

Hans-Joachim Lenger

Chiasmen des Wissens

Meine Damen, meine Herren,

ich beabsichtige, Ihnen einen kleinen Diskurs über das Nutzlose zu halten. Das mag Sie überraschen, denn nichts scheint weiter vom Thema wegzuführen, das Ihnen für den heutigen Abend angekündigt worden war.

Denn es betrifft ja die Beziehungen von Kunst, Wissenschaft und Forschung, und Wort für Wort gelesen umschreibt dies ein Programm, das in einen Horizont des Nutzens und der Nützlichkeit eingelassen ist. Denn wer forscht, will Licht in ein Dunkel bringen, in das sein Gegenstand getaucht ist. Er will verstehen oder erklären, worin das Geheimnis dieses Gegenstands besteht. Er versucht, wie man so sagt, „Grund in eine Sache zu bringen“; was ja aber nur so viel heißt wie: er will den Grund benennen, aus dem die Sache selbst in Erscheinung tritt. Fremd und rätselhaft war sie bislang gewesen und schien von unbeherrschbarer Willkür, von tiefer Undurchsichtigkeit gezeichnet zu sein. Der Gegenstand verbarg seine Gründe, und das machte ihn zu einem Rätsel, dessen Lösung der Forscher verpflichtet ist. Von hier aus jedenfalls dringt er in seinen Gegenstand ein, sucht er dessen Grund auf und zerreißt den Schleier, der diesen Gegenstand umgab. Grund in eine Sache zu bringen, das bedeutet, nicht etwa nur *über* diese Sache, sondern begründet, aus ihrem eigenen Grund zu sprechen.

Ganz offensichtlich verspricht die Forschung insofern erheblichen Nutzen. Sie lichtet das Dunkel der Welt. Sie eignet diese Welt einem Wissen zu, das um die Welt weiß. Was zuvor unvertraut war, nimmt auf dem Weg der Forschung Züge des Vertrauten an; wo wir uns nicht auskannten, werden die Dinge auf ihre Gründe hin transparent. Insofern hat die Forschung nicht nur einen Nutzen. Mehr noch ist sie allem Voraussetzung, was irgend Nutzen annehmen kann. Ohne die Erforschung der Lichtbrechung keine Optik, ohne die Erforschung biochemischer Prozesse keine Pharmakologie, ohne Erfor-

schung der Physik von Atomkernen kein Nukleartechnologie. Stets durchmisst die Forschung eine unbekannte Welt, eine *terra incognita*. Deren Geheimnisse zu entziffern bedeutet, eine begründete Ordnung in ihr hervortreten zu lassen. Und stets schließt sie dabei, wie vorläufig immer, mit einem Resultat ab; stets steht an ihrem Ende nämlich ein Ergebnis, von dem sich Gebrauch machen lässt. In nichts anderem besteht ihr Nutzen.

So selbstverständlich all dies sein mag, so wenig ist es doch ohne Voraussetzung. Wer von Forschung spricht, entwirft ein Tableau, das nicht nur den Forscher und seinen Gegenstand, sondern auch seine Methode in einer bestimmten Struktur situiert. Im wörtlichen Sinn ist der *met'hodos* jener Weg, auf dem er einer Sache nachgeht. Und insofern ergibt sie sich keineswegs von selbst. Diese Sache muss bereits etabliert sein, um ihr auf einem methodisch vorgezeichneten Weg nachgehen zu können. Bevor sie sich begrifflich bestimmen lässt, setzt sie immer eine Art Vor-Griff, ein Vorverständnis der Gegenständlichkeit eines Gegenstands voraus. Gegenstände der Physik sind andere als die der Chemie; die der Ökonomie andere als die der Jurisprudenz; die der Sprache und des Sprechens andere als die der Astrophysik. Von solchen „regionalen Ontologien“ aus bestimmen sich dann nicht nur die Gegenstände, sondern auch die Methoden, mit denen der Forscher sich ihnen widmet. Sie zeichnen den Weg der Forschung vor, und nicht weniger eröffnen sie die Terminologien und Techniken, derer er sich dabei bedient.

Die *terra incognita*, in die er aufbricht, verlangt aber nicht nur, vertrauten Wegen zu folgen, sondern vor allem, sich dem *Unbekannten* auszusetzen. Darin besteht, was ich vorläufig das „Ethos“ der Forschung nennen will, und darin bedroht es zugleich die Anordnung, die ich bisher zu skizzieren suchte, im Innersten. Es subvertiert den Gegenstand nämlich ebenso wie die Methoden, kodifizierte Techniken der Forschung ebenso wie die gesicherte Position des Forschers selbst, die nunmehr ex-poniert, also ausgesetzt ist.

Wenn Sie erlauben, will ich die Mehrdeutigkeit dieses Terminus ein wenig strapazieren. Sich auszusetzen, das bedeutet ja zunächst, sich einer vorbehaltlosen Schutzlosigkeit zu überlassen. Regeln und Paradigmen, die bislang Gültigkeit besaßen, mögen dem, der sich aussetzt, zwar bis auf weiteres ei-

ne Art Orientierung bieten. Doch wird er sich kaum auf sie berufen oder gar verlassen können. Dem Unbekannten eines Außen ausgesetzt, in dem er sich zu orientieren sucht, werden diese vertrauten Regeln vielmehr im Innersten fragwürdig. Unversehens geraten sie selbst in eine Krise. Schienen sie bislang die Ordnung einer Welt zu verbürgen, erweisen sie sich unversehens als brüchige Versatzstücke. – Nicht anders verhält es sich, zweitens, mit den Gegenständen der Forschung und den Ökonomien „regionaler Ontologien“, in denen sich diese Gegenstände verteilen. Vertraute Gebietseinteilungen zerfallen, wo die Dinge andere und unvorhersehbare Verbindungen eingehen, die solche Einteilungen sprengen. Sie lassen die Ökonomien selbst „aussetzen“, so wie ein Programm abstürzt, weil es bestimmte Daten nicht verarbeiten kann, etwa wo es durch Null dividieren soll. – Und schließlich, drittens: etwas „auszusetzen“, das bedeutet ebenso, etwas zu vertagen, zu verschieben, es bis auf weiteres auszusetzen. Ein Gerichtsprozess etwa wird unter Umständen „ausgesetzt“. Zu einem späteren Zeitpunkt mag das Verfahren wieder aufgenommen werden, nach einer Beibringung weiterer Beweisstücke etwa oder nach Klärung eines Verfahrensfehlers. Bis dahin jedoch bleibt er aufgeschoben, ist er von einer zeitlichen Fraktur taktiert, die ihn unterbrochen hat und auf seinen Wiedereinsatz warten lässt.

Stets aber wird diese Unterbrechung in den Horizont einer solchen Wiederaufnahme eingetragen. So eingehend man den semantischen Reichtum eines „Aussetzens“ oder „Sich-Aussetzens“, dieses Verlusts einer Ordnung, dieses Absturzes oder Aufschubs auch aufrufen mag, so sehr steht diese Semantik im Zeichen einer bestimmten Rückkehr. Sie folgt der Logik einer Wiederaneignung und insofern einer bestimmten Ökonomie des Nutzens. So sucht der Ausgesetzte, der eine Ordnung verließ oder aus ihr vertrieben wurde, eine andere Ordnung wieder herzustellen, in der er sich zurechtfinden und heimisch werden könnte; so wird das abgestürzte Maschinenprogramm zumindest mit einer Fehlerroutine ausgestattet, die seine Fortsetzung erlaubt; so vollzieht sich die Aussetzung eines Prozesses im Horizont seiner Wiederaufnahme, seines Wiedereintritts in die Regularität eines juristischen Diskurses. Überall scheint sich das Diskontinuierliche in eine Kontinuität zurückzuschreiben, die sich über dem Riss einer Zäsur schließen wird.

Doch ist die einfache Wiederherstellung dieser Ökonomie deshalb keineswegs ausgemachte Sache. Zumindest für die winzige, für die unmerkliche Zäsur eines Sich-Aussetzens setzt sie sich dem Risiko aus, nicht zu sich zurückzufinden. Diese Zäsur lässt etwas einbrechen, worin sich die Möglichkeit eines tiefgreifenden Selbstverlusts abzeichnet. In einem Intervall, wie unmerklich es bleiben mag, verwüstet sie virtuell jede Anordnung eines Nutzens, jede Struktur einer Bedeutung. Sie affiziert alles, was in einer gegebenen Ökonomie einen Wert annehmen könnte. So reißt sie Elemente aus dem Kontext dieser Ökonomie heraus, lässt sie in eine gewisse Konfusion ebenso eintreten wie in eine Diffusion, die alle Grundlagen auflöst. Zeichentheoretisch gesprochen, wird das Gefüge von Signifikanten und Signifikaten zerstreut, das über dem Ordo des Wissens wachte. Es geht unvorhersehbare Verbindungen ein und zeitigt Effekte, die anderes hervorbringen als das Vertraute, indem es die Ökonomien zugleich destruiert wie verschiebt. Mehr noch: all das macht das Regime ihrer Zeichenbegriffe und terminologischen Anordnungen selbst fragwürdig. Deshalb sollte auch weniger vom „Neuen“ gesprochen werden als vom „Anderen“: von anderen Verkettungen, in denen sich alle bisherigen Konstellationen in unabsehbarer Weise verwirren.

Ich will, um Ihnen das zu illustrieren, an eine kleine Geschichte erinnern, die sich bei Claude Lévi-Strauss findet, der sich seinerseits auf Franz Boas bezieht.¹ Neben dem Ordo von Wissenschaft und Forschung wirft diese Geschichte zunächst Fragen der Magie auf. Wie beiläufig öffnet sie sich aber ebenso einer Frage, die man dann auch die „künstlerische“ nennen könnte. Lévi-Strauss berichtet von einem jungen Eingeborenen der Kwakiutl, der auszog, die Schamanen seiner Kultur des Betrugs zu überführen, wenn sie Techniken der Geisterbeschwörung zur Heilung von Krankheiten einsetzten. Aufklärer genug, der er war, beschränkte er sich jedoch keineswegs darauf, diese Techniken nur „von außen“ abzuurteilen. Er ließ sich selbst in sie einführen, und prompt bestätigte sich ihm in seiner Ausbildung alles, worin seine Anklage gegen diese Techniken bestanden hatte. Wie Lévi-Strauss

¹ Claude Lévi-Strauss: *Der Zauberer und seine Magie*, in: ders.: *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1969, S.192ff.

schreibt, lernte er Lektionen in Pantomime, in Gaukelei und magischen Gesängen ebenso wie in der Kunst, Ohnmachten und Nervenfälle vorzutäuschen. Nicht zuletzt ließ er sich in die *ars magna* einer schamanistischen Schule einführen. Sie bestand darin, einen Federbüschel im Mund zu führen, der dem Kranken dann mit ein wenig Blut getränkt als Inkarnat seiner Krankheit vorgezeigt wurde. Auf diese Weise wurde ihm die Krankheit ebenso anschaulich, wie er von ihr befreit sein sollte. Um wenig mehr handelt es sich offenbar als um einen Taschenspielertrick, den jeder Illusionist auf einer Provinzbühne ausführen kann. Doch sprach sich die schamanistische Ausbildung unseres Aufklärers unter den Leuten herum, und eines Tages wurde er zu einem Kranken gerufen, um ihn zu heilen. Die *ars magna*, die er dabei einsetzte, hatte allerdings durchschlagenden Erfolg. Der Kranke zeigte sich als geheilt, und von nun an galt unser Verfechter der Rationalität unter den Leuten als großer Schamane.

Bis dahin mochte er immer noch der Auffassung sein, seine Heilerfolge seien auf die suggestive Kraft seines Ritus zurückzuführen. Seine Ablehnung, zumindest seine Skepsis gegenüber dem, was er da trieb, war also keineswegs gebrochen. Schwankend wurde er erst, wie Lévi-Strauss schreibt, als er mit einer anderen Schamanen-Schule konfrontiert wurde. Sie benutzte keinen Federbüschel, sondern nur ein wenig Spucke, die der Schamane dem Kranken vorwies. Bemerkenswerter Weise nun versagte diese andere Technik an einem Kranken, während die Behandlung mit dem Federbüschel vollen Erfolg zeitigte. Und Claude Lévi-Strauss schreibt: „So wird unser Held vor ein Problem gestellt, das in der Entwicklung der modernen Wissenschaft nicht ohne Äquivalent ist: zwei Systeme, von denen man weiß, dass sie gleichermaßen inadäquat sind, haben jedoch im Vergleich zueinander einen unterschiedlichen Wert, sowohl vom logischen wie vom experimentellen Standpunkt aus. Im Vergleich zu welchem Bezugssystem soll man sie beurteilen? Zu dem der Tatsachen, wo sie verwechselt werden können, oder zu ihrem eigenen, wo sie theoretisch wie praktisch unterschiedliche Werte haben?“²

² Claude Lévi-Strauss, ebd., S.194.

Tatsächlich müsste von einem epistemologischen Problem *sui generis* gesprochen werden, hätte sich die Szene nicht längst auf ein Feld verlagert, auf dem epistemische Gesetze nur unter Vorbehalt noch Gültigkeit haben. Immerhin war unser junger Aufklärer in Bezirken der Magie, nicht im Tempel der Wissenschaften gelandet. Aber gehorchte seine Magie nicht ebenso einer *epistème*, die der des Wissens nun wie ein Doppelgänger gegenübertrat? Immerhin war der Forscher auf seinem Weg einer Bewegung gefolgt, zu der ihn seine eigenen Voraussetzungen strikter Rationalität genötigt hatten. Ihr war er treu geblieben. Einer Logik der Aufklärung verpflichtet, musste er sich die Techniken der Magie aneignen, die er als grundlos und deshalb als Betrug decouvrieren wollte. Unversehens sah er sich durch die Medialität eines Federbüschels jedoch in eine tiefe Unentscheidbarkeit versetzt; und sich ihr auszusetzen, zeugt zumindest von tiefer aufklärerischer Stringenz.

Keineswegs als „Methode“ kodifizierbar, will ich diese Exposition deshalb das „Ethos“ dieses Aufklärers nennen, um später auf die Frage zurückkommen, ob sich dieser Terminus wird halten lassen. Zwar schloss sich dieses „Ethos“ auch für den jungen Kwakiutl in eine bestimmte nützliche Ordnung zurück. Heilerfolge hatte er schließlich vorzuweisen. Doch jetzt hatte ihn dieses „Ethos“ unversehens auf einen anderen Platz versetzt: Unvermittelt generierten sich ihm andere Techniken und Gegenstände, mit denen er operierte, und zwar erfolgreich, wie zu erfahren war. Und dies bedrohte das Ordo seines Wissens im Innersten, konfrontierte es mit einem unverhofften Doppelgänger seiner selbst, der es in unabsehbarer Weise verwirrte.

Leider finden sich bei Lévi-Strauss nur wenige Hinweise auf die winzigen Objekte, aus denen diese Konfusion aufstieg. Dabei spielen sie in seiner Erzählung doch eine prominente Rolle. Zumindest scheinen die Spucke hier, der Federbüschel dort für Erfolg oder Misserfolg des Ritus ausschlaggebend gewesen zu sein. Gleichermaßen inadäquat, wie Lévi-Strauss sagt, brachten sie gleichwohl etwas zur Anschauung, was eine Wirkung hatte und sogar einer bestimmten „Wahrheit“ korrespondierte, auch wenn sie eines „Grunds“ entbehrte. Ganz so, als sei die „Wahrheit“ zersprungen, wo sie von einem Forscher sich selbst ausgesetzt worden war; ganz so, als hätte sich im Fe-

derbüschel eine andere „Wahrheit“ inkorporiert, die im Maschinismus des Rituals wiederkehrt; ganz so also, als würde sie sich im gleichen Augenblick absorbieren oder als sei die „Wahrheit“ von Sätzen, die man „konstativ“ nennt, immer von Praktiken durchquert, die der Jargon „performativ“ nennt, ohne auf diese Weise einer *différance* Herr zu werden, die beide durchquert.

Nun wird man die kleinen Objekte der Schamanen, den Federbüschel und die Spucke, kaum als „künstlerisch“ bezeichnen können. Ihnen fehlt alles, was man „ästhetisch“ nennen dürfte. Weder entzündet sich an ihnen ein freies Spiel der Einbildungskraft, noch fügen sie sich einer repräsentativen Ordnung des Schönen oder Erhabenen. Als Elemente magischer Praktiken bilden sie keineswegs „artifiziellen Gegenstände“ und lassen sich keinem Szenario unterordnen, das einer ästhetischen Repräsentation Raum böte. Doch unverkennbar wirft der Konflikt zwischen Federbüschel und Spucke ein Problem auf, das auch in der Kunst auf Schritt und Tritt wiederkehrt. Es besteht darin, etwas zur Anschauung zu bringen, das ebenso nichtig ist, wie ihm der rätselhafte Status einer „Wahrheit“, ihrer Figuration und ihres Maßes zukommt. Tatsächlich will der Kranke seine Krankheit ja sehen. Deren Gestalt, deren manifest gewordene Körperlichkeit ist alles andere als nebensächlich, wie inadäquat Federbüschel und Spucke auch sein mögen. In ihnen greift eine „Wahrheit“ Platz, ohne dass sie selbst über ihre Gründe verfügen könnte. Wie der Federbüschel lassen diese Objekte etwas evident werden, was als Betrug zwar leicht durchschaubar ist, die Rationalität einer entsprechenden Beweisführung aber umso nachhaltiger heimsucht und erschüttert. Wie sonst nur ein Kunstwerk: Zumindest ist das, was unsere Tradition „Kunst“ nennt, von ähnlich herausfordernder Kraft gewesen. Wie der Federbüschel, so inkorporiert auch sie ein Wissen, das jenes der „Wahrheit“ einem gefährlichen Doppelgänger aussetzt. Eine gewisse Rationalität könnte an ihm allerdings zerfallen wie ein Konstrukt, würde sie sich nicht unausgesetzt auf Abstand zu ihm bringen. Gefährlich ist dieser Doppelgänger, weil er die Konstrukte einer gewissen Rationalität in eine tiefe Unentscheidbarkeiten versetzt: gefährlich also, weil er deren Einteilungen und Zuteilungen heimsucht und einer Verschiebung, möglicherweise einer Revolution ihrer eigenen Voraussetzungen aussetzen könnte.

Unausgesetzt bedroht die Unruhe, die in diesem porösen Ineinanderspiel von *epistème* und *aísthesis* aufbricht, also die *Eindeutigkeit* einer Grenze, die zwischen Wissenschaften und Künsten gezogen wird. Und umso sorgsamer wird sie von den technokratischen Apparaten der *epistème* auch bewacht. Letzthin aber erweist sich diese Grenze als kaum beherrschbar. Denn sie situiert sich nicht zwischen zwei Blöcken oder festen Formationen, nicht zwischen Begriffen hier und Anschauungen dort, nicht zwischen Diskursen auf der einen und ästhetischen Artefakten auf der anderen Seite. Sie bringt beides durcheinander und wiederholt sich als Verwirrung an jedem Platz einer beliebigen Struktur, mag sie nun „wissenschaftlich“ oder „künstlerisch“ symbolisiert sein. An jedem dieser Plätze können sich Virtualitäten freisetzen, die unkalkulierbare Teilungen durchlaufen, Unentscheidbarkeiten hervorbringen und unvorhersehbare Verkettungen freisetzen. Noch was „wissenschaftliche Forschung“ und „neue Entdeckung“ heißt, geht aus einer Entgrenzung hervor, die alle Grenzen von Wissen und Kunst unbestimmbar macht, indem sie die Gebietseinteilungen in „Kunst“ und „Wissen“ selbst auflöst; oder, wie Félix Guattari in einem frühen Aufsatz über *Maschine und Struktur* schrieb: „Jede neue Entdeckung im Bereich etwa der wissenschaftlichen Forschung durchläuft das strukturelle Feld der Theorie wie eine Kriegsmaschine, sie bringt es durcheinander und verändert es bis zur radikalen Umgestaltung. Der Forscher selbst wird von den Folgen dieses Prozesses mitgerissen. Seine Entdeckung überholt ihn, sie interveniert in ganze Forschungszweige und entwirrt jeweils den Stammbaum der wissenschaftlichen und technischen Implikationen. Selbst wenn eine Entdeckung nach dem Namen ihres Autors benannt wird, stellt sich kein ‚personalisierender Effekt‘ ein; im Gegenteil, aus dem Eigennamen wird ein Gemeinschaftsname.“³

Was Guattari eine „Kriegsmaschine“ nennt, durchläuft die Ordnungen des Wissens insofern wie die Ökonomien eines Nutzens. Sie trennt deren Formationen auf und zerstreut ihre Plätze; sie legt die Operatoren frei, die in ihnen Mehrwert produzieren; verräumlicht sie zu Singularitäten, die ohne

³ Félix Guattari, *Maschine und Struktur*, in: ders.: *Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen Analyse*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S.130.

Wurzeln und Stammbaum sind, seien es solche des Wissens oder der Kunst. Wie nutzlos solche Differenzierungen sind, ist allerdings evident, und ebenso, wie nachdrücklich das Nutzlose von einer Ökonomie des Wissens zurückgewiesen werden muss. Jeder Nutzen allerdings geht aus einer Unterwerfung hervor; und immer resultiert er aus Operationen, die einen Term in Dienst stellen und zur Arbeit für einen anderen anhalten. Stets bewegen sich diese Ökonomien in einer Logik der Anerkennung, und stets korrespondieren sie einer bestimmten Festlegung. So wird ein Signifikant darauf festgelegt, ein Signifikat zu erarbeiten; so werden Bilder daraufhin geprüft, was sie einer Semiologie eintragen, deren Referenz die Alphaphonetik eines Textes ist; so wird der Proletarier dazu angehalten, Mehrwert und Kapital zu produzieren. Überall werden Textualitäten in Dienst genommen, um die Wahrheit anderer Textualitäten zu akkumulieren, und sorgsam wird darüber gewacht, dass sie dabei keine Abwege durchlaufen, die dieser Wahrheit nutzlos bleiben oder gar gefährlich werden könnten. Ganze Aufschreibesysteme werden in eine strenge Hierarchie versetzt, festgelegte Ordnungen möglicher Aussagen mit Privilegien und hegemonialer Macht ausgestattet. Beispielsweise soll ein bestimmter Typus des Wissen und wissenschaftlicher Aufschreibesysteme den Semiotiken der Kunst überlegen sein und den Horizont ihrer Bestimmung vorzeichnen; kein Kunstkatalog deshalb, in dem ein Wissenschaftler nicht erklären würde, was der Künstler „eigentlich“ habe sagen wollen. Jedes Wissen, jede Wissenschaft ist derart in Konfigurationen einer Macht eingelassen; und eifersüchtig wachen deren Instanzen darüber, ihr symbolisches Kapital zu wahren, bestünde der auch nur im Eigennamen eines Forschers. Diese Ökonomien eines Nutzens allerdings werden aufgetrennt, wo sich Kriegsmaschinen einer Differenz niederschreiben, die diese Ökonomien queren und ihre Hierarchien durcheinanderbringen. Dann stürzen die Hierarchien, und mindere Zeichen, wie sie bislang etwa im Gefüge der Kunst befriedet werden sollten, greifen auf eine Weise ein, die andere und unerwartete Verkettungen auch im Universum der Wissenschaften freisetzen. Die tiefe Konfusion, die Wissenschaftstheoretiker wie Thomas S. Kuhn in Augenblicken „wissenschaftlicher Revolutionen“ registrieren, bringt dies in wünschenswerter Klarheit zum Ausdruck; nicht umsonst versetzt Kuhn sie in die Nähe zu

einer „künstlerischen Erfahrung“.⁴ Zwar scheinen diese Konfusionen zunächst „von außen“ einzubrechen. Doch mehr noch tauchen sie im Innern dessen auf, was den Wissenschaften als ihr gesicherter „Gegenstand“ gilt. Wie selbstverständlich setzen sie nämlich voraus, dass dieser Gegenstand mit sich identisch ist, dass er eine Selbigkeit aufweist, die sich befragen und erforschen lässt. Nichts aber ist fragwürdiger, denn aller Selbigkeit ist das Spiel einer Differenz vorausgeschickt, die dem Wissenschaftler indes entgeht.

Deshalb kann Heidegger in einem Text über *Identität und Differenz* über diesen Anspruch einer Selbigkeit auch schreiben, ohne ihn „vermöchte es das Seiende niemals, in seinem Sein zu erscheinen. Demzufolge gäbe es auch keine Wissenschaft. Denn wäre ihr nicht zum voraus jeweils die Selbigkeit ihres Gegenstandes verbürgt, die Wissenschaft könnte nicht sein, was sie ist. Durch diese Bürgschaft sichert sich die Forschung die Möglichkeit ihrer Arbeit. Gleichwohl bringt die Leitvorstellung der Identität des Gegenstandes den Wissenschaften nie einen greifbaren Nutzen. Demnach beruht das Erfolgreiche und Fruchtbare der wissenschaftlichen Erkenntnis überall auf etwas Nutzlosem.“⁵ Jede Selbigkeit nämlich geht aus dem Spiel einer Differenz hervor, das sie als Selbigkeit ermöglicht; was „ist“, *ist* in einer „ontologischen Differenz“ von sich selbst getrennt. Stillschweigend perforiert dieses Nutzlose jede Ökonomie eines Wissens, gewährt sie und entzieht ihr zugleich, was das Kontinuum ihrer Erfahrung ausmacht. Verschwiegen durchlief das Nutzlose schon die Semantiken eines Sich-Aussetzens, von dem ich vorhin sprach, diese Bruchstellen eines „Außen“, das den Forscher immer neu überfällt. Und deshalb trug auch vorläufigen Charakter, was ich über das „Ethos“ des Forschers sagte. Tatsächlich handelt es sich ja keineswegs um ein „Ethos“, um einen Leitstern, der seinem Handeln ideale Verpflichtung wäre und Orientierung böte. Forschung steigt vielmehr, ob deren Protagonisten dies wissen oder nicht, aus dieser nutzlosen, alles differierenden Diffe-

⁴ vgl. Thomas S. Kuhn: *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976, S.220.

⁵ Martin Heidegger: *Identität und Differenz*, Stuttgart: Neske 1996, S.13.

renz auf, die die Gebietseinteilungen des Wissens und der Kunst beständig durcheinanderbringt, andere Fragen hervorbringt und andere Lösungen generiert. Sie allerdings reißt den Forscher mit sich fort und hat seinen Eigennamen immer schon zum Gemeinschaftsnamen gemacht. Jeder Forscher, ob als Künstler oder als Wissenschaftler, trägt die Züge eines Kriegers.

Deshalb wird man den Versuchungen zu widerstehen haben, die vom Versprechen auf eine voreilige Befriedung dieser Situation ausgehen könnten. Sie nehmen tatsächlich viele Formen an, und einige von ihnen sollen zumindest Revue passieren. So könnte etwa die Formel von einer „Kunst als Forschung“ darauf hinauslaufen, die Künste den Gesetzen eines Forschungsbetriebs zu überantworten, der sie seinen eigenen universitären Kriterien unterwirft. Exemplarisch findet das seinen Ausdruck dann in jenen Forschungsanträgen, die neben „Drittmitteln“ und Referenzen großer Namen auch die Forschungsziele auf ihren Nutzen, ihre Effizienz und Relevanz hin transparent machen sollen. Umso subtiler werden dabei, wo man sich solchen Forschungshorizonten unterwirft, im Innern der Kunst vor allem jene Virtualitäten stillgestellt, die sie in allen Ökonomien auftauchen lässt und der Kunst erst erlaubt, diese Ökonomien zu durchqueren und mit Öffnungen zu übersäen. Die Kunst wird stattdessen ihrerseits in Gebietseinteilungen eingefriedet, die nicht die ihren sind, sobald sie sich dem Kalkül eines Nutzens unterwirft, den sie einer Gesellschaft, dem System eines Wissens, einem Apparat oder einer Institution einzutragen verspricht. Ihr wird entzogen, was sie vermag. Stattdessen wird sie Gegenständen zugeordnet, die sie mit einiger Stringenz auf gewisse Praktiken festlegen sollen. Überall findet dann sozusagen die Reduktion des Federbüschels auf ein folkloristisches Artefakt statt: die Unterhaltung des Publikums gehört von nun an ebenso zu den Gegenständen der Kunst wie die gefällige Gestaltung öffentlicher Räume; die Weckung neuer Sensibilitäten in einer von depressiven Schüben gezeichneten Welt, die Konstruktion einer „Kreativindustrie“ ebenso wie die sensible Schulung einer geplagten Wahrnehmung, wie sie unter Bedingungen unausgesetzter techno-medialer Schocks kollabiert. Nie wird sich die Kunst deshalb aus einer Nutzlosigkeit vertreiben lassen dürfen, in deren Differenz sie spielt, würde sie anders doch sich selbst, ihre heimatlose Ungebundenheit preisgeben.

Nicht weniger versucherisch könnte sein, zweitens, was sich in einer jüngeren Vergangenheit immer gebieterischer als Versprechen einer „Interdisziplinarität“ ankündigte. Über die Grenzen einzelwissenschaftlicher Fächer hinweg soll sie ihre Gegenstände einer mehrfachen Perspektivität aussetzen. Und ganz so, als sei die Kunst eine Einzelwissenschaft unter anderen, werden dann auch Künstler zu solchen Unternehmungen eingeladen. Ich denke, dass diese Programme eher den Wert eines Symptoms haben. Sie sprechen von der Verunsicherung, von der die Disziplinen heimgesucht werden, von den Schwierigkeiten nämlich, ihres originären Gegenstands überhaupt noch habhaft zu werden. Die Disziplinen sollen sich verschränken, um dieses Gegenstands erneut fassen zu können. Die immanente Verfassung der Disziplinen jedoch selbst soll dabei weitgehend unangetastet bleiben. Der Zwischenraum des „Inter“ wird lediglich an die Peripherie dieser Disziplinen verlegt: hier soll sich der Raum einer Kommunikation etablieren, die sich zwischen ihnen herstellt. Der Abstand dagegen, der diese Disziplinen *in sich selbst* und *von sich selbst* trennt, jener Abstand, der jeden ihrer Begriffe dem Risiko eines Selbstverlusts aussetzt und so ihr disziplinäres Gefüge insgesamt bedroht, bleibt verschlossen.

Ebenso wenig dürfte sich, drittens, die Frage nach den Beziehungen von Wissenschaften, Künsten und Forschung schon darin beruhigen lassen, eine Pluralität des Wissens zu proklamieren, wie sie sich aus einer „anarchistischen Erkenntnistheorie“ ergäbe. Paul Feyerabends „Anything goes“ unterstellt ja, dass alles geht, was irgend Fragen freisetzt und Wirkungen hinterlässt. Gewiss mag dieser Anarchismus zur Freude des Lesers beitragen, etwa wenn ihm der Nachweis gelingt, dass viele Wissenschaften ihre revolutionären Ergebnisse überhaupt nicht hätten hervorbringen können, wären sie dabei den methodologischen Regularien gefolgt, die später aus ihnen extrahiert wurden. Hier stört Feyerabends Anarchismus auf und löst befeindendes Gelächter aus. Fraglich jedoch bleibt, ob er sich nicht selbst noch einer Entspannung verdankt, die aus den Erschöpfungen eines bestimmten Rationalismus hervorgeht. So wenn Feyerabend schreibt: „Beim Eindringen der Geometrie in die Malkunst spielte das Bewusstsein eine geringere Rolle. Wir haben keine Idee, warum Giotto einen Kompromiss herbeiführen wollte zwi-

schen der Oberfläche eines Gemäldes und der Körperhaftigkeit der gemalten Dinge, insbesondere da Gemälde noch nicht als *Abbilder* einer materiellen Wirklichkeit aufgefasst wurden.“⁶ Unbefragt nämlich bleibt dabei, was man jene „ontologische Zäsur“ nennen könnte, mit der sich jene Neuzeit eröffnet, deren Verteilung von Wissen und Kunst in gewisser Weise immer noch die unsere ist.

Ich will diese Frage zum Abschluss in wenigen groben Zügen zu skizzieren suchen und deshalb an eine Anordnung erinnern, die Ihnen zweifellos vertraut sein wird. Ein wenig dichter noch führt sie in unsere Situation ein als die kleine Geschichte vom Schamanen, auch wenn Sie bemerken werden, dass sie den Geschicken des jungen Kwakiutl durchaus korrespondiert, von denen uns Lévi-Strauss erzählte. Nicht von ungefähr nämlich wird die Frage der Kunst in ihr ebenso bestimmend wie der magische Federbüschel des Schamanen. Jacques Lacan entwirft diese Anordnung in seinen *Vier Grundbegriffen der Psychoanalyse*, und hier hat sie nicht weniger zu leisten, als in die ontologische Differenz eines Subjekts und seines Begehrens einzuführen, das man etwas summarisch auch das cartesische nennen könnte.⁷ Es situiert sich am Zentralpunkt einer geometralen Anordnung, die sein Sehen in eine Struktur eingelassen hat, wie sie bei Kunsthistorikern nicht erst sein Erwin Panofsky als Zentralperspektive diskutiert wird. Sie ahnen, auch hier wird es letztthin um Aufklärung gehen.

Wie Sie nämlich ebenso wissen, generiert diese Perspektive ungleich mehr als nur die einfache Anweisung für Künstler, wie ein Bild von der Welt auszu-sehen habe. In ihr kündigt sich vielmehr an, was sich als Weltbild der Neuzeit zu erkennen geben wird; genauer noch: als symbolische Ordnung, in der dieses Bild in Erscheinung tritt. Diese Anordnung zeichnet sich dadurch aus, den Rang eines Seienden nicht länger vom Ort abhängig zu machen, den es im Weltganzen einnimmt. Nicht mehr topografisch situiert, in gewisser Hin-

⁶ Paul Feyerabend: *Erkenntnis für freie Menschen*, Veränderte Ausgabe, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1980, S.40.

⁷ vgl. Jacques Lacan: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, Das Seminar Buch XI, Weinheim/Berlin: Quadriga 1987, S.97ff.

sicht sogar entwurzelt, kann dieses Subjekt vielmehr jeden beliebigen Ort beziehen, zeichnet es sich also durch eine Ungebundenheit aus, über die Hans Blumenberg schreibt: „Es wird gleichgültig, wo der Mensch kosmologisch-topographisch mit seiner Wohnstätte im Universum angesiedelt ist, es lässt sich auf sein Selbstverständnis nicht mehr beziehen. Wie es überhaupt sinnlos geworden war, von dem Ort eines Seienden im Ganzen der Welt auf seinen metaphysischen Rang zu schließen.“⁸

Was Blumenberg deshalb als „humanistische Idealisierung der Weltmitte“ bezeichnet, geht aus der Konstellation eines einschneidenden Umbruchs hervor. Aus einer aristotelischen Topografie befreit, wird der Mensch des Humanismus entwurzelt und zugleich in einer Perspektive gehalten, die sein Sehen der Welt gebieterisch ordnet. Lacan nun weist uns allerdings darauf hin, und darin besteht ein gewaltiges Verdienst seiner Intervention, dass diese Anordnung wie von einem Loch geschlagen ist. Indem das Subjekt die Welt nämlich in dieser Perspektive konstruiert, lässt es sie zwar aus einem Sehen hervorgehen, das es zum „Subjekt“ dieser Welt macht. Der Geometripunkt jedoch, an dem es sich derart verortet, bleibt ihm selbst unsichtbar, und dies macht es *in sich selbst*, als „Subjekt“ nämlich, auch unkonstruierbar. Wie sich das „Subjekt“ dieses Sehens in der Welt selbst situiert, entzieht sich seinem Sehen, oder anders gesagt: sein In-der-Welt-Sein entgeht ihm in geradezu konstitutiver Weise. Das Paradox, das daraus entsteht, ist allerdings tiefgreifend. Urheber jener Welt, die es begründet, ist dieses „Subjekt“ von einem „blinden Fleck“ geschlagen, der es wie im Abgrund einer Seinsverfehlung positioniert. Alles begründend, ist es in sich zugleich ohne Grund. Bevor es die Augen aufschlagen kann, muss es seinerseits gesehen worden sein. Lacan nun nennt den Nicht-Ort, an dem sich das derart gestrichene Subjekt situiert, ein „Tableau“. In dem markiere sich das „Subjekt“ allerdings nur als „Fleck“, der in Techniken der Mimikry sein Vorbild finde.

Welche Techniken aber, welches Wissen könnten dieser Mimikry gerecht werden? Oder von wo aus sollte das „Subjekt“ dieser Mimikry seine Wahrheit

⁸ Hans Blumenberg: *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Bd.I, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S.240.

konstruieren und damit sich selbst begründen können? Tatsächlich täuschte es sich bereits, wo es seine Welt aus dem Geometralpunkt einer idealisierten Weltmitte entwerfen wollte. Von Anfang an verkannte diese Konstruktion jenes Licht, von dem es als „Subjekt“ situiert worden sein musste, um es sehen zu lassen. Von Anfang an fehlt es seiner Wahrheit also an Wahrheit, und deshalb muss etwas einspringen, was wie ein Doppelgänger des Wissens in der Lücke dieser Wahrheit auftaucht. Nicht von ungefähr also eröffnet Lacan hier einen Diskurs über die Kunst. Sie erst legt von diesem Licht Zeugnis ab, unter dem das Subjekt lediglich einen „Fleck“ macht. Sie erstattet diesem „Subjekt“ jene Wahrheit, von der es getrennt ist oder in der es sich vielmehr von sich selbst trennt. Nunmehr jedoch spielt diese Wahrheit in einer Malerei, die ihrerseits zum Medium von Forschung und Wahrheit wird. Heftig liest Lacan dabei den Philosophen die Leviten: „Das Wesentliche an der Beziehung zwischen Schein und Sein, zu dessen Herrn der Philosoph bei seinen Eroberungen auf dem Feld des Sehens sich so leicht aufschwingt, ist anderswo. Es ist nicht in der Geraden, es ist im Lichtpunkt – im Strahlpunkt, im Rieseln, dem Feuer, dem Springquell der Reflexe. Zweifellos pflanzt sich das Licht in der Geraden fort, aber es bricht sich, es diffundiert, es übergießt, es füllt – denken wir daran, dass unser Auge eine Schale ist – aus der das Licht auch überquillt.“⁹

Nicht völlig abwegig wäre es, diese Diffusion, dieses Übergießen und Überfüllen mit dem querzulesen, was Heidegger die nutzlose Bürgschaft nannte. Alle Wissenschaft muss diese Bürgschaft in Anspruch genommen haben, um Wissenschaft zu sein. Und ganz so speist sich auch Lacans Aufmerksamkeit für Fragen der Malerei aus der an-ökonomischen Bürgschaft eines Lichts, das sich im Künstler ebenso empfängt wie aufzeichnet. Entzifferbar wird das diesem Künstler jedoch nur in einer Art Automatismus. Er macht ihn nicht etwa zum „Urheber“, sondern selbst zum Medium dessen, was sich ihm als Wahrheit in der Malerei niederschreibt. Nicht „Autor“ einer Geste, die er kontrollieren könnte, situiert sich der Künstler viel eher in einem Maschinismus, in dem sich das Licht dieser Wahrheit wie von selbst niederschreibt. Dies

⁹ Jacques Lacan, ebd., S.100.

nennt man gemeinhin „künstlerische Genialität“, doch dürfte dieser Terminus höchst mehrdeutig und deshalb selbst fragwürdig sein. Tatsächlich handelt es sich um Probleme des Medialen, und derart führt Lacan seine Leser in die Ordnung des Unbewussten auch ein. Ausschlaggebend aber ist, dass das Subjekt dieses Unbewussten die cartesische Ordnung eines Wissens keineswegs verlassen hat. Ganz im Gegenteil ist es die Wahrheit des cartesianischen Subjekts selbst, die sich derart im Medium des Künstlerischen zustellt.

Sollte nun zutreffen, was ich eingangs zum Begriff der „Forschung“ sagte, so müsste hier allerdings von „Forschung“ in einem emphatischen Sinn gesprochen werden. Unversehens ist die Malerei selbst zu deren Agens geworden; verzeichnet sie, was man die unverortbare Topografie eines neuzeitlichen Subjekts des Wissens nennen könnte. Deshalb mag Feyerabends Bemerkung zwar zutreffen, beim Eindringen der Geometrie in die Malkunst habe das Bewusstsein eine nur geringe Rolle gespielt; zu kurz aber greift seine Feststellung, wir hätten keine Idee, warum Giotto einen Kompromiss herbeiführen wollte zwischen der Oberfläche eines Gemäldes und der Körperhaftigkeit der gemalten Dinge. *Denn diese Idee situiert sich bereits selbst*, nämlich in diesem Spiel von Oberfläche und Körperhaftigkeit und nirgends sonst. Dieses Spiel erforscht Giottos Malerei im Wortsinn, diese Wahrheit bringt sie hervor, und in dieser Weise erkundet sie nichts anderes als einen Raum, den sie zugleich ankündigt wie vorbereitet: jenen Raum, der sich als jener der Neuzeit und ihrer Rationalitäten zu erkennen geben wird.

Dieser Raum wird also ebenso eröffnet wie hervorgebracht, ebenso „gefunden“ wie „er-funden“. Und nur eine *epistème*, die strikt zwischen „konstativen“ und „performativen“ Sätzen zu unterscheiden sucht, könnte versucht sein, den Expeditionen der Kunst den Charakter von „Forschung“ abzusprechen, da sie den Verbindlichkeit solcher Oppositionen nicht folgt. Man kennt freilich die Attitüde der Macht, die an dieser Unterscheidung partizipiert. Und umso fragwürdiger ist sie: auch die Sprechakttheorie Austins konnte nicht an ihr festhalten.¹⁰ Tatsächlich bewegen sich die Expeditionen dessen, was wir

¹⁰ vgl. John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte*, Stuttgart: Reclam 1972, S.164.

„Kunst“ nennen, nämlich immer schon in einem Außen, das solche Oppositionen durchkreuzt und umso weniger auf die ideale Immanenz eines sich präsenten Wissens reduzierbar ist. Sets wird diese Immanenz von Medien ebenso hervorgebracht wie differiert. Denn was immer sich über Medien sagen lässt, läuft keineswegs darauf hinaus, sie könnten Übermittler einer idealen Wahrheit sein, und sei es die des Unbewussten. Die Frage nach einer „Forschung der Kunst“ stellt sich vielmehr anders, gerade indem sie „Medium“ ist, und keineswegs stellt sie sich still, sobald sie eine Botschaft ausgeht. Überall durchmessen die Maschinen ihrer *aísthesis* vielmehr das Gefüge eines jeden Wissens, unterbrechen sie es, markieren sie dessen Fehlstellen in vielfachen Kaskaden aus Artefakten; sie infizieren es, versetzen es in Turbulenzen und Wirbel, fragmentieren es, entreißen ihm Elemente und verketteten sie mit anderen. All dies allerdings ist Forschung im emphatischen Sinne. Die Spur dieses medialen Automatismus schreibt sich als Spur *anderer* Wissenstechniken nieder, die als Agentien von Forschung und Wahrheit in einer Art unausgesetzter Revolutionierung ihrer selbst begriffen sind. Umso weniger stehen diese Maschinen auch still, sobald sie dem Subjekt etwa eine Wahrheit des Symbolischen zugestellt haben, in der es sich in immanenter Selbstgegenwart antreffen soll. Viel eher sprengen sie die Zirkularität jeder epistemischen Aneignung, trennen sie jede Ökonomie eines Ertrags auf und bringen die Gewinne dieser Ökonomien in Differenzen des Nutzlosen durch. Bereits Panofsky spricht so von der „zweischneidigen Waffe“, die die neuzeitliche Welt der Perspektive ebenso eröffnet wie heimsucht, ebenso freilegt wie destruiert: „sie schafft den Körpern Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen – aber sie schafft auch dem Lichte die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen.“¹¹

Wo Lacan deshalb die „pazifizierende Wirkung“ der Malerei adressiert,¹² registriert Guattari eher eine Konfiguration aus Kriegsmaschinen. Sie durch-

¹¹ Erwin Panofsky: *Die Perspektive als ‚symbolische Form‘*, in: ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Berlin: Bruno Hessling 1964, S.123.

¹² vgl. Jacques Lacan, ebd., S.107.

queren eine Struktur, wirbeln sie durcheinander und konstellieren ihre Elemente anders. Dabei legen sie keinen allzu großen Wert darauf, ob jeweils „wissenschaftliche“, „philosophische“ oder „künstlerische“ Züge trägt, was sie aus angestammten Kontexten lösen, umbauen und anders funktionieren lassen. Nicht darauf reduziert, eine Wahrheit nur zu konstatieren, verschieben sie vielmehr unablässig, was das Arsenal der Wahrheiten ausmacht, und bringen andere Wahrheiten hervor. Erkennbar lässt dies Begriffe der „Künste“ und „Wissenschaften“ ebenso wenig unangetastet wie beider Beziehungen, und das will ich in wenigen Sätzen noch andeuten.

Was man ein wenig summarisch die „cartesische Epoche“ nennen könnte, deren Erbe und möglicher Abschied wir sind, beschreibt nicht nur die Kometenbahn, in der dieses neuzeitliche Subjekt aufstieg. Sie umfasst ebenso die Geschehnisse einer tödlichen Erschöpfung, die diesen Aufstieg von Anfang an grundiert hat. Auf ihre Weise akzentuiert sie die Unmöglichkeit, als Herr einer Welt zugleich deren Fundament zu sein. Der ontologische Riss, der dieses Subjekt durchquert, sein fundamentaler Mangel, dieser Mangel an Fundament sollte zwar durch immer neue Substitute behoben werden, und seien es die der Kunst. Die Inversionen vielfacher „kopernikanischer Wenden“ jedoch, die dieses Subjekt eines Wissens ja nicht erst im 20. Jahrhundert aus seiner idealen Weltmitte vertrieben haben, sprechen von einem Abschied, den von sich zu nehmen es nicht aufgehört hat. Kopernikus, Darwin und Freud gelten gemeinhin als Kronzeugen dieses Abschieds; doch ebenso sind es Hölderlin, Kafka oder Joyce, Schönberg oder Cage, Monet oder Warhol. Genau besehen, wird kein Name des Denkens, kein Name der Kunst in diesen Genealogien einer Forschung fehlen können.

Man wird allerdings einräumen müssen, dass wir kaum schon in der Lage sind, die gewaltige Erbschaft anzutreten, die hier zu übernehmen ist, und noch weniger, Fragen eines Kommenden gerecht zu werden, die dazu herausfordern. Die Erschütterungen des epistemischen Gefüges, deren Zeugen wir sind, lassen uns allzu oft noch sprachlos. Allzu tief reicht unsere Erschöpfung, und zusehends vertieft sie sich in den Technokratien eines Wissensbetriebs, der mit einer gewissen Brutalität nach ökonomischen Gesetzen der

Effizienz und Leistungstransparenz hergerichtet wird, um nützlich zu sein. Doch längst hat sich dieser Nutzen selbst erschöpft, und zwar im gleichen Maß, wie er das Nutzlose zum Verschwinden bringen sollte. Diese instituierte Erschöpfung reduziert die Insistenz eines anderen Wissens aber umso weniger; ganz im Gegenteil: Fragen einer anderen Forschung, anderer Techniken ihrer Niederschrift stellen sich umso drängender. Und so könnten sie sich ungebundener entfalten, wo präziser formulieren lassen als an künstlerischen Hochschulen? Wo besser könnte eine Forschung noch „atmen“, sozusagen, also Luft schöpfen und jene Freiheit genießen, derer sie als „Forschung“ bedarf? Müsste nicht, so wie Jacques Derrida von der „unbedingten Universität“ sprach, von einer Un-bedingtheit des Wissens gesprochen werden? Einer Unbedingtheit nämlich, die sich nicht den Bedingungen fügt, in denen sich die Wissenschaften sollen einrichten müssen?

Ich erinnere mich, es ist viele Jahre her, an ein Symposium, das in Kassel stattfand und Fragen einer Metaphysik der Zeit gewidmet war. Um sich ein wenig anderen Wind um die Nase wehen zu lassen, hatte man auch einen Professor für theoretische Physik eingeladen. Er führte die versammelten Philosophen in einige Aporien physikalischer Raum- und Zeitbegriffe ein, unter Geisteswissenschaftlern vielleicht notgedrungen auf einem Niveau, wie man es von Kindergeburtstagen her gewohnt ist. Doch gerade so wurde uns nachvollziehbar, wie sehr sich die Physik längst in Fragen bewegt, die man gemeinhin „philosophische“ nennt. Als der Referent aber gefragt wurde, was er seiner Tochter als Propädeutikum eines genuinen Studiums der Physik empfehlen wurde, zögerte er kurz, lächelte dann und meinte: „Ich hätte einen Rat: Kunst studieren!“ – Rätselhaft, wie diese Antwort war, will ich es mit ihr an dieser Stelle bewenden lassen.

Ausdrücklich aber danke ich für Ihre Ausdauer und Aufmerksamkeit.