

**Practice-Based PhD in Art and Writing,
Goldsmiths, Universität London**

Wenn wahr ist, dass die „Verwertung der Traum-
elemente beim Aufwachen ... der Kanon der
Dialektik“ ist,¹ wie Walter Benjamin geschrieben
hat, kann Intuition Ausgangspunkt der Forschung
sein. Benjamin sprach den „in der Dunkelkammer
des gelebten Augenblicks“² entwickelten Bildern
primäre Bedeutung zu. Die Erfahrung galt ihm
als Hauptinstrument der Wissensproduktion.
Künstler/innen beginnen ihre Erforschung der
Welt vielfach nicht vom Wissen, sondern von der
Erfahrung her. Die Empirie liefert Erkenntnisse,
die ihrerseits neue Untersuchungen nach sich
ziehen. Geht die Bedeutung – und das Kunst-
werk – aus der Erfahrung hervor, dann erzeugt
das Kunstwerk Bedeutung und kann als Ergebnis
einer Forschungstätigkeit gewertet werden.

Der Schluss, dass Erfahrung in Bedeutung
mündet, führt jedoch ins Paradox. Der Begriff
„Erfahrung“ umschließt Zustände wie Lange-
weile, Unwissenheit, Unfähigkeit, Teilnahmslo-
sigkeit und sogar Indifferenz. Letztere macht das
Problem besonders deutlich: Ist Indifferenz das
Medium der Erfahrung, kann der Künstler den
Zweck eines Phänomens – der Vogelgesang ist ein
oft zitiertes Beispiel – durch dessen ästhetische
Wertschätzung ersetzen. Der Gesang wird nicht
wegen seines Inhalts, sondern wegen seiner
schönen Form geschätzt. Oder wie Susan Sontag
in „Anmerkungen zu ‚Camp‘“ argumentiert, der
Künstler verliert sich auf Kosten von Inhalt und
Bedeutung in der Erwägung der schönen Oberflä-
che.³ Eine derart situierte Erfahrung läuft offenbar
dem Imperativ zu denken, zu wissen und zu ver-
stehen entgegen. Hält man an der Notwendigkeit
der Bedeutung fest, muss untersucht werden, wie
die Praxis einer solchen Erfahrung die Erkenntnis

verändert und wie diese Verschiebung als Bedeu-
tung wahrgenommen wird.

Wenn die Empirie eine Bedeutung erzeugt,
die als Erfahrung der Vernunft entgegengesetzt
ist, wo finden sich dann die Mittel zur Erfassung
dieser Bedeutung, da doch die Vernunft woanders
liegt? Kurze Einblicke enthüllen uns den Ursprung
unserer Ideen. Sie führen in den Wahnsinn, der
sich in der Ordnung eines Konzepts beruhigt und
durch Artikulation erfahrbar wird. Die Nieder-
schrift wird Teil eines Objekts, das die Zeichen
meines Denkens trägt „wie die Spur der Töpfer-
hand an der Tonschale“.⁴ Es ist ein Forschungs-
objekt, das eine „Lesart“ repräsentiert, die –
auch wenn sie es ist – nicht die meine ist. „Die
[Sprache] hat den Vortritt. Nicht nur vor dem
Sinn. Auch vor dem Ich.“⁵ Schreiben ist Intentional-
ität, und Wissen beruht auf Subjektivität, daher
die Prämisse. Den Leser zu artikulieren. „Dass
es dort Nichts gibt, was wäre (soit), nichts, was
gegenwärtig wäre, nichts, was in der Gegenwart
wäre.“⁶

Der Einsatz ist hoch: Innerhalb des unend-
lichen Gesamtcodes der Sprache den verbalen
Ausdruck jenes Gedankens zu finden, der ein
Kunstwerk in seiner Absenz präsent macht.
Welche Absenz? Welche Präsenz?, möchte man
fragen. Womöglich fehlen einem, wenn man über
Kunst, über ein Kunstwerk schreibt, immer die
Worte. Wer Kunst in Worte übersetzen will, bleibt
machtlos, denn Kunst ist der Vorfall der Erschöp-
fung des Diskurses. Als Ausweg aus der Macht-
losigkeit (*impuissance*) ergeife ich die Vorstellung
eines leeren Raums, der nicht danach verlangt,
mit neuen Dingen, Wörtern oder Sätzen gefüllt
zu werden, sondern vielmehr die Möglichkeit
schafft, bereits existierende Dinge und Wörter
tanzen oder stottern zu lassen. Existierende Dis-