlang, die als eigenständige inhaltliche Einheiten konzipiert waren. Zudem wurde jedem Besucher am Eingang ein Kopfhörer ausgehändigt, mit dem er Texte und Klänge empfangen konnte, die in 31 über die gesamte Ausstellungsfläche verteilten Infrarot-Sendezonen ausgestrahlt wurden. Dieses Kopfhörerprogramm stellte eine eigenständige inhaltliche Ebene dar und diente nicht dazu, Metainformationen über die einzelnen Stationen oder das Konzept von *Les Immatériaux* zu vermitteln. Insgesamt gab es bis auf eine schmale Saalzeitung, das *Petit Journal*, so gut wie keine Informationen in den Ausstellungsräumen, die den Besuchern räumliche oder inhaltliche Orientierung hätten bieten können.

Die in der Ausstellung gezeigten Objekte stammten aus allen Bereichen des alltäglichen Lebens und unterschieden sich in ihrer Thematik

3 Heinich, Nathalie (1986): Un évènement culturel. In: Cahier Expo-Media (Hg.) (1986): *Les Immatériaux au Centre G. Pompidou en 1985. Etude de l'évènement exposition et son public*. Nr. 1. Paris, S. 25-122, hier S. 72.

4 Der Tatsache, dass Chaput und Délis maßgeblich an *Les Immatériaux* beteiligt waren, habe ich kaum Rechnung getragen. Dies liegt daran, dass beinahe alle Texte von Lyotard stammen und über die Autorschaft der Stationen kaum etwas bekannt ist (eine Ausnahme bildet die Station *Nu vain*, vgl. S. 151 dieser Arbeit). Vgl.: »Indeed, it would not prove difficult to argue that far from blurring the lines of authorship, *Les Immatériaux* enhances Lyotard's name and profile, a fame with little trickle-down effect for his collaborators, Chaput first in line.« Hudek, Antony (2001): *Museum Tremens or the mausoleum without walls: working through *Les Immatériaux* at the Centre Pompidou in 1985*. Manuskript zur Magisterarbeit am Courtauld Institute, University of London, bei Sarah Wilson. Unveröffentlicht. S. 14.

stark von den Inhalten, die man zu dieser Zeit üblicherweise in Ausstellungen oder Museen für moderne und zeitgenössische Kunst erwarten konnte. Die Besucher trafen auf Dokumentationen naturwissenschaftlicher Experimente, Hologramme, Film- und Bildprojektionen, interaktive Computerinstallationen und Objekte wie Roboter, Schlafzellen und Kühlschränke, es wurde eine Partitur zeitgenössischer Musik gezeigt, Architekturzeichnungen, Konzept- und Lichtkunst sowie Fraktalbilder. Insgesamt dominierten aktuelle Technologien die Ausstellung, deren Computerterminals, Projektoren und multimediale Installationen zum Avanciertesten gehörten, was in der wissenschaftlichen Forschung und auf dem Markt in den 1980er Jahren erhältlich war.

Diese Dominanz war eng an die philosophische Thematik geknüpft, die Lyotard mit der Ausstellung transportieren wollte. *Les Immatériaux* stellte mittels dieser Exponate die zentrale Frage: »Verändern die ›Immaterialien‹ die Beziehung des Menschen zum Material, wie es in der Tradition der Moderne festgelegt ist, zum Beispiel durch das cartesische Programm: ›sich zum Herrn und Besitzer der Natur zu machen‹?«⁵ Lyotard war der Meinung, dass ein großer Umbruch stattfände, der durch die neuen Technologien, vor allem Telekommunikation und Informatik, sowohl überhaupt erst sichtbar als auch vorangetrieben würde. Die Entwicklung von der Materie bearbeitenden Industriegesellschaft zur Daten verarbeitenden, informatisierten Gesellschaft habe vor allem Auswirkungen auf den menschlichen Geist, für dessen Funktionen es bisher keinen maschinellen Ersatz gegeben habe. 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: »Aber vielleicht wollten wir anhand von Materialität und Immaterialität auch die Frage nach der Identität hervorheben: die Frage nach dem, was wir sind und was die Objekte sind, die uns umgeben.«⁶

Die neuen Technologien waren sowohl Ausgangspunkt für Lyotards Philosophieren in *Les Immatériaux* als auch zentrales gestalterisches Mittel der Ausstellung. Durch die große Zahl an Computern, Projektoren und anderen High-Tech-Elementen funktionierte die Ausstellung als Ganzes wie ein überdimensionaler Datenraum, in dem sich Besucher, Objekte, szenographische Elemente und Klänge in einem beständigen

5 Lyotard, Jean-François (1985b): Immaterialien. Konzeption. In: Ders. et. al. 1985, S. 75-90, hier S. 79.

6 Lyotard, Jean-François/Blistène, Bernard (1985): Kunst heute? Gespräch zwischen Jean-François Lyotard und Bernard Blistène. In: Lyotard et. al. 1985, S. 55-74, hier S. 74.

Austausch miteinander befanden. Die Ausstellung verwirklichte so Lyotards Bild der zukünftigen Welt, in das er die Besucher hinein holen wollte, um ihnen einen Vorgeschmack auf die verunsichernden Erfahrungen zu bieten, die ihnen in ihrer unmittelbaren, alltäglichen Zukunft seiner Meinung nach immer wieder begegnen würden.

Ziel dieses komplexen Settings war – und dies gibt einen ersten Hinweis darauf, warum Lyotard sich auf das für einen Philosophen ungewöhnliche Medium Ausstellung einließ – die Sensibilisierung der Besucher: »Es wird eine Sensibilität zu erwecken versucht, von der wir glauben, daß sie beim Publikum bereits vorhanden ist, jedoch noch ohne Ausdrucksmittel. Die Veranstaltung möchte das Gefühl vom Abschluß eines Zeitabschnitts und die unruhige Neugier verspüren lassen, die im Anbruch der Postmoderne entsteht.«⁷

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. Er setzte mit *Les Immatériaux* sein philosophisches Denken im wahrsten Sinne des Wortes in Szene, was in der Geschichte der Ausstellungen bis dahin noch nicht geschehen war, und er schuf ein philosophisches Werk, dessen Medialität es in dieser Zeit zu einem einzigartigen Projekt machte.

1.1. »Merkzettel zur Lektüre«⁸

Heute, mehr als 20 Jahre, nachdem *Les Immatériaux* stattgefunden hat, gibt es zwar ein deutlich gestiegenes Interesse an Lyotards ungewöhnlichem Projekt, es fehlt aber nach wie vor eine substanzielle Auseinandersetzung damit. Neben einer Reihe von Quellentexten, die unmittelbar im Zusammenhang mit der Ausstellung entstanden, liegt zwar eine große

7 Lyotard 1985a, S. 11.

8 So nennt Lyotard die ersten 15 Seiten seines Buches *Der Widerstreit*. Er verhandelt dort die wesentlichen personalen und poetischen Akteure einer Pragmatik des philosophischen Textes wie z.B. Titel, Gegenstand, These, Frage, Kontext, Stil, Leser, Autor und Adressat.

Zahl von Rezensionen aus der damaligen Zeit vor, diese Texte sind aber von zwei überraschenden Befunden geprägt: Erstens schreiben viele der Journalisten und Wissenschaftler über einzelne Themen der Ausstellung, vernachlässigen aber die Darstellungsform, das Medium Ausstellung, in auffälliger Weise. Dies gilt sowohl für Berichte in den Feuilletons als auch für die philosophische und kunsthistorische Fachliteratur (letztere hat *Les Immatériaux* bis auf wenige Ausnahmen völlig ignoriert). Zweitens sind die Autoren bemerkenswert zurückhaltend mit eigenen Analysen, was sich vor allem in der hohen Zahl der Interviews mit Lyotard widerspiegelt, die fundierten Berichten vom Besuch der Ausstellung gegenüberstehen. Diese grundsätzliche Zurückhaltung zeigt sich auch in der philosophischen Fachliteratur: In den meisten Publikationen zu Lyotard wird *Les Immatériaux* nicht einmal im Index erwähnt, als wenn die Ausstellung nicht auch ein eigenständiges Werk des Philosophen wäre.

Der erste Befund steht im Zusammenhang mit der Tatsache, dass es lange nicht dem Habitus der Ausstellungskritik entsprach, die Ausstellung selbst zum Thema zu machen, sondern dass der Schwerpunkt der Auseinandersetzung meistens auf den gezeigten Werken oder Inhalten lag:

»Man stelle sich etwa die Rezension einer Opernaufführung vor, die sich auf eine Inhaltsangabe der Handlung beschränkt, hingegen die Leistung des Dirigenten, der Sänger, des Orchesters nicht beachtet, die Regie und ihr Konzept nicht bespricht und bewertet, das Bühnenbild, die Ausstattung, den Stil, das Tempo, die Atmosphäre, den Gesamteindruck der Veranstaltung einfach ignoriert. Bei Ausstellungen ist dies [...] fast die Regel.«⁹

Der zweite Befund mag mit der für die Philosophie ausgesprochen unüblichen Darstellungsform und der für eine Ausstellung im Kunstmuseum fremdartigen Thematik von *Les Immatériaux* zusammenhängen. Es ist schlicht nicht möglich, einen Überblick über das Werk *Les Immatériaux* zu erhalten, ohne sich auch mit den Exponaten und der Szenographie, mit dem Parcours und der Lichtführung, mit den möglichen Reaktionen der Besucher und anderen museologischen oder kunstwissenschaftlichen Fragen zu befassen. Dies dürfte der Philosophie Schwierigkeiten bereitet haben. Und für die Kunstwissenschaft fiel die Ausstellung thematisch aus dem Rahmen und wurde daher für nicht relevant erachtet.

So lag dieser Untersuchung die Diagnose zugrunde, dass die grundsätzlich komplexe Aufgabe, über Ausstellungen zu schreiben, durch die

9 Waidacher, Friedrich (2000): Ausstellungen besprechen. In: *Museologie online*, 2. Jahrgang, S. 21-34, hier S. 23.

Besonderheiten von *Les Immatériaux* zusätzlich verkompliziert wurde. Viele ineinander greifende Ebenen galt es zugleich zu unterscheiden und in ihrem Gesamtgefüge zu verstehen: Die Thematik und ihre konzeptionelle Umsetzung in einen Parcours, die Gestaltung des gesamten Raumes und kleinerer inhaltlicher Einheiten, die Auswahl der Objekte und ihre Kontextualisierung in der Gesamtgestaltung, die Methoden der Vermittlung und Kommentierung des Ausgestellten und nicht zuletzt der institutionelle und kulturelle Kontext, in dem die Ausstellung produziert und rezipiert wurde. Darüber hinaus musste es gelingen, einen multimedialen Raum angemessen in einen linear aufgebauten Text zu übertragen. Bisher gibt es keine explizite Ausstellungstheorie oder -ästhetik, die Aufgaben wie diesen einen methodischen Boden hätte verschaffen können, so dass diese Untersuchung auch ein methodologisches Projekt darstellt, das seinen Zugriff auf *Les Immatériaux* erst entwickeln musste und das sich in einer Lücke vor allem der deutschsprachigen Forschungslandschaft positioniert: »Denn grundsätzlich bedarf die Ausstellungstheorie überhaupt einer Anerkennung als Untersuchungsgegenstand, was sich sowohl in der vorliegenden Literatur, der Lehre wie auch der Ausstellungspraxis zeigt.«¹⁰

Aus diesen Überlegungen resultiert ein Vorgehen in drei Schritten. Insgesamt fasst diese Untersuchung Ausstellungen als Medien auf, die bestimmte Rezeptionsvorschläge an die Besucher machen: Ausstellungen »kommunizieren mit dem Publikum, wobei ihre Gestaltungsmittel und Techniken die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Besucher vorstrukturieren.«¹¹ Da Lyotard in besonderer Weise nicht nur auf die kognitiven, sondern gerade auch auf die emotionalen Aktivitäten der Besucher abzielte, würde eine Analyse im herkömmlichen Sinn, die primär an den kognitiven Aspekten interessiert ist, die emotionalen jedoch aufgrund ihrer Subjektivität ausblendet, nicht ausreichen, um *Les Immatériaux* zu verstehen. Die Daten und Fakten rund um Lyotards Projekt – ausstellungshistorische und institutionelle Kontexte, Beschreibungen und Interpretationen der Szenographie und der Objekte, eine Analyse des Kopfhörerprogramms sowie eine summarische Vorstellung der Kataloge und anderer Publikationen – bilden daher einen wichtigen ersten Teil dieser Untersuchung, sind aber nicht ihr zentrales Anliegen.

Als eine Art Bindeglied zwischen diesem deskriptiv-analytischen Teil und dem dritten Teil, der aus dem eben erwähnten zentralen Anlie-

10 Scholze, Jana (2004): *Medium Ausstellung*. Lektüren musealer Gestaltungen in Oxford, Leipzig, Amsterdam und Berlin. Bielefeld, S. 8.

11 Mikos, Lothar (2003): *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz, S. 12. Mikos bezieht sich auf das Medium Film, das ähnlich komplex und daher auf ähnliche Weise zu analysieren ist wie das Medium Ausstellung.

gen hervorgegangen ist, steht ein Mittelteil, der Lyotards Philosophie zum Thema hat. Lyotard fasste die Ausstellung als eine Methode des Philosophierens auf: »[...] j'ai été amené à me demander [...] s'il n'était pas possible de philosopher par d'autres moyens«.¹² Diese Untersuchung folgt ihm insofern, als sie *Les Immatériaux* als eigenständiges, einem philosophischen Buch gleichrangiges Werk rezipiert, auch wenn dies keinesfalls bedeutet, dass die Ausstellung wie ein Buch oder ein Text gelesen wird. In leichter Modifikation von Marshall McLuhans Maxime »the medium is the message«¹³, die den ersten Teil prägt, ist also dieser zweite Teil dem Motto »the way the medium is used is part of the message« gewidmet, indem er philosophische und philosophiedidaktische Hintergründe beleuchtet: Lyotards Auffassung darüber, wie das Medium Ausstellung zu nutzen sei, wird in einem ersten Teil bezogen auf seine Auffassung über das Philosophieren im Allgemeinen sowie auf Aspekte seines Körper- und Theaterbegriffes. Die für *Les Immatériaux* wesentliche Orientierung an der Sprache als Grundparadigma wird anhand von Lyotards Termini »Sprachspiel«, »Satz« und »Nachricht« im zweiten Teil erörtert. Zudem wird ein bislang nicht veröffentlichter Text aus dem Archiv des *Centre Pompidou* vorgestellt, in dem Lyotard sich so fundiert wie sonst an keiner Stelle über die Ausstellung und die ihr zugrunde liegenden Philosopheme äußert.

Dem eigentlich zentralen Anliegen der Untersuchung trägt die »phénoménologie de la visite« – diese Formulierung stammt von dem Kommunikationswissenschaftler Charles Perraton¹⁴ – im dritten Teil Rechnung: Wie hat Lyotard mit dem Medium der Ausstellung und im Hinblick auf ein »möglichst großes Publikum« philosophiert? Um einer Antwort auf diese Frage näher zu kommen, heißt das Kapitel »phénoménologie de la visite« und nicht »phénoménologie de l'exposition«, weil es um die konkrete Interaktion zwischen der Ausstellung und dem Rezipienten, um das Philosophieren also, geht. Um den Ausstellungsbesuch, und nicht um die Ausstellung allein. Darin folge ich dem französischen Ausstellungstheoretiker Jean Davallon, der eine Ausstellung als »sozio-

12 Soutif, Daniel (1985): Mieux Lyotard que jamais. In: *Libération*, 28.3., S. 30.

13 So der Titel eines Aufsatzes von McLuhan im *NEA Journal*, 1967, Vol. 56, Nr. 7, S. 24.

14 Vgl. Perraton, Charles (1986): *L'œuvre des petits récits autonomes*. In: *Cahier Expo-Media* (Hg.) (1986): *Les Immatériaux au Centre G. Pompidou en 1985. Etude de l'événement exposition et son public*. Nr. 1. Paris, S. 13-24.

symbolisches Dispositiv«¹⁵ versteht, das auf die pragmatischen Aspekte der Kommunikation mit den Besuchern hin befragt werden muß, und ich folge ebenso der Konsequenz, die Davallon daraus zieht: »C’était s’orienter vers une pragmatique portant sur l’agencement matériel qui rend possible et guide la relation au visiteur.«¹⁶

Dieser unter dem Schlagwort der »Materialität der Kommunikation«¹⁷ verhandelte Fokus auf die Darstellungsform wird flankiert und ergänzt von einem bestimmten Objektbegriff. Objekte in Ausstellungen – und Ausstellungen insgesamt! – werden auf zweierlei Weisen verstanden, in ihrer »ästhetische[n] Doppelpräsenz als Sinn und als Zeichen«¹⁸ nämlich, wie Juliane Rebentisch in ihrer *Ästhetik der Installation* deutlich macht. Ähnlich Fischer-Lichte, und damit sind neben Davallon zwei weitere Ansätze genannt, denen die folgenden Seiten viel verdanken: Die »Unterscheidung zwischen der sinnlichen Wahrnehmung eines Objektes, die als ein eher physiologischer Vorgang begriffen wird, und der Zuweisung einer Bedeutung, die als ein geistiger Akt gilt«,¹⁹ sei eine Folge des dualistischen Subjekt-Objekt-Denkens, die sich im Gewand der Trennung von Körper und Geist zeige. Dagegen müsse davon ausgegangen werden, »daß Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung der gleiche Prozeß sind.«²⁰ Dieser These legt sie zugrunde: »Bewußte Wahrnehmung erzeugt immer Bedeutung, und ›sinnliche Eindrücke‹ lassen sich daher angemessener als jene Art von Bedeutungen beschreiben, die mir als spezifisch sinnliche Eindrücke bewußt werden.«²¹ Diese methodische Ausrichtung entspricht Lyotards Vorstellungen darüber, wie *Les Immatériaux* rezipiert werden sollte: Die Besucher von *Les Immatériaux* gerieten, bevor sie sich überhaupt mit einzelnen Stationen oder Objekten näher beschäftigen konnten, in eine konsequent inszenierte Atmosphäre: Ohne Orientierung außer der eigenen Neugier und der Bereitschaft, sich auf die nächste Überraschung einzulassen, flottierten sie durch ein gigantisches Ensemble von Sinneseindrücken und Raumbildern, Technologien und manifestierten Theorien: »One’s first impression of the exhibition, then,

15 Davallon, Jean (1999): L’exposition à l’œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique. Paris, S. 18.

16 Ebd. Hervorhebungen A.W.

17 Vgl.: Gumbrecht, Hans Ulrich/Pfeiffer, K. Ludwig (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a.M. 1988.

18 Rebentisch, Juliane (2003): Ästhetik der Installation. Frankfurt a.M., S. 171.

19 Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M., S. 246.

20 Ebd., S. 247.

21 Ebd., S. 246.

had to do with the uncertainty of the itinerary and the unsettling experience of audio-visual juxtapositions.«²² Den möglichen Impressionen, die sich an den einzelnen Stationen für die Besucher ergaben, spürt die »phénoménologie de la visite« in ähnlicher Weise nach, wie es der Anthropologe Clifford Geertz für die Begegnung mit einer fremden Kultur fordert:

»Die Ethnologen waren sich nicht immer [...] darüber im klaren, daß es Kultur zwar in den Handelsstationen, Bergforts und auf den Schafweiden gibt, Ethnologie dagegen nur in Büchern, Artikeln, Vorlesungen, in Museumsausstellungen [...]. Sich darüber im klaren zu sein heißt zu realisieren, daß es in der Untersuchung von Kultur ebensowenig wie in der Malerei möglich ist, eine Grenze zwischen Darstellungsweise und zugrunde liegendem Inhalt zu ziehen. [...] Die Aufmerksamkeit, die eine ethnographische Erklärung beanspruchen kann, beruht nicht auf der Fähigkeit des Autors, simple Fakten an entlegenen Orten einzusammeln [...], sondern darauf, inwieweit er zu erhellen vermag, was sich an derartigen Orten ereignet [...]. Wir haben die Triftigkeit unserer Erklärung nicht nach der Anzahl uninterpretierter Daten und radikal verdünnter Beschreibungen zu beurteilen, sondern danach, inwieweit ihre wissenschaftliche Imagination uns mit dem Leben von Fremden in Berührung zu bringen vermag.«²³

Die »phénoménologie de la visite« ist daher zugleich Beschreibung, Erzählung und Interpretation und hat einen völlig anderen Stellenwert, als es etwa Nacherzählungen oder Zusammenfassungen von Texten hätten: Sie bringt etwas von dem Werk *Les Immatériaux* überhaupt erst zum Vorschein. Es handelt sich bei diesem zum Vorschein Tretenden nicht um eine Rekonstruktion der Ausstellung – eine solche Rekonstruktion müsste die Ausstellung tatsächlich erlebbar machen und Anspruch auf eine gewisse Objektivität erheben können. Es handelt sich vielmehr um eine »dichte Nacherzählung« (um den Begriff der »dichten Beschreibung« von Geertz²⁴ zu modifizieren) eines fiktiven Besuches der Ausstellung, in der objektivierbare Daten mit einer subjektiven Vorstellung

22 Birringer, Johannes (1986): Overexposure: Les Immatériaux. In: *Performing Arts Journal*, 10, S. 6-11, hier S. 8.

23 Geertz, Clifford (1987): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M., S. 24.

24 Geertz spricht in seinem Buch *Dichte Beschreibung* mit Rückgriff auf Max Weber von einem Bedeutungsgewebe, in das der Ethnologe seine Beobachtungen einbetten muss, will er nicht der Kultur, die er untersucht, Unrecht tun. Der »dünnen Beschreibung«, einer schlichten Auflistung beobachtbarer Fakten, stellt Geertz die »dichte Beschreibung« gegenüber, die im Beschreiben schon in die Bedeutungswelt des zu Untersuchenden eingetaucht ist. Vgl. Geertz 1987.

davon, wie ein solcher Besuch vonstatten gegangen sein könnte, zusammenfließen. Der Horizont, der mein ›Erleben‹ prägte, war – ähnlich vielleicht wie bei tatsächlichen Besuchern – eine Mischung aus persönlichen und wissenschaftlichen Interessen und dem im Laufe der Arbeit neu hinzugekommenen Wissen. Zudem flossen weitere Informationen ein: Texte aus der Saalzeitung *Petit Journal* sowie den Katalogen und Presse-rezensionen, Archivmaterial wie Fotografien aus der Ausstellung, Konstruktionspläne, Verträge oder Briefe sowie meine Gespräche mit damaligen Besuchern und Mitarbeitern. Die Ausstellung wird damit nicht als Darstellungsform eines von ihr unabhängigen Inhaltes untersucht, der ebenso eine andere Darstellungsform hätte finden können, sondern als das einzige Medium, dessen Eigenheiten geeignet waren, Lyotards philosophische Ziele zu erreichen. Er setzte diese Eigenheiten als »kognitives Werkzeug«²⁵ und nicht nur als didaktisch aufbereitendes Instrument ein: Das ausgestellte Philosophem ist tatsächlich ein grundlegend anderes als ein gedachtes oder geschriebenes.

25 Dieser Begriff wird vor allem in Bezug auf Computeranwendungen verwendet (vgl. z.B. Willibald Dörfler et al. (Hg.) (1991): *Computer – Mensch – Mathematik: Beiträge zum 6. Internationalen Symposium zur Didaktik der Mathematik*, Universität Klagenfurt, 23.-27.09.1990. Wien, Stuttgart). Dafür, dass er mich auf diesen Begriff – der eine Formulierung für die Tatsache darstellt, dass die Art und Weise, wie etwas umgesetzt wird, nicht beliebig ist, sondern entscheidende Wirkung auf das Ergebnis hat – aufmerksam gemacht hat, danke ich Stephan Hoppe.