SSOAR

Open Access Repository
www.ssoar.info

Das Karussell - Schwindel, Tausch und Täuschung: Szenen einer Medienphilosophie

Bohn, Ralf

Veröffentlichungsversion / Published Version
Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Bohn, R. (2022). *Das Karussell - Schwindel, Tausch und Täuschung: Szenen einer Medienphilosophie.* (Szenografie & Szenologie, 17). Bielefeld: transcript Verlag. https://doi.org/10.14361/9783839461259

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0

gesis Leibniz-Institut für Sozialwissenschaften

Mitglied der Leibniz-Gemeinschaft

Diese Version ist zitierbar unter / This version is citable under:
https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-81827-2

Ralf Bohn

Das Karussell

Schwindel, Tausch und Täuschung

Szenen einer Medienphilosophie

[transcript] Szenografie & Szenologie

Ralf Bohn
Das Karussell – Schwindel, Tausch und Täuschung

Szenografie & Szenologie Band 17

EDITORIAL

Die Reihe *Szenografie & Szenologie* versammelt Aufsätze und Monografien zur praktischen und theoretischen Szenografie, zur Inszenierung und Inszenierungskritik. Im Kontext neuer Medien und Medientechniken, seltsamer Objekte, ungewohnter Erzählweisen und innovativer Auftrittsformen analysieren die Beiträge beispielhaft wie verallgemeinernd, historisch wie systematisch die Auseinandersetzung um eine Kultur des szenischen Ereignens und Gestaltens in Alltag und Kunst, Politik und Gesellschaft.
Die Reihe fördert den transdisziplinären Austausch der beteiligten Wissenschaften.
Die Reihe wird herausgegeben von Prof. Dr. Ralf Bohn und Prof. em. Dr. Heiner Wilharm.

Ralf Bohn (Prof. Dr., Dipl.-Des.) lehrt Medienwissenschaften an der FH Dortmund. Er ist Autor zahlreicher Monografien zur philosophischen und zur historischen Problematisierung von Inszenierung im medialen Kontext und Mitherausgeber der Reihe *Szenografie & Szenologie.*

Ralf Bohn

DAS KARUSSELL – SCHWINDEL, TAUSCH UND TÄUSCHUNG

Szenen einer Medienphilosophie

[transcript]

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA002 mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird. (Lizenz-Text:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de)
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld
© Ralf Bohn

Umschlaggestaltung: Ralf Bohn
Umschlagabbildung: Ralf Bohn
Satz: Ralf Bohn
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-6125-5
PDF-ISBN 978-3-8394-6125-9
EPUB-ISBN 978-3-7328-6125-5
https://doi.org/10.14361/9783839461259
Buchreihen-ISSN: 2747-3104
Buchreihen-eISSN: 2747-3112

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: https://www.transcript-verlag.de
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

INHALT

I. TEIL:
PARAMETER EINER ÖKOLOGIE DES SCHWINDELS

1. Kirche, Karussell und Kaufladen – eine einführende Szene 9
2. Philosophische Orientierung im Schwindel 29
3. Der Schwindel, ein zweifelhafter Genuss 47
4. Der Hase und der Igel – Geschwindigkeit und Aufmerksamkeit 59
5. Genauigkeit und Seele 72
6. Die Götter der Psychophysik vermessen den Schwindel 85
7. Hans im Glück 102
8. Erste Störung: die Fetischisierung – die Fotografie 107
9. Zweite Störung: Selbstbeschwindelung 116
10. Dritte Störung: die Vertauschung, die strukturale Matrix 118
11. Erste Spielart: die Kunst des Schwindelns – Hütchenspiel und Zauberei 122
12. Zweite Spielart: das Schwindelgefühl als Syndrom – Roulette 134
13. Dritte Spielart: Potlatsch – Versuch, den Schwindel zu hintergehen 138

II. TEIL:
DAS KARUSSELL IM KONTEXT VON MEDIENINSZENIERUNGEN

14. Walter Benjamin: *Karussellfahrendes Kind* – ein Denkbild 145
15. Rainer Maria Rilke: *Das Karussell* – ein Wahrnehmungsbild 155
16. Ein soziologischer Beitrag: der Schwindel – ein Rollenspiel 161
17. Franz Kafka: *Auf der Galerie* – ein Wunschbild 170

18. Robert Musil: *Inflation.* Das Karussell als Ort der Verausgabung 177
19. Film 1: Benigni: *Das Leben ist schön.* Wunder und Rätsel 185
20. Film 2: Lubitsch: *Sein oder Nichtsein*. Akzeptanz des Nichtidentischen 195
21. Film 3: Zinnemann: *High Noon* oder das Duell 210
22. Film 4: Hitchcock: *Der Fremde im Zug.* Das durchdrehende Karussell 216
23. Technisierung des Schwindels 231
24. Film 5: Hitchcock: *Vertigo.* Höhenschwindel mit Schuldverstrickung 247
25. Film 6: Tati: *Jour de fête.* Kein Fest der Beschleunigung 267
26. Architektur 1: *Place du Carrousel* – der Tanz um die Leere 277
27. Architektur 2: *Arc de triomphe.* Von der Motorik zur Sensualisierung 285
28. Geometrie: Die Faltung/Involution 292
29. Szenen des Fotografierens 297
30. Musik und Sound: Kubrick: *2001: Odyssee im Weltraum.* Kontaktaufnahme oder Schwerelosigkeit 314
31. Buñuels Spieluhr – Schwindel von Besitz und Besessenheit 322
32. Malerei: Rückverkörperung und Seitenblick 329

III. TEIL:
VOM UNAUSLOTBAREN GRUND IN FEST UND SCHWINDEL

33. Rausch und Schwindel: Nietzsches Agonistik 343
34. Das lebende Karussell: Festkultur und Vision 355
35. Carne vale oder das dionysische Karussell 364
36. Eine Pathografie des Schwindels 372
37. Angst: Das, was nicht schwindelt 381

Quellenverzeichnis 408
Abbildungen 412

Unsere Sinnenwelt ist gar nicht wirklich vorhanden, sie widerspricht sich: sie ist ein Trug der Sinne. Aber was sind dann die Sinne? Die Ursachen des Betrugs müssen real sein. Aber wir wissen von den Sinnen nur durch die Sinne, und das gehört mithin in die Welt des Truges. Somit trügt etwas, was wir nicht kennen, *und sein erster Trug sind die Sinne.*
Unsere Vielheit gehört dazu: aber wie könnten wir Trugbilder zum Wissen um den Trug kommen? Wie könnte ein Traumbild wissen, daß es zum Traume gehöre? – Wir müssen folglich auch das sein, was trügt: *d.h. wir müssen auch real sein, und zwar muß dorther unser Bewußtsein stammen, daß die Welt ein Trug ist, im rein Logischen:* dies sind wir selber *irgendwie. Also: wie kann das Wahre Wahrhafte die Ursache der Trugwelt sein? –*
Es muß sie nöthig *haben: vielleicht ist das Wahre gequält wie ein Künstler und sucht eine Erlösung in lustvollen Vorstellungen und Bildern, eine Abziehung – die Wahrheit ist vielleicht der* Schmerz, *und der Schein ist eine Milderung, der Wechsel ist das Sichherumwerfen des schwer Leidenden, der eine bessere Lage sucht.*

Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1880-1882, Sämtliche Werke Bd. 9, S. 435.

Aber ich habe entdeckt, daß die Sinne zuweilen täuschen, und Klugheit verlangt, sich niemals blind auf jene zu verlassen, die uns auch nur einmal betrogen haben.

Descartes, Mediationen, S. 35.

Es ist bekannt, daß Kinder viel länger und mit mehr Leichtigkeit eine schnelle Kreisbewegung ihres Körpers ertragen können, ohne dadurch in Schwindel zu geraten, als Erwachsene.

Herz, Versuch über den Schwindel, S. 167f.

Angst kann man vergleichen mit Schwindeligsein. Derjenige, dessen Auge plötzlich in eine gähnende Tiefe hinunterschaut, der wird schwindelig. Aber was ist der Grund dafür? Es ist ebensosehr sein Auge wie der Abgrund; denn was, wenn er nicht hinabgestarrt hätte!

Kierkegaard, Der Begriff Angst, S. 57.

Denken ist ein Notbehelf, wenn die Wahrnehmungsfähigkeit versagt.

Bergson, Denken und schöpferisches Werden, S. 151.

Wo die Sinne nicht hinreichen, da überbrückt, vermittelt und orientiert der Sinn. Der Austausch von Sinn und Sinnlichkeit stabilisiert das Verhältnis von Ich und Welt.

Dort, wo die Sinne nicht hinreichen, wo sie sich täuschen lassen oder sich wechselseitig irritieren, kann sich ein Abgrund auftun. Wo Abgründe der Sinne sich auftun, entsteht Schwindel als webender Versuch, die zerrissenen Fäden zur Wirklichkeit zu verknüpfen, und wo Abgründe des Sinns sich auftun, tauscht sich Schwindel mit Täuschung. Wenn wir uns aber täuschen lassen *wollen,* um Abgründe zu überspielen, kommen Schwindelmaschinen in Gebrauch. Wo Sinn und Sinnlichkeit glückend verknüpft werden, inszeniert die Zirkulation des Tauschs sich im Medium eines Karussells.

*

I. TEIL:
PARAMETER EINER ÖKOLOGIE DES SCHWINDELS

1. KIRCHE, KARUSSELL UND KAUFLADEN – EINE EINFÜHRENDE SZENE

Das Karussell, ein Spielzeug für Kinder? Es erzeugt einen leichten Drehschwindel, der auch durch pirouettenhaftes Kreisen des Körpers hervorgerufen werden kann. Hält das Kind die Bewegung an, dreht sich die Welt weiter, die Wahrnehmungen machen sich selbstständig, Orientierung schwindet. „Schwindel" – das deutsche Wort hat zwei Bedeutungen: Eine erste bezieht sich auf den erzeugten und erlittenen Drehschwindel (Vertigo), eine zweite auf ein Moment der Täuschung (das Schwindeln). Die Täuschung besteht häufig darin, die Aufmerksamkeit zu unterlaufen oder abzulenken. Im Kinderspiel ist der Schwindel eine aktive Beeinflussung der Sinneswahrnehmung, der Versuch, Stabilität und Labilität des Ichs zu koordinieren. Der Schwindel kann auch passiv durch den Schwindler hervorgerufen werden und macht mich zum Objekt. Tausch und Täuschung greifen ineinander. In jedem Fall bedeutet der Schwindel einen Vertrauensverlust gegenüber den Arbeiten des Körpers wie denen des Geistes: Vertrauensverlust, Orientierungsverlust und Enttäuschung bezüglich einer in Aussicht gestellten *Erwartung.* So kommt es, dass Schwindel(n) in unserer Gesellschaft stets einen negativen Effekt hat, denn beide Arten destabilisieren die mediale Verknüpfung zwischen einem Wunsch und seiner Erfüllung, befördern jedoch zugleich die Phantasie, Realisierungen des Wunsches ohne technisch-mediale Vermittlungen herbeizaubern zu können. Die medienphilosophische Dimension des Schwindels liegt darin, das Medium selbst als das aufzuklären, was „schwinde(l)t, sich der Arbeit entzieht: sich in das Paradies zu versetzen (wie in ein Kino), ohne durch Opfer und Tod hindurchzumüssen. Aller Tausch aber ist medienvermittelt. Und das Medium verursacht jene Tauschmarge, jene minimale Schwindelszene, unter der auch das getauscht werden kann, was nicht äquivalent ist, Äpfel und Birnen beispielsweise, oder Vorstellungen und Dinge

– physische und psychische Realitäten. Zum Schwindel gehört auch die Desorientierung oder Asynchronie von Sehen und Hören etwa oder die Pathologie der Gleichgewichtsorgane.

Dass man seit 1820 schon Schwindelstühle konstruiert, um dem Gleichgewicht auf die Spur zu kommen, bringt uns dem Karussell näher als gedacht. Noch heute werden komplexe „Schwindelstühle" zur Koordinierung der Otholithen in den Bogengängen der Gleichgewichtsorgane therapeutisch genutzt. Gleichgewicht, das ist beileibe nicht Stillstand. Das Karussell ist gegen die heutigen, hochtechnischen medizinischen Schwindelstühle ein harmloser Apparat kalkulierbarer Überschreitung gediegener Lustbarkeit: ein Spiel mit dem Medialen, zwischen Vergnügen und Disziplin. In seiner Szenerie zeigt das Karussell die Legitimität des Schwindels, der gegen kleine Münze getauscht werden kann. Der Schwindel von Lust und Arbeit geht hier Hand in Hand.

Im Folgenden soll der Schwindel positiv als etwas gelten, das die Leistung der Sinne herausfordert, Aufmerksamkeit verstärkt, Orientierung in Raum und Zeit trainiert. In seiner Inszenierung klärt das Karussell einen Unterschied zwischen motorisch-zyklischer Wiederholung, technischer Progression und nostalgischer Bewahrung auf – als ökonomisierter Ort der Wunscherfüllung. Den Kindern geht es wie den Erwachsenen auf dem Karussell: Ihre Lust nährt sich von der Vorstellung, den Fortschritt der Zeit und die Evidenz des Opfers steuern zu können. Das Karussell, von dem hier die Rede ist, gibt einen Blick auf eine schwankende Zukunft des Schwindels frei. Der Verschließung der Szene als Ort des Zweifels und des medialen Übergangs, des Spiels einerseits und der durch Erwartungen bewirtschafteten Realität, die den Schwindel verfemt, gilt unsere Aufmerksamkeit.

Entscheidend beim Schwindel in allen Variationen ist die Erfahrung der Instabilität von Erwartungen, Vertrautem und Identitäten. Kinder treten in solche Normierungsformen ein, indem sie deren Instabilität spielerisch austesten. Im exzentrischen Refugium des Spiels balanciert die psychische und physische Ökonomie mit dem körperlichen, sinnlichen und symbolischen Schwindel, der in der Realität als Lug und Trug diffamiert wird. Aber auch in der Gesellschaft der Erwachsenen bedarf es solcher Orte, die durch Instabilität die Grenzen der gesellschaftlichen Freiheiten austesten: Karneval, Kirmes, Rausch und Fest. Es geht um die Betäubung der Sinne auf Zeit und die Justierung der vorbewußten gesellschaftlichen Tauschordnungen von *Lust, Arbeit* und *Gesetz.* Man tritt aus dem gewohnten Gang heraus, um sich erklärbar zu machen, was ihn wohl so gewohnt verlässlich hat wer-

den lassen, sodass er *nicht mehr wahrgenommen* wird. Zur Ohnmacht geronnen ist das, was sich konventionalisiert hat, d.h., was in den permanenten Tauschzyklen – gleich den Bewegungen des Karussells – einen unbewussten, technisch reproduktiven, medialen Status angenommen hat. Der Aufmerksamkeit entzogen sind vor allem die Dinge der Technik und der Medien: ihre immer noch opferreiche Materialität. Auch wenn das Risiko der Täuschung begrenzt und auf die pathologischen oder kriminellen Fälle abgeschoben wird: Ein Bild ist nicht das Abgebildete, ein Buchstaben nicht sein Laut und der Traum nicht Wirklichkeit. Auch das Karussell ist nicht bloß das, was es zu sein scheint.

Mit der apparativen, der ästhetischen und der szenischen Funktion des Karussells beantwortet sich die Frage, warum die Akteure des Karussells sich in einer Welt des Spiels, des Scheins, der Theatralität darüber *nicht* täuschen, dass sie sich täuschen *dürfen.* Offenbar gelingt das, weil unter der Hand das Spiel als Vorschein, Vorstellung, Erwartungsweckung gilt, in der das Subjekt sich seiner personalen Identität vor dem Gesetz, der Regel, der Konvention nicht zu legitimieren braucht und auf begrenzte Weise entziehen darf, begrenzt durch den Sozius seines Gefährts, auf dem es sich im Kreise bewegt: Ritter, Prinzessin, Lokomotivführer, Astronaut – schwerelos im kurzen Rausch einer Selbstauflösung, mit spitzen Schreien auf der militanten Schwester, dem Ungetüm der Achterbahn.

Da es keine Welt ohne mediale Vermittlung gibt, geschieht die universelle Täuschungsanerkennung in jedem menschlichen Austausch. Allerdings ist hier weniger der Schwindel als das Schwindeln an der Tagesordnung. Oft geht es den Individuen nicht um das, was getauscht wird, sondern um die Techniken des Tauschs selbst: eine Geste der Verlässlichkeit, eine Gabe vorweg, die Vertrauen schafft, eine Wertschätzung jenseits des Gebrauchs der Güter, Verlässlichkeit und Orientierung, die aus Individuen Gesellschaften formiert. Man tauscht und man kommuniziert, um der Bezugnahme zum Anderen einen Wert beizumessen und die Hoffnung des Rücktauschs als sichere Zukunft zu realisieren. Es geht den Individuen darum, einen Zustand zu erwirken, in dem Tauschhandlungen und Selbstbestimmungen zirkulieren können, d.h., in dem das Individuum sich einer relativen Freiheit gegenüber der Gesellschaft versichert, ohne in den Konflikt zwischen Regel und Überschreitung zu geraten.

Wenn wir von Täuschungen der Sinne sprechen, dann muss vorweg bedacht sein, dass die Übersetzung der Sinnendifferenzen (Sehen, Hören, Fühlen) sich als Organisation des Leibes stabilisiert. Erst die instrumentelle

Trennung der fünf Sinne im 19. Jahrhundert ermöglicht eine Untersuchung ihrer wechselseitigen und isolierbaren Effekte und damit auch die Möglichkeit, gewisse Schwindelaffekte bewusst zu induzieren. Solche „Schwindelmaschinen" wandern von den Experimentierkammern der frühen Psychophysiker rasch in die Kirmes- und Medienräume ab. Es stellt sich dann nicht mehr die Frage nach der Objektivität des Subjekts, sondern die nach der ökonomischen Ausbeutung der Schwindel- und Entgrenzungsaffekte.

Der moderierbare Schwindel, der oszillierende Tausch und Austausch ist physiologisch fundiert. Er hält das Subjekt in einem fragilen Gleichgewicht. Er macht aushaltbar, dass Lust und Befriedigung sich normalerweise zeitlich dissoziieren: Zeit der Arbeit, Zeit des Festes. Was sich in solch wiederholbaren Kalenderzyklen bewahrt, hebt die Unerbittlichkeit des Todes auf. Doch der Tausch, das darf vor allem eines nicht sein: die Verwandlung der Vorstellungen und Wünsche in den Besitz dauerhaft indisponibler Realien. In den Dingen versiegender Tausch rauscht in hemmungsloser Dynamik dem Ende seiner Ökonomie entgegen. Der Zyklus und das zyklische Kreisen sind Figurationen des Widerstandes von Dauer *und* Vergänglichkeit. Werden die Dinge zu Waren – und übernehmen den Wert zyklischer Agrarprodukte –, treten sie durch Verbrauch in den Tausch wieder ein. Hier genau ist die nützliche Seite des Schwindels zu erkennen: Nichts ist der Lebendigkeit ferner als der Stillstand von Tausch und Austausch im gehorteten Besitz.

Die Idee zu diesem Buch, die in Karussell und dessen Metaphorik den Verdrehungen und Verwicklungen von Schwindel, Tausch und Täuschungen in den Medien nachgeht, entwickelt sich aus einer Szene, die die Ächtung der konstitutiven Funktion des Schwindels aufklärt. Die Behauptung, es gäbe neben der Erschwindelung einer *dynamischen* Realität eine *statische* Wahrheit, klärt die dritte, verborgene Bedeutung des Schwindels. Schwindel entsteht durch einen Wiederholungseffekt, der im Karussell motorisch bewirkt wird. Die Wiederholung stellt den Antagonismus zwischen Dynamik und Statik zur Schau: Statik der Dynamik. Nicht Geschwindigkeit, sondern Beschleunigung bewirkt den Effekt. Zu behaupten, man könne den Schwindel ausschalten, eine Norm des Stillstands proklamieren, ist selbst ein Schwindel, der sich nur so lange halten kann, wie er vom Phantasma eines kontinuierlichen Raums einer kontinuierlichen Zeit und einer gesättigten Wahrheit überzeugt ist. Diese Überzeugung verkennt, dass das Karussell auch dann dynamisch ist, wenn es sich nicht bewegt und wenn ich mich nicht in ihm bewegen lasse. Es ist die Dynamik einer Inszenierung, die es

in ein ganzes Panorama ästhetischer und gesellschaftlicher Funktionen einbettet. Hans Blumenberg schildert die Situation auf einem Schiff, „in dem wir uns befinden – unter der Bedingung, daß wir nie einen Hafen anlaufen können. Alle Reparaturen oder Umbauten des Schiffes sind auf hoher See auszuführen."[1] Stillstand ist keine Grenze der Beschleunigung, sondern ihr Jenseits. Blumenberg wendet diese „Daseinsmetapher" in einer *Theorie der Unbegrifflichkeit* auf den Ort an, den auch das Karussell in unserer Darstellung einnimmt. Es füllt jenen Platz aus, der dem Stillstand des Hier und Jetzt zugedacht ist, dem Phantasma eines *vollen Bewusstseins* von Präsenz, oder in anderer Tradition: der Evidenz dessen, dass ich Ich bin. Die Metapher des schwankenden Schiffs weist dem Erkennen eine Wahrnehmung zu, die vom Platz der Begriffe aus *nicht* zu sehen ist. „Metaphern sind in diesem Sinne Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde, die nicht deshalb anachronistisch sein muß, weil es zu der Fülle ihrer Stimulationen und Wahrheitserwartungen keinen Rückweg gibt."[2] *Auf* dem Karussell das zu beschreiben, was ist, ist schon deswegen nicht möglich, weil das Karussell einen Schwindel erzeugt. Um also auf Erwartungen zu rekurrieren, die durch den Schwindel enttäuscht werden können, muss man sich auf eine Idee des Vorbegrifflichen, des Orientierungslosen, des Rauschhaften einlassen. Seit Zeit und Raum durch elektrische Medien derangiert sind und Sinnesleistungen sich durch Training an Medienmaschinen schulen lassen, erodiert der Einheitswert von Wirklichkeit in die Sphäre dessen, was unbegrifflich, subjektiv, abweichend ist: elektrifizierte Zauberei. Seit es diese elektrifizierten Medien gibt – nennen wir das Jahr 1820 –, gelingt es psychophysischen Wissenschaften in Experimenten des Schwindels und der Täuschung die Objektivität dieses Vorbegrifflichen und Orientierungslosen festzustellen.

Von den konstitutiven Funktionen des Tauschs, der Täuschung und deren Oszillieren handelt also die folgende initiale Medienszene, die im verlauf des Buches ihre Begriffe finden will:

Es fiel mir vor Jahren schon auf, dass ich in fast jeder Ortschaft Frankreichs, in der ich wegen des orientierenden Zentralismus mein Auto neben der Kirche parkte, nicht nur die Kirche, sondern die oft dort aufgestellten Kinderkarusselle fotografierte, die als strategisches Lockmittel zum Besuch der Geschäftsstraßen

[1] Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher.* Frankfurt a. M. 1979, S. 72.

[2] Ebd., S. 77.

nicht nur den Reisenden anziehen. Das Karussell, aber auch die Drehorgeln und andere kirmesartige Attraktionen geben eine Art Vorspiel ab für das, was an dem Ort sonst noch betrachtenswert und konsumierbar ist. Mit ihren altertümlichen Bemalungen, der monotonen, aber populären Musik – oft ist es die elektronische Simulation des Orchestrions – und den lebhaften Kindern, die die Erwachsenen dorthin ziehen, wirken die Karusselle sentimental, gestrig und angesichts der Raffinesse heutiger Kirmesmaschinen beruhigend und liebenswürdig behäbig. Die Kathedrale gegen das Karussell, das Gesamtkunstwerk neben dem Kitsch eines bunten Lockvogels, der dann zu den Ladenpassagen weiterverweist. An vielen Orten vieler Länder habe ich solche Kinderkarusselle aufgesucht und fotografiert. Niemals aber habe ich mich zu einer Fahrt herabgelassen. Wenn der Schwindel für mich verfemt war, dann war das Foto ein billiger, schlechter, aber schneller Ersatz, eine kleine Trophäe, Fetisch der Göttin Memoria für die Anrufung eines Erinnerungsortes, einer zukünftigen Belle Époque, die jeder in der Kindheit sucht. Nein, ich habe mich nicht beschwindeln lassen. Die repräsentative Kraft der Fotografie bezeugt es.

Ich empfand es als beunruhigend, mich jenem so billigen Vergnügen zu unterwerfen, während ich mich gleichzeitig dem billigsten Vergnügen schlechter Fotografien opferte. Der Gewinn bestand in einem vagen Gefühl der Illusion, die Unmittelbarkeit selbst in einem Bild stillgestellt zu haben und diese Stille an jedem Ort und zu jeder Zeit als Repräsentation eines erfüllten Begehrens besitzen zu können. Denn das Foto reduziert alle sinnlichen Differenzen auf den evidenten Augenblick der Inbesitznahme. Ich kam nie auf die Idee, den Ablichtungen der Karusselle besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. Vermutlich ist es eine doppelte Scham, mich selbst auf dem Karussell zum Objekt zu machen, wie auch mich als Fotografierenden als Objekt meines Blicks zu entstellen. Als Objekt bin ich dazu verdammt, stillzustehen, während die Welt sich um mich herum dreht und ich mich gleichzeitig standhaft weigere, in den Taumel einzutreten. So war ich in einem Wiederholungszwang zwischen attraktiver Anziehung und distanzierter Betrachtung gefangen. Ein notorisch behüteter Zustand, vielleicht der Witz meiner Urlaubsreisen, schwach getarnt mit dem Versuch kultureller Bildung.

Auch das Karussell bewegt sich nicht fort, es dreht sich im Kreis. Man sieht die Abneigung bei ganz kleinen Kindern, ahnt die Überwindung, die es kostet, sich den Armen der Mutter zu entreißen, um mit Bangen in den Schwindel einzutreten. Und dann liest man die Erleichterung, wenn sie nach bestandenem Abenteuer wieder in ihre Arme kommen. Sofort wandert der kindliche Blick wieder zur Musik, zum Licht, zum angebotenen Rollenspiel: Ritter auf einem

Pferdchen zu sein, sich in die Wandlungen der Subjektivität einzufühlen und doch zu sich zurückzufinden. Schon beginnt der bettelnde Ruf des „Noch einmal!" der befreienden Rundreise, der in meinen immer gleichen Fotografien verstummt.

Den statischen fotografischen Medienschwindel habe ich gegen den Körperschwindel getauscht. Das Foto markiert für mich den Augenblick der Präsenz, der Fülle der Gegenwart. Es verdeckt die Kluft, ist die stabilisierende Halluzination, die dem Schwindel sich entgegenwirft, gefangen in einem Phantasma des schwindelnden Bildes: vom Phänomen, das täuscht, zum Phantasma, das beglaubigt – das ist die Spur, die mich heute fasziniert und ich in den Schriften Nietzsches vorgebildet sehe: Wie kommt man von der Täuschung zur Anerkennung der Täuschung? Also beginne ich zu schreiben.

Die beiden Wege, die sich eröffnen:

Erstens: Die Sinne können täuschen. Aber die psychophysische Differenz zwischen dem Sensorium der Messapparate und dem des Menschen kann als Objektivität von Subjektivität gemessen, empirisch und statistisch gemittelt werten. Die Genauigkeit der Werte liegt schon ab etwa 1800 über jener der sinnlichen Erfahrung. Das heißt nicht, dass man sich nicht täuscht, aber der Grad der Täuschung ist nun quantifizierbar.

Zweitens kann der Übergang zwischen dem Apparat und dem Menschen selbst als Kluft, Einschnitt, Raptur oder Faltung zur Kenntnis gelangen, wenn man die apparative Überschreitung selbst als „Qualitäten" zwischen den Dingen (die niemals *nur* Dinge sind) und dem Menschen (der niemals nur Körper ist) auffasst. Diese Qualitäten bestimmen und koppeln sich wiederum nur im vergleichenden Tausch, nämlich in der Nützlichkeit, die Maschinen oder deren Produkte als ökonomisierte erweisen. Diesen Weg beschreitet zum Teil die Psychoanalyse, indem sie die Konkurrenzen zwischen den individuellen und den allgemeinen Erfordernissen der Ökonomie bilanziert und die Täuschungen anerkennt und – im hegelschen Sinne „aufhebt".

Meine szenische Referenz bezüglich der Ökonomie des Schwindels ist das Karussell. Nicht, weil es Kritik an Lustbarkeiten provoziert, sondern, weil es reflektieren lassen kann, was der Unterschied von kritischer Differenzierung einerseits und Rausch als deren Verlust andererseits bedeutet, und dass das eine nur mit dem anderen die Vitalität einer jeden Ökologie (und Ethik) bedeutet. Das Karussell als Referenz aber auch deswegen, weil es sich anschaulich in eine historische Szene einbettet und – von Benjamin

bis Hitchcock – in Medienszenen eingebettet worden ist, die die Universalität von Schwindel, Tausch und Täuschung paradigmatisch belegen. Anders gesagt, die *Ökologie* der Szene ist immer schon in die Spannung einer Ökonomie von Lust und Unlust, von Aufmerksamkeit und Unterbewusstem eingebunden. Sie situiert eine Qualität von Zeit, die, will sie für eine Weile dauern, in die Obhut der Inszenierungsform gerät.

Kommen wir auf meine persönliche Karussellszene zurück. Verschiedene Aspekte meines situativen Verhaltens haben mich deswegen irritiert, weil ich begann, sie als zwanghaft wahrzunehmen. Ich bin versucht, sie zu charakterisieren:

Wo beginnt man: bei der touristischen Rundreise (!), dem Auto, dem Einparken in eine Situation. Die Vororientierung zur Besichtigung einer Stadt – der kleinen Provinzstädte Frankreichs – liefert der Kirchturm. Möglicherweise ist es Mittag und ich sehe die Kirchturmuhr oder höre die Glocken schlagen. Beides beachte ich nur im Hintergrund: Die Mächte der Zeit und die Mächte der Voreinstellung des Glaubens situieren mich im Symbol, im Index und im Zeichen einer realen Verweisung von Auge und Ohr. Ich bin angekommen, orientiere mich kurz und schon leiten mich meine Schritte weiter. Zuerst verführt mich Musik, dann Lärm, dann Licht, dann das Karussell selbst. Ich fotografiere. Aber gleich werde ich weiterverwiesen auf die Geschäfte und Passagen und angeregt von den kreisenden Bewegungen, sehe ich auch hier einen zirkularen Tausch handelnder Menschen und Mächte. Dann wende ich mich dem Standort zu, der das Zentrum des Kreisens bildet: dem Karussell. Das, was Situierung einer Szene ist, dient der orientierenden Festlegung in Ort und Zeit. Sie Szene ist das Ausloten von Grenzen, die sich im Nebel verlieren. Ich flaniere nicht weiter, ich komme stets in Kreisläufen auf sie zurück. Was heißt Orientierung? Den Ort dort zu finden, wo man ihn verloren glaubt. Die Fotografie schafft Realitätseffekte: das Hier und Jetzt im exakten Detail. Die Grenzen sind bestimmt, die Täuschung anerkannt – während die Schwindelmedien die Einübung in deren Auflösung anbieten; Variation und Konstanz.

In diesem Sinne ist die Dialektik der Vernunft, das „Ich bin", an eine Ökonomie der Sinnendifferenzen- und -verweisungen gekoppelt. Nicht Fotografien können lügen, sondern nur deren Zuschreibung: Bestätigung oder Täuschung einer Erwartung. „Wer eine Fata Morgana sieht, sieht eine Fata Morgana; wer einer optischen Täuschung erliegt, erliegt einer optischen Täuschung. Zur Lüge können beide, die Fata Morgana und die optische

Täuschung, erst gerinnen, wenn sie versprachlicht werden."[3] Kurzum, um einen Punkt zu finden, muss man ihn umkreisen.

Der Schwindel ist in unserem szenischen Zusammenhang kein moralischer, sondern entwickelt sich aus der relationalen Ökonomie der Übersetzungen und Übertragungen von Medien, Sinnen und Motoriken. Die Kirche hat zuerst deswegen eine Bedeutung, weil ihr Turm die Stadt überragt und eine geografische Orientierung leichter macht. Sobald sie jedoch im ökonomischen Verbund mit dem Karussell und den Ladenpassagen szenifiziert wird, vermittelt sich sofort auch ein historischer Tiefengrund ihrer konstellierenden Wirkung. Über diese Tiefenwirkung klärt uns später die Geschichte des Karussells auf. Die Parameter, so soll gezeigt werden, sind nicht beliebig, sie ordnen sich Figurationen zu, sie lassen sich berechnen, sie Stabilisieren sich in Erwartungen und Vorannahmen. Der Schwindel zeigt, dass die Welt, wie wir sie wahrnehmen wollen, nur vage über die aktuellen Sinne erfasst wird. Wie heißt es bei Benjamin: „Nie lernt man eine Stadt besser kennen, als wenn man sich darin verirrt." Im Karussell kann man den Schwindel genießen, auf einem Aussichtsturm kann er mich befallen, im Wirtschaftsleben wird er kriminalisiert und in der Zauberei bewundert.

Was wäre in qualitativer Rücksicht ökonomischer, als die naive Betrachtung des Inszenierungsgefüges einer kleinen Maschinerie – nicht endlos und nicht fliehend, moderat und mit Pausen, denn das Training der Sinne darf nicht zur Gewohnheit werden. So konzipiert meine Karussellszene noch einen weiteren Schwindeleffekt: mich selbst als eine harmlose Variante eines Zwangsneurotikers. Wann immer ich in der Nähe eines Ortszentrums, der Kirche, dem Rathaus, dem Einkaufszentrum ein Karussell erwarte und vom Karussell auf die geschäftigen Straßen hoffe, könnte alles auch ganz anders angeordnet sein oder fehlen. Gewohnheit schließt den Effekt des Ungewohnten und der Enttäuschung nicht aus. Die Erwartung kann unerfüllt bleiben, die Orte sich gegeneinander verschieben. Ich bin dann auf die Voraussetzung eines vorauseilenden Wunsches hereingefallen, der sich zur Realität verdichtet und damit jene pseudowissenschaftlichen Analogien schafft, in denen ein falsches Kausalverhältnis die direkte Voraussetzung für einen guten Schwindel bietet. Es gibt keinen kausalen Zusammenhang zwischen Auto, Kirche, Karussell und Geschäften, sondern nur einen Inszenierungszusammenhang, dessen Verflechtungen kulturell, historisch, soziologisch sind. Listigerweise ist die Konstellation Kirche, Karussell, Ladenpassage, Fotografie nicht von

[3] Jochen Hörisch: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien.* Frankfurt a. M. 1999, S. 82.

irgendjemanden inszeniert in der Weise, wie die Attraktionen einer Kirmes eines Supermarkts oder im Disneyland strategisch inszeniert sind. Wenn ich sage, sie stünden in historischem Zusammenhang, dann meine ich, hier (in der französischen Provinz) ist eine untergründige Konventionalisierung am Werk, die in keines Menschen Bewusstsein die Planung einer Maschinerie voraussetzt. Vielmehr wird der Agens der nützlichen Wiederholung automatisch zu diesen Konstellation führen. Automatisch, das ist in diesem Fall nicht ein von außen kommender autorisierender Zwang. Hier ist „Inszenierung" ein *Protomedium,* eine Spur. Man könnte sich durchaus denken, dass die Nähe von Heiliger Messe und Warenmesse zunächst durchaus konfliktreich ausgefochten werden musste, bis der assoziative Gewinn von Moral und Lust erkannt war. Wir könnten aber auch falsche, heutige Vorstellungen auf die Wertverhältnisse etwa des Mittelalters übertragen, denken wir nur an die masochistische Lust mancher Mönchsorden oder an die Krisis einer Kirchweihe, die im berauschenden Fest einer Kirmes memorialisiert werden muss.

Uns interessiert kein pathologisches, sondern ein agonales Verhältnis zwischen dem passiven und dem aktiven Schwindel in Bezug auf den Effekt einer positiv oder negativ verfehlten Erwartungserfüllung, die wir als „Wirklichkeit" akzeptieren. Dieser transversale Tausch geht sozusagen über den Kategorienbruch zwischen Imagination und Realität hinweg, verbindet Sinnlichkeit mit motorischer Arbeit zum Realitätswiderstand (alle Realität ist widerständig) und erlaubt eine Differenzierung von Unlust und Lust in den Parametern des Schwindels, der immer auch ein Stück *konkreter* Freiheit darstellt.

Verlassen wir die initiierende Szene und erweitern den Blick auf die Gesamtökonomie, innerhalb derer das Karussell ein Vermittlungsspiel darstellt. Beschwindelt werden kann ich nur, wenn ich mich in meinen Erwartungen getäuscht sehe. Erwartungen aber sind imaginär. Wenn die Erwartung die Täuschung einpreist, befinde ich mich nicht mehr in einem Schwindel- oder Betrugsverhältnis, sondern im Spiel der Ökonomie. Der Schwindel der Warenökonomie besteht nach Marx darin, dass ich Gebrauchserwartungen kaufe und Realien bekomme – gleich, ob diese materiell oder immateriell sind. Das Wesentliche an der Zauberform des Tauschs besteht in der *Veränderung der Besitzverhältnisse,* die real und privat sind, während gleichzeitig der immaterielle *Gewinn der Vergesellschaftung* in einem Wertverhältnis – ausgedrückt in der Konvention des Mediums Geld – stabilisiert wird. Marx

hat diesen Widerspruch zwischen individuellem Besitz und allgemeiner Vergesellschaftung nachgeforscht. Das Tauschobjekt selbst verändert im Tausch seine Substanz nicht. Aber der Konstitutionsprozess von individuellem Besitz vollzieht die Negation dessen, was der Tauscheffekt leistet, nämlich ein Mindestmaß an verbindlicher reziproker Äquivalenz. Halten wir das fest: Der Warentausch schafft *gesellschaftliche* Verbindlichkeit und zugleich *privaten* Besitz. Er konstituiert, so Marx, einen unauflöslichen *Widerspruch,* der zugleich aber ein System verwirft, das man als stalinistische Versteinerung bezeichnen kann und in dem die Zukunft definitiv vorgezeichnet ist.

Der *akzeptierte Schwindel* beruht darauf, mittels gesellschaftlicher Objektivität, also wissenschaftlichen Denkens und vernünftigen Handelns aus privaten Besitzformen wieder gesellschaftlichen Wert zu schaffen. Der Widerspruch soll kein dialektischer, sondern ein ökonomischer werden. Es gilt, Individualität als Subjektivität selbst zu objektivieren – wann immer Objektivation das Zeichen von Besitz, also Verfügung in Raum und Zeit bedeutet. Eine solche Objektivierung des nicht Gesellschaftlichen geschieht je schon im Begehren darin, dass ich mein Begehren nicht mit dem Begehren aller identifiziere. Es gibt sozusagen nichts Privateres als meine Lust. Gerade das macht sich der „Kapitalismus" als Allgemeinverfügung zunutze, indem er mir das, was ich zu wünschen habe, aufdrängt. Diese politische Interpretation wird schon im 19. Jahrhundert von ganz anderer Seite kritisiert und macht es unmöglich, hier von einem Naturgesetz des Kapitalismus zu sprechen. Einerseits von der Psychophysik und der Physiologie, also der Körperbeherrschung und der Disziplinierung der Arbeit zur Schaffung gesellschaftlicher Güter, andererseits von der Psychologie und später der Psychoanalyse, der Beherrschung der Vorstellungen, Wünsche und Begierden zum Nutzen ihrer Realisierung. In beiden Diskursfeldern geht es darum, die Privation oder Pathologie wieder in die Legitimität des Tauschs von Wunsch und Wirklichkeit (bzw. Lust- und Realitätsprinzip) einzufügen, einer Legitimität, der sie gerade aufgrund des reziproken Verhältnisses von Individualität und Allgemeinheit entsprungen sind. Es ist nicht schwer sich vorzustellen, dass die Zirkularität der Tauschökonomie eskaliert: privativ in einer Konzeption der Befreiung der Lüste (bei de Sade) oder in den Simulakren des Lusttrainings im öffentlichen Raum: Sport- und Kirmeswettbewerbe.

Marx bezieht den Sachverhalt jedoch nicht auf eine sich bürgerlich stabilisierende Ökonomie, die ihre Krisen zu beherrschen lernt, sondern auf einen historisch zu analysierenden Status des *Waren*tauschs, der, das muss hier eingestanden werden, sich allerdings in Bezug auf die Medialisierung

seit dem 19. Jahrhundert stark zu diversifizieren und zu immaterialisieren beginnt: einerseits der Tauschverkehr mit Zeichen/Massenmedien als Waren, andererseits der Verkehr im Raume und in der Zeit als Ereignistausch, der Tourismus, sei er real oder virtuell, als *Ereigniswaren.* Zwischen der Erregung und der Erfüllung werden alle Zwischenvermittlungen umgangen – so vor allem die unabdingbaren Opfer von Arbeit und Schlaf.

Unter den Veränderungen, die die sogenannten „Ausbeutungsverhältnisse" und den bedürfnisbefriedigenden Tausch marginalisieren, scheint mir das Karussell eine Metapher, wenn nicht ein Paradigma abzugeben für das Verhältnis einer destabilisierenden Stabilität, d.h. einer Freiheit des Tauschs, in der das Subjekt objektiv und das Objekt individuell angeschaut werden kann, mithin die Grenze von Mensch und Ding an den sinnlichen Formen prekär wird. Dieser zurückgebogene Halbkreis der ökonomischen Zirkulation vollendet sich als Rausch des Festes dann, wenn die Gewalt gegen die Maschine selbst ausgeübt wird bzw. die Bewegung überdreht. Dass das Karussell dann nicht mehr so harmlos ist, darauf werden wir in einigen Szenen immer wieder zurückkommen, nicht zuletzt in solchen der Pathologien. Wir werden sehen, dass dies auch der historischen Entwicklung der Karussellmaschinerie entspricht, die immer aggressiver die Lustbarrieren verschiebt. Es bleibt festzuhalten, dass das Karussell der Sphäre der Konsumation eben nicht ganz zugehörig sein kann, sofern die „Materialisierung" sich auf die Verkörperung, d.h. die Objekthaftigkeit des Subjekts bezieht. Die *Zirkularität* jeden Tauschs bezieht sich zwar auf den individuellen körperlichen Schwindel, besetzt aber auch das virtuelle Feld des Rollenverhaltens auf den „Pferdchen" (Bewegungsmaschinen als Sozius) und dient somit gerade einem Ort öffentlicher Vergesellschaftung. Im Tausch der Individualitäten wird Subjektivität objektiviert als etwas, das nur aufgrund des Austauschs (und in Abhängigkeit vom Anderen (Sozius)) sich induzieren kann – wie Magnetismus und Elektrizität.

Diese Verdrehungen erinnern an das Zootrop, jener Scheibe, die durch *schnelle* Drehung den Käfig der einen Seite und den Vogel der anderen Seite miteinander illusorisch verschmelzt. Die Differenz von Vorder- und Rückseite wird nicht erkannt, der Effekt nicht realisiert, bleibt als Wunsch oder als Erkenntnisfigur eines Scheinbildes unaufgeklärt. Wichtig ist weniger das dargestellte Motiv als dass, was die *Geschwindigkeit des Wechsels* erzeugt. Ziel der Auslegung der Karussellszene ist nicht, die Abstraktion des Denkens und der Tauschbeziehungen im Schwindel zu figurieren, sondern die Parameter aufzuzeigen, innerhalb derer unsere (westliche) Gesellschaft den Schwindel

nicht nur akzeptiert, sondern ihm sogar bei artistischer Ausführung einen Platz zuweist, der außerhalb der Warenökonomie stehen darf: als Zaubertrick, Gewinnspiel, als Kunstform, als List.

Doch wo steht das Karussell? Auf dem Markt oder Messeplatz, auf der Kirmes, im Vergnügungspark, auf dem Kinderpielplatz, gar im Einkaufszentrum, wo der Tausch sich aus dem Schwindel heraus so institutionalisiert, dass Marx glaubt, ihn objektiv beschreiben zu können: „Eine Ware auf dem Markt ist das Ganze zweier widersprechender und unvereinbarer Bestimmtheiten: sie ist einerseits Gegenstand der Tauschhandlung und andererseits Gegenstand von Gebrauchsvorstellungen."[4]

Auf dem Markt gilt das „Postulat des Stillstandes"[5], d.h., die Ware wechselt im Tauschmoment *nicht ihre Substanz, sondern nur den Besitzer.* Während des Tausches ruht der Gebrauch. Dieser Marktplatz, Ort des Stillstandes, an dem der Schwindel überführt werden könnte, erlaubt wegen seiner Statik eine Kontinuität von Raum und Zeit zu denken und als cartesianische Nullposition eines Koordinatensystems aufzufassen, an dem der Konsum fehlt. Aber weil in dieser Situation die Dinge *warten,* entfaltet sich auf dem Markt umso lärmender das Marktgeschrei, die Inszenierung und Ästhetisierung des Verkaufsortes als Verkehrsort. Die ganze Schärfe der Marx'schen Auslegung besteht darin, den Ort des Marktgeschreis als Form des Widerstandes gegen die Unerklärlichkeit des Widerspruchs von Vergesellschaftung und individuiertem Besitz magisch zu revidieren und so als Ausgangspunkt einer Sphäre der abstrakten Analyse einer cartesianischen Vernunft zu situieren, in der das eigentlich Privative der Erfahrung zu einem für jedermann zugänglichen wissenschaftlichen Wissen wird, sowohl in ökonomischer wie in psychologischer Analyse.

Nun beweist das Karussell eine über diese historischen Zusammenhänge hinausgehende Dynamik: Gesellschaftlicher Tausch geschieht nicht allein in symmetrischer Äquivalenz. Es bleibt ein mediales Rauschen, ein lärmender Widerstand, eine Agitation des Wunsches als Einbildungkraft des Warenangebots. Man „besitzt" keine Karussellfahrt, man *inkorporiert* sie. *Besitzform schlägt hier wieder in Vergesellschaftung um – nicht als Sabotage an der Warenökonomie, sondern gerade als Vollendung ihrer Zirkulation, derart, dass der Schwindel die Deprivation des Bewusstseins bewirkt oder wenigstens seine Möglichkeit andeutet.*

[4] Zitiert nach: Alfred Sohn-Rethel: *Warenform und Denkform. Mit zwei Anhängen.* Frankfurt a. M. 1978, S. 121.

[5] Ebd., S. 123.

Die Pointe der Marx'schen Auffassung liegt darin, dass der Nichtwahrnehmbarkeit des Tauschereignisses eine mediale Restmaterie zu Grunde liegt: das Geld. Erst das Geld (respektive die Quantität) macht die Ware als toten Gegenstand des Tauschs wieder lebendig und überführt sie in die Sphäre des Gebrauchs, und zwar als Entdinglichung, indem sie wieder in eine sphärische Szene mit allen anderen Dingen eingeht: Werbung, Reklame, Kommunikation sorgen für den Übergang des Dinges namens Ware in die Sphäre der Gebrauchs*vorstellungen.* Geld ist schlicht der Name für *das* ökonomische Medium, das die Intensität des Ereignisses, der Krise, der Digitalität, der unvermittelten Präsenz *repräsentiert.* Geld ist also in erster Linie die Illusion von etwas, das sich nicht darstellen lässt: der Vergesellschaftung. Wenn ich für meine kleine Münze auf dem Karussell nichts „mitnehmen" kann, so bezieht sich das nicht auf den Erlebnis- und Erinnerungswert, der sich mir gibt, sondern auf den Vorbehalt der Entwertung und Gewöhnung an die Sensationen, die es mir vorweg anbietet. Denn im Gegensatz zur Ware *entwertet sich die Karussellfahrt im Gebrauch,* als Effekt einer Eingewöhnung, der verlangt, dass sich die Rotation des Kreislaufs beständig *erhöht.* Wenn ich das Karussell aber nur fotografiere, dann entfällt dieser *aggressive* Effekt. Mir entgeht sozusagen im Schwindel das Schwindeln bzw. der Widerspruch der Tauschhandlung. Dieser aggressive Effekt ist das, was Marx als moderierbar in seiner ökonomischen Theorie zu bewältigen versucht. Der Effekt der Vergesellschaftung wie der der Konventionalisierung und Ritualisierung des Zeichenverkehrs setzt wiederholende Akte voraus, die an sich aber auch eine Stillstellung der Zeit (Langeweile der ewigen Zirkulation) suggestibel machen. Der Effekt der Beschleunigung soll dem entgegenwirken.

Kehren wir zurück auf den Marktplatz und beobachten weiter, was im Tausch an Wertverschiebungen bewusst strategisch, vorbewusst listig und unbewusst hinter dem Rücken der Tauschpartner passiert.

Schon der Hinweis auf den Warentausch zeigt uns, dass der Tauschzeitpunkt keinen absoluten Wert der Tauschgüter, sondern bloß den Platz angibt, an dem der Tauschwert vom Gebrauchswert absolut getrennt, *stillgestellt* ist: Es ist der sozusagen cartesianische *Nullwert der Distribution,* an dem die Produktion auf die Konsumation stößt, wie die Erwartung auf die Realisierung, wie der Wunsch auf die Realisierung. Dieser Grenzwertübergang ist, gehen wir auf Descartes zurück, die Denkbewegung, mit der scholastisch aus den Vorstellungen die Begriffe und aus den Begriffen die entsprechenden Dinge sich ableiten lassen. Es handelt sich um das Gesetz der Repräsentation, das

allmählich aus der Stillstellung eines Bildes sich entwickelt. Doch Descartes bezieht sich nicht auf die Abbildhaftigkeit im Symbol respektive Begriff, sondern auf die des Traumes, der sich bekanntlich nicht stillstellen lässt, sondern im Zweifel der Deutung verbleibt. Zwei Jahrhunderte später wird aus der *Bewegung des Zweifels* die These geboren, die Alfred Sohn-Rethel wohl am hartnäckigsten vertreten hat und die man salopp so formulieren kann: Der Diskurs und der Marktplatz stammen letztlich aus demselben Ursprung der Abstraktion, nämlich der Trennung der Lüge vom Schwindel, die eine Abstraktion der Zahl ebenso ermöglicht wie eine Begründung und Emanzipation der philosophischen Logik gegenüber den homerischen Mythen. Nach Sohn-Rethel soll der Ursprung dieser Trennung in der exemplarischen Verwandlung des Naturaltausch in einen solchen mittels gemünztem (zählbarem) Geld gewesen sein.

Dies so zu denken gewährt – nach Sohn-Rethel – die Rückverwandlung der Tauschform, besser der Tauschszene (Markt), in ihren Vorzustand, in welchem Erwartung mit Erfüllung in *Identität* umschlägt und folglich im System eines wissenschaftlichen Erfüllungsversprechens jeglichen Schwindel ausschließen soll; hochtechnisierte Medien gefüllt mit mythischen Narrationen: Unterhaltungsindustrie.

Das Ziel wissenschaftlicher Logik kann nur die vollständige und universelle Vergesellschaftung ihrer Ergebnisse möglichst nach Maßgabe mathematischer Größen sein. Dass 1 + 1 zwei ist, kann nur so lange objektiv sein, wie es nicht um die Summe eines Apfels und einer Birne geht, in der die Vergesellschaftung sich nicht objektiv, sondern *projektiv* – in der Hoffnung auf zukünftigen Tauschausgleich im Sinne von Gabe und Gegengabe – realisiert. Es macht keinen *Sinn,* eine Drachme gegen eine Drachme zu tauschen, denn alle Drachmen sind *sinnlich* gleich. Nicht allein die Zahl, sondern die *Zählbarkeit* ist das entscheidende Kriterium, mit Hilfe dessen die Frequenz und Beschleunigung der Tauschakte – ihr aggressiver Aspekt – zur scheinbar objektiven Äquivalenz der Tauschakte in Beziehung gesetzt wird. Im Tausch als solchem wird die Beziehung zwischen den Tauschpartnern und Marktgeschehen demokratisiert. Erst in dieser Phase – der Abwendung vom Naturaltausch und der Hinwendung zur Zählbarkeit und Partikularität der Tauschobjekte, macht es Sinn, den aggressiven Aspekt des Tauschs durch Einführung von Geld zu moderieren und zu medialisieren, um die Projektionen direkter, zeitnaher und verlässlicher realisieren zu können. Die Opfersphäre des Konsums ist auf dem Marktplatz gänzlich ausgespart und in Aggressivität eines Tauschrausches verwandelt.

Der Schwindel überbietet oder unterläuft genau jenen Schwindel, der davon spricht, dass man im absoluten Geist seiner ewigen Selbstpräsenz zu stehen kommt, dass es also einen absoluten Tausch wie Tauschort geben könnte, an dem die Zeit opferlos stillsteht. Hier fließt die Historie und die Entwicklung der Bedürfnisse und Lüste wieder in die Tauschhandlungen ein: Politik dominiert Wissenschaftlichkeit. Es ist gerade das Wesen von Medien, die Asymmetrie der Repräsentation abzubilden. Es gibt schlicht mehr und Verschiedeneres als durch Begriffe auszudrücken ist und durch Sinne festgestellt werden kann. So muss unbewusst oder abgewehrt bleiben, dass es solche Orte gibt, an deren Stelle kein Begriff hinreicht, eine Metapher ohne Urbild, eine Szene ohne Inszenierung, ein Simulakrum, ein Trugbild, ein Symptom, das durch kein Äquivalent angemessen getauscht werden kann: das Karussell als Modell der Unbegrifflichkeit.

Wenn aber nun der funktionale, abstrakte Tausch die Vergesellschaftung *und* ihre Negation schafft – die Privation, die Besitzaneignung von Waren – sie dem Tausch entzieht, bleibt die Reflexion für dieses sich erschwindelnde Tauschparadoxon immunisiert. Es lässt sich schwer nur die Alternative denken, dass der Besitz sofort wieder der Allgemeinheit zufällt (was einen anderen Markt konstituieren würde), da um die Besitzform (Aneignung) eigentlich erst getauscht wird. Folglich muss in jedem ideal vollendeten Sozialismus der Markt unmittelbar zusammenbrechen oder Individualität getilgt werden. Effekt ist dann nicht mehr der fröhlich undisziplinierte Austausch der Dinge (und ihr rascher, bedenkenloser Konsum), sondern die vermittelte Funktion des drohenden Todes, des Jenseits im Diesseits. Das wird auf dem Markt so nie gesagt. Umso mehr muss es eine Disziplinierung der ökonomischen Regel geben: Zeiten von Markt, Messe und öffentlicher Lustbarkeit, von Produktion, Distribution, Konsumation, aber auch von Wunschfreisetzung und -befriedigung.

Es gibt einen Seitenweg: wenn man Besitz nicht in Form von *Seinsaneignung,* sondern in Form von Vorstellungs- respektive Erinnerungsstiftung einsetzt, d.h. der Vollzug selbst und nicht der Besitz als Lustform anerkannt würde. „Im Maße ihrer Privation gegeneinander, d.h. *im Tausch, vergesellschaften sich die Menschen nach dem Prinzip der Einheit des Seins. [...] Weil die Bestimmtheit alles Daseienden hinsichtlich der Einheit seines Seins eine rein funktionale ist, nennen wir diese Art der Vergesellschaftung die funktionale.*“[6] Der funktionale Wert besteht hier in einer ephemeren performativen Ereig-

[6] Alfred Sohn-Rethel: *Soziologische Theorie der Erkenntnis.* Frankfurt a. M. 1985, S. 39f.

nisform endloser Zirkulation – Tourismus haben wir gesagt, Ereignis- und Memorialindustrie – wieder also Gedächtnisbildung. Ich glaube, in dieser Ambivalenz stehe ich mit meiner Fotokamera vor dem Karussell: Besitzform versus Ereignisform. Auf meiner Rundreise durch Frankreich gleiche ich dem Kind auf dem Karussell, fotografierend aber klage ich die Besitzform ein, verwandle Ephemeres in Dauer. Sarkastischer hat das der Film CITIZEN KANE von Orson Welles 1941 ausgeführt: Kane reist nach Europa und bringt sich ganze Schlösser und Klosteranlagen mit in sein künstliches Reich namens Xanadu. Bei ihm zählt nur der Besitz, während die Rotationsmaschinen seines Pressereichs nur schwindelerregenden Meinungstausch propagieren.

Genau in dieser Rücksicht ist die Frage zu stellen, welche *funktionale* Aufklärung das Karussell bezüglich des Tauschs und der Blindheit anbietet, die in dessen Schwindelüberbietung angedacht ist. Wenn an die Stelle der Substanz der Vollzug präferiert wird, müssen wir die *Frage nach der Qualität der Ereignisform*, d.h. nach der Effektivität der Affektivität stellen. Kaprizi-öser noch: Wir müssten die Frage nach dem *menschlichen Sein* stellen. Können wir das Ereignis quantifizieren, täuschen die Sinne nicht mehr nur, sie werden situativ instrumentalisierbar, sie werden lenkbar und somit in einer Art Schule der Affekte auch koordinierbar und ökonomisierbar, was man schon bei den alten Griechen *Dramaturgie* nannte und was nicht erst heute die Kernaufgabe von inszenierendem Wirken ist. Allerdings interessiert uns weniger die tatsächlich an das Medium Geld gekoppelte Affektökonomie als der Wechsel von einer religiös und moralisch wertenden Affektbindung in eine solche der Instrumentalisierung und Bändigung durch Schulung der Lüste – welche in dezidierter Weise auch der Begriff *Affekt* gegenüber demjenigen des *Gefühls* auszeichnet. Es ist stets der gleiche Mechanismus: Ein Kriseneffekt wird durch protomediale Inszenierung serialisierbar und quantifizierbar gemacht und als ästhetisierte Krise verdinglicht und verhandelbar.

Affekte sind spätestens seit dem 18. Jahrhundert stärker ereignisbezogen, „erweisen sich als verhandelbar, ihre Subjekte als anpassungsfähig, womit die Differenz wahr/falsch unterlaufen und eine anhaltende Oszillation von Selbstgewinn und Selbstverlust ausgesetzt wird."[7] Kurzum, Affekte normieren ihre Tauschparameter nach pekuniärem Vorbild in quantitativen und dennoch dynamischen Einheiten. Sie werden kalkulierbar und somit nicht nur in der Sphäre des Tauschs, sondern auch in der des Schwindelns hei-

[7] Susanne Schlünder: *Einleitung.* In: Susanne Schlünder, Andrea Stahl (Hg.): *Affektökonomien. Konzepte und Kodierungen im 18. und 19. Jahrhundert.* München 2018, S. 11.

misch. Gerade dann aber gilt es, entsprechende Tauschfrequenzen zur Täuschung heranzubilden. Somit stellt sich Betrug nicht mehr als Ausgang eines unmoralischen Verhaltens vor, sondern als eine Agonie der Selbstdisziplinierung, wie das bürgerliche Unternehmertum sie vom höfischen Zeremoniell etwa im Zuge der Französischen Revolution übernimmt. Die Beziehungen werden geschäftsmäßig. Vertrauen ersetzt Verwandtschaft.

Es stellt sich nun heraus, dass das Karussell als Maschine wie als Funktionsträger gerade in Form und Platzierung von Schwindel, Tausch und Täuschung eine Art mikroökonomische Verbindung von Substanz- und Ereignisform in ihrer jeweiligen Austauschbarkeit zu denken anregt und seine Anschaulichkeit nicht durch Abstraktion zu verallgemeinern ist. Das Karussell ist eine durch historische und soziale Selektivität hervorgegangene Affektmaschine, eingespannt zwischen Kirche und Kaufhaus, zwischen moralischer Askese und verpflichtend sportlicher Verausgabung.

Wie man es auch wendet, es bleibt der Gegensatz von Individuation und Vergesellschaftung im Tausch und dessen Aufklärung in einer abermaligen Täuschung – eben der von Marx, die notwendigerweise von der Erweckung der Konsumwünsche absehen muss und den *gerechten, reinen* Tausch heiligt.

„Die in der Tat außerordentliche Schwierigkeit, die Konstitution der Vergesellschaftung zu begreifen, liegt darin, daß diese genau in dem begründet ist, was sie negiert!“[8] Die Negation ergibt sich als Äquivalent von Reflexion (Denken) und Abstraktion (Geld- bzw. medialen Tausch). Sohn-Rethel sieht diesen Zusammenhang als einen dialektischen: „Denn die reale dialektische Genesis des gesellschaftlichen Seins ist zugleich die Genesis der Subjektivität in ihren jeweiligen Formen, darunter auch in der modernen Form des ‚Subjekts der Erkenntnis‘.“[9] Die Dialektik ist als Beweglichkeit (Verräumlichung) einer Ökonomie zu denken, die über den *Oikos,* den unmittelbaren Bedürfniszwang hinausgeht. Es gilt, profan gesagt, aus dem Erkenntnistausch selbst zu entwickeln, wie aus Wahrnehmung Vorstellung, aus Vorstellungen Konzepte, aus Plänen schließlich Realisierungen und aus der Wirklichkeit wieder Vorstellungen abgleitet werden – und zwar durch eine Ökologie des Tauschs, der notwendig Täuschung einschließen muss – würde er nur absolute Äquivalenzen erzeugen, würde er sich alsbald erschöpfen. Denn entgegen der abstrakten Erkenntnisform (Mathematik, Logik) entwickelt sich der Warentausch nur aufgrund einer Differenz von Wunschform und Warenform.

[8] Sohn-Rethel: *Soziologische Theorie der Erkenntnis,* S. 122.
[9] Ebd., S. 44.

Gleichsam als Schwindel davon soll sich Gesellschaft als Tauschgemeinschaft in Äquivalenz entwickeln. „Die körperliche Arbeit bringt ihre Produkte als Gegenstände des Privateigentums hervor, die von ihr geschiedene Geistesarbeit die ihren dagegen als unmittelbar gesellschaftliches Eigentum."[10] Nach Marx ist das Prinzip nicht das der Gleichheit, sondern das der Gerechtigkeit, also eine diskursive (geistige) Wertbeziehung. Tauschgemeinschaft in Identität (Wissenschaft, Technik) bleibt gesellschaftliches Eigentum, nämlich allgemeine, quantitative Erkenntnisform (dem allerdings z.B. das Realgeschehen der Patentverwertung entgegensteht) der exakten Naturwissenschaften mit allen juristischen Schwierigkeiten der Definition von „geistigem Eigentum".

Die Pointe der gegensätzlichen Bestimmung ist nun die, dass sich beide Sphären, die private als subjektive und die gesellschaftliche als objektive, in einem bestimmten Bereich miteinander vertauschen. Dieser Bereich ist der des Schwindels der Sinne, dort, wo nämlich die „Waren" in ihrer Tauschkonstanz gleichsam „privat" werden, etwa in den optischen Täuschungen, den Halluzinationen und den Schwindelphänomenen und -symptomen. Gerade diese subjektive Anschauung wird zu einem eigenen wissenschaftlichen Untersuchungsfeld, nämlich dem der Psychophysik des anbrechenden 19. Jahrhunderts, die, wie oben angedeutet, die Frage nicht beantwortet, wie aus den Individuationen ein vergesellschaftetes, d.h. in die Ökonomie einführbares Gut, Wissen wird. Man spricht vom Genius des Wissenschaftlers wie von dem des Künstlers. Gehören mir meine Affekte noch, wenn sie von inszenierten Erlebniswelten gezielt heraufbeschworen werden *können?* Die Frage der Objektivität des Subjekts trifft im Kern also die Ausnutzung der Sinne zu Zwecken ihrer Vergesellschaftung. Dass daraus ein Geschäft mit medialen Formen, mit Massenmedien wird, die eine Vergesellschaftung des Privaten leisten, muss folgerichtig in der Genese der Entwicklung liegen. Dass daraus sich ein dominierender Zweig wirtschaftswissenschaftlicher Psychologie entwickelt, kann auch nicht verwundern. Verwunderlich ist schon eher, dass solche Tragweiten der gesellschaftlichen Entwicklung sich an einem so banalen Spielzeug wie dem Karussell ablesen lassen. Denn nun wird klar, dass sich aus der doppelten Dialektik einer sinnlich wechselwirkenden Ökonomie ein motorischer Effekt eigener Art entwickelt: derjenige einer Überbietung in der Aufklärung zwischen Mensch und Technik, was quasimemorial durch Körpertraining geschieht, also durch Wiederholungen

[10] Karl Marx, zitiert nach: Alfred Sohn Rethel: *Das Geld, die bare Münze des Apriori.* Berlin 1990, S. 49.

und Adaption an Reizsteigerungen. Aber der Körper scheint diesem Wettkampf nicht mehr gewachsen zu sein: Die Verweigerung und der Entzug der Wette situieren das Konfliktfeld einer pathologischen „Privatobjektivität".

Dabei hat der Schwindel des Tauschs (abstrakt-konkret – individuell-allgemein) eine einfache Logik. Seine Parameter sind: *Aufmerksamkeit, Geschwindigkeit, Beschleunigung,* Tausch-, Täuschungs-, Schwindel-*Frequenz*, Modulation der Sphäre der jeweiligen Negationen oder der medialen *chronotopologischen* Tauschvorgänge.

Auf dem Markt nimmt das Karussell eine Sonderstellung ein: Es ist zwar eine Dienstleistung, als Vergnügungsort der Kinder, aber es ist auch Vorschau bzw. Vorspiel für die darum herum sich versammelnden Läden und Verkehrsräume. Vielleicht ist Sohn-Rethel in seiner Genesis des Tausches nicht so weit zu folgen, dass der Naturaltausch zwar nicht die Abstraktion und die *Vergesellschaftung,* aber die unmittelbare *Vergemeinschaftung* (wenn nicht nur die pure Gabe und Gegengabe) leistet. Vielleicht ist das Medium „Geld" zu einseitig in der marxistischen Analyse betont, weil Marx die *massenmedialen Mythen* nicht als Waren auffasst. Wenn demgemäß in der Nachmoderne die Zeichenproduktion den materiellen Prozess zu dominieren beginnt, muss das Karussell einerseits als höchst rückständig, andererseits aber auch als äußerst fortschrittlich qualifiziert werden. Denn das Karussell, das sind vor allem sinnliche Inszenierungsebenen, die sich im Karussell versammeln, vermischen und amalgamieren, um dem Subjekt zu bedeuten, was es ist: nicht ganz Mensch und nicht ganz Ding – ein durch und durch erfolgreiches technisches Wesen, das eher der Wahrnehmung als dem Denken verpflichtet ist – so jedenfalls ein Gedanke Bergsons, der das Medium Geld mit dem mythischen Gold vergleicht. Man müsste nur statt des gar nicht mehr so fest stehenden Goldkurses den des wechselseitigen Vertrauens einsetzen. Das führt *nolens volens* in den Kreis der Frage zurück, was denn der Andere denkt und ob er mich nicht darin absichtlich oder unabsichtlich beschwindelt. Das aber ist schon eine hermeneutisch ökonomisierte Fragestellung.

Denken ist ein Notbehelf, wenn die Wahrnehmungsfähigkeit versagt. Und alles Raisonnement ist dazu da, die Lücken in der Wahrnehmung auszufüllen und ihre Reichweite zu vergrößern. Ich leugne nicht die Notwendigkeit der abstrakten und allgemeinen Ideen, – ebensowenig, wie ich den Wert von Banknoten bestreite, aber ebenso wie die Banknote nur eine Anweisung auf Gold ist, hat ein Gedanke nur seinen Wert durch die möglichen Wahrnehmungen, für die er eintritt.[11]

[11] Henri Bergson: *Denken und schöpferisches Werden.* Hamburg 1993, S. 151.

2. PHILOSOPHISCHE ORIENTIERUNG IM SCHWINDEL

Es ist zwar möglich, das Schwindeln zu verfemen, unmöglich aber, es zu eliminieren. Seine Ökonomie, seine Turbulenz, seine Maskierungen sind zu verifizieren, die Effekte, die er hervorruft, zu prognostizieren und die Erwartungen zu durchschauen, die ihn ermöglichen. Der Schwindel ist eine Weise, sich in der Welt zu orientieren, indem man taumelnd an die Grenzen des eigenen Körpergefühls sich stößt. In praktischer Hinsicht hat Szenografie als „Orientierungsgestaltung und -leitung" ihren Ort. Der Schwindel ist nicht immer nur mit einer Enttäuschung verbunden. Dort, wo nichts stößt und begrenzt, wo Abgründe sich auftun, wo Absturz droht und die Vermittlungen ausfallen, sind Ängste nicht weit. Dort, wo Schwindelfreiheit sich artistisch halten kann, entwickeln sich Effekte, die Erwartungen zu übertreffen vermögen, von denen wir nicht wissen, dass wir sie überhaupt erwartet haben. Es geht im Schwindel gerade nicht um Realisierung, sondern um die Suspendierung und Verschiebung von Erwartungen, von denen wir wissen, dass sie durch Wirklichkeiten nicht zu erfüllen sind. Der Schwindel, wenn er reine Wiederholung ist, verschafft die Illusion der Aufhebung der Zeit über den Tod: Evidenz der *Erwartung*. Gehen wir aber wieder zur Szene über.

Das Schwindeln. Eine exakte Wissenschaft heißt eine kleine Gaunergeschichte von Edgar Allan Poe.[12] Ihre Essenz liegt in der Beschreibung von Schwindelszenen, in denen es um die Desorientierung der Gutgläubigen geht, die ihr Geld nicht im reziproken Tausch, sondern im artistischen Schwindel gewinnen wollen – und verlieren. Wenn hier Schwindel ein technologisches Produkt ist, dann deshalb, weil der Schwindler darin geübt ist, Erwartungshaltung erst zu erzeugen, die Spuren und Schlingen so verführerisch auszulegen, dass der Betrogene selbstgefällig in die Falle tappt. Im Hinblick auf Geldversprechen ist das ein leichtes Unterfangen. Dass es dem Schwindler in der Geschichte Poes stets um einen geldwerten Vorteil geht, ist die eine Sache der Tauschoption, dass er aber – das spürt man an Poes Ironie – durchaus darauf aus ist, Exerzitien in Weltorientierung zu verbreiten, von denen die Gutgläubigen und Unaufmerksamen nicht gerade heimgesucht sind, das zeigt die Reputation eines gut gebauten Schwindels, der

[12] Edgar Allan Poe: *Das Schwindeln. Eine exakte Wissenschaft.* In: *Gesammelte Schriften,* Bd. 3, Berlin 1984, S. 305-319.

als pädagogische Moral des Zauberkunststücks ein „Geschieht ihnen recht so!“ entlockt, den Schwindel gesellschaftlich aufwertet und ihn in die Moral einer Fabel erhebt. Als Konzept zur Stärkung des Vorzustandes von Glauben und Erwartung durch geschärfte *Beobachtungsgabe, Erkenntnistraining* und Schule der *Aufmerksamkeit* wird der Schwindel mit Häme an jene durchgeführt, die sich in schwindelerregender Gier und Rausch schon verloren haben. Bei Poe schlägt der Schwindel in einen positiven moralischen Effekt um. Denn wer schwindelt, muss strategisch denken und Sinn für Inszenierungen haben. Wer beschwindelt wird, muss lernen, flexibler mit seinen Erwartungen umzugehen.

Richtet sich also das eine Orientierungsmoment an eine Strategie des Wissens an, die *wahr* und *falsch* zu beurteilen lernt, so richtet sich das andere an eine Strategie, Naivität von kühler Beobachtungsgabe zu unterscheiden. Der Schwindel ist nicht auf Fokussierung, sondern auf Vororientierung angelegt, er manipuliert Illusionen und grenzt sich allein deshalb von der Lüge streng ab. Es geht darum, die Sinne untereinander und mit der Welt in Koordination und Gleichgewicht zu halten, ohne dass die Aufmerksamkeit nachlässig wird. Das beginnt bei Poe etwa mit dem profanen Taschendiebstahl und wird mit immer artistischeren Techniken gesteigert.

Es sind Wirkungen ohne Ursache, Illusionen und Simulakren, die deswegen um die Mitte des 19. Jahrhunderts der Untersuchungsgegenstand geradliniger Wissenschaftler eines Schlages von Ernst Mach oder Hermann von Helmholtz werden, weil sie bereit sind, die Sinnesleistung an Parametern maschinell erzeugter Schwindelexperimente abzulesen und daraus *Gesetze der Aufmerksamkeit und Gewöhnung* abzuleiten, die das psychophysische Korrelat von Sinnableitung und Wirklichkeitsbestimmung jeglicher szenischen Logik entkleiden. Objektivierung von Subjektivität ist das eine Schlagwort, Reizsensibilisierung das andere.

Robert Musil, selbst einer jener rechnenden Psychophysiker, die seltsamerweise sich der Literatur und somit der Imagination mehr verpflichtet fühlen als den objektiv vergesellschafteten Sachverhalten, beschreibt spät, um das Jahr 1932, unter dem Titel Die fliegenden Menschen den Übergang vom alten Ringelspiel zum modernen Schwindelverfahren. Dann streicht er den Titel durch, belässt den Inhalt der kurzen Erzählung und setzt darüber den Titel Inflation. Zackiger kann man den Übergang zwischen Schwindelexperiment und Tauschgeschehen, erhöhter Aufmerksamkeit und ermüdender Gewöhnung wohl nicht konfrontieren. Dass sich der neue Titel „Inflation“ sowohl auf die Gewöhnung an den Schwindel der Goldenen

Zwanziger wie an das inflationäre Tauschgebaren der Weimarer Republik bezieht, zeigt eindringlich, wie Politik und Ökonomie sich im Wechsel von Verausgabung und Vereinnahmung angleichen. Das Sinnbild ist und liefert die Rotationspresse, mit der sich nicht nur Zeitungen, sondern auch Geld drucken lässt. Der Fortschritt dreht sich im Kreise. Während hier etwas passiert, kann an einem anderen Ort zu gleicher Zeit – hinter meinem Rücken – etwas anderes passieren. Das zu durchschauen bedarf einer doppelten Zeitauffassung: Die lineare Zeit der Geschichte lässt keine Reversibilität zu, die Verkehrszeit der Routinen, Rituale und Techniken erfordert sie nachgerade. Beide Zeitauffassungen – die fortschreitender Differenzierung und die der Wiederholung – verbinden sich als Spielformen von Medialität: Aufzeichnung, Speicherung, Wiederholung im nimmermüden technischen Einsatz.

Durch wirklichkeitsmächtige Erfolge zwingen die Naturwissenschaften den philosophischen Weisheitsbegriff zwar in die Defensive, aber sie fordern Philosophie auch heraus, sich über die Dynamisierung im Klaren zu werden: Begriffe wie „Geist", „Bewusstsein", „Wille", „Kraft", „Macht" – alle in mehr oder weniger gerader Analogie zu Regelkreisen der Elektrizität gebildeten Übertragungsökonomien – lösen das spätnominalistische Repräsentationsverständnis von Sprache und Schrift differential auf. Buchstabenschrift, das Medium der Philosophie seit Platon, wird Medium unter anderen. Mit Hegel beginnt eine Philosophie des Werdens und mit Bergson eine der Dauer. Beide bilden jenes funktionale Medienverhältnis ab, das Konstanz und Variation nicht mehr vom Begriff, sondern von der performativen Funktionalität einer Sprach- sprich Reizfolge, von der *Codierung* her denkt. Die Radikalität der Momentaufnahme der Fotografie wird im Film moderiert und manipulierbar und lässt nicht nur Raum, sondern auch Zeit qualitativ erfahrbar werden. Mit der Pluralität der medialen Übersetzungen in den technischen Maschinen stellt sich die Frage der Äquivalenz wirtschaftlicher Kreisläufe schon seit dem Barock. Aber noch in der „klappernden Dialektik" Hegels wird Ökonomie im Wesentlichen in ihrer Linearität und Dualität (Geben und Nehmen) und nicht in ihrer zirkularen Opfersphäre gedacht. Aber muss man nicht der Psychophysik einen Dualismus unterstellen, der erst allmählich – gemäß der Ökonomie der Maschinen – ökologisch anders gedacht wird, etwa im Sinne eines sich selbst stabilisierenden Systems, das die Widersprüche als mediierte vermittelt, aber dennoch eine Unruhe der „Werdens" zulässt? Im Feld dieser parametrischen Beziehungen bewegt sich das Karussell als mechanistische, soziale und ökonomische Demonstration.

Gehen wir doch einmal zurück zur Ausgangssituation des Schwindels in den Debatten der Aufklärung, zu Descartes, einem der historischen Anker, der Zweifel als Urszene der Äquivalenz von Ich (Konstanz) und Denken (Variation) reflektiert. Denn Denken ist aktive Bewegung zur Stabilisierung von Wissen, d.h. eine Logik des „Schließens" von Kreisläufen in Äquivalenzen. Es geht darum, ein Begehren zu befrieden, es stillzustellen. Descartes setzt diese Stillstellung zwischen *res cogitans* und *res extensa,* Begriff und Sache an, von wo aus Marx und Sohn-Rethel – wir haben es kurz angesprochen – sie in das Verhältnis von Kopf- und Handarbeit umformen. Der Begriff „Arbeit" hat die Funktion, den Ruhepunkt als eine ökonomische Zirkulation zwischen Menschen und Dingen zu kennzeichnen, und zwar durch die Mühen ihrer wechselseitigen Widerständigkeit hindurch – sofern sich Wünsche eben nicht von selbst erfüllen. „Ruhe" und „Wissen" sind deswegen äquivalente Begriffe zirkularer Bewegung. Man ist eben auch im Schlaf noch träumend in Bewegung. Vielleicht, so Descartes' bekannte Vision, ist man ja im Traum der abstrakten Bewegung des Wollens konkret auf der Spur. Vielleicht gibt es ja eine funktionale Tauschkonstante zwischen der „Motion" des Körpers in der Immobilität des Schlafs und der funktionalen „E-Motion" des Geistes im Traum, zwischen Wunsch und Realisierung. Kopfarbeit selbstredend findet im Medium des Verstandes, und seine Logik in der Vernunft als deren ökonomisches Verhältnis statt. Unvernunft, Narretei und Wahn sind ebenso wie der Schwindel aus dieser Ökonomie verbannt und allenfalls als Momentum der Idee ihres Streits fassbar. Die Parabel des Midas zeigt das Dilemma: Wenn ich alles, was ich anfasse, zu Gold mache, gehen die ökonomischen Vermittlungen zugrunde. Die Exzentrizität der Zirkulation zur neuen Idee des Fortschritt hin kommt zustande, weil sich die Erwartungen (die etwa in der Waren- und Medienpräsentation virtuell eingeräumt werden) mit der Wirklichkeit der Körpererfahrung niemals decken: Die Dinge bleiben außen, sie können – Gold hin oder her – nur im Glanz der ästhetischen Betrachtung strahlen, also im Tausch von Visualität und Vision.

Die Subsistenzforderungen des Körpers sind an die Lokalitäten der Arbeit in Raum und Zeit gebunden, während die Phantasie chaotisch umherschweifen kann, um in solchen Phantasieprodukten wie Foto und Film, Eisenbahn und Flugzeug, elektrischem Licht und Telegrafie wenigstens medial dem Körper Ruhe zu gönnen, den Sinnen aber eine gewisse Konzentration abzuverlangen. Statt eine kapitalistische Verschwörung für alles verantwortlich zu machen, sollte einmal der Blick auf die Topologie

und Dynamik des Verhältnisses von Ruhe (Muße) und Bewegung (Arbeit) gelenkt werden. Erinnern wir uns: Descartes behauptet, seine wesentlichen Einsichten Träumen zu verdanken.[13] Sieht man sich einmal die Zeitmaschinen von Jules Verne an, so erkennt man ihren zirkularen Transportcharakter: Sich in Zeiten zu transportieren heißt, Träume wirklich werden zu lassen. Das wiederum heißt aber in gewisser Weise, das Verhältnis von Erwartung und Erfüllung körperlos zu gestalten. Nicht viel mehr als ein leichtes Gefühl der Körper-, d.h. der Schwerelosigkeit und der verwandelten Identität leistet auf den ersten Blick recht hilflos das Karussell. Es ist deshalb bezeichnend, dass die Psychophysiker ihre Aufmerksamkeit zuerst auf das Problem der Gleichgewichtsbestimmung richteten, noch bevor man die entsprechenden Organe verifiziert hatte.

Neben diesem philosophischen Panorama, das in der Romantik auf die Zentrifugalkräfte der Kommunikation und weniger auf die Zentripedalkräfte der Information setzt, sind nun *erstens* die Überlegungen der Psychophysiker des 19. Jahrhunderts beachtenswert, da sie sich der Frage widmen, wie aus den mannigfaltigen Reizzuständen eine kohärentes Bild der Welt wie des Ichs sich herausbildet und wie es manipulierbar wird. *Zweitens* wird die Frage gestellt, wie die Sinnesleistungen ohne Manifestationen eines Sinns oder Willens objektiv zu messen sind. Die Vorgehensweise ist einfach: Man isoliert die Reiz-Reaktion von den Vorstellungen, testet erstere empirisch aus, verallgemeinert sie statistisch und kann dann das personalisierte Schema eines Verhaltens einer Bevölkerungsgruppe ergründen. Die Ergebnisse samt den Apparaturen werden dem Markt zugeführt, wo sie als Medienmaschinen die Wünsche erzeugen, deren Erfüllung die Warenproduktion anbieten kann. Wer genauer hinschaut, kann in der Bilanzierung der Instanzen – Individuum, Subjekt, Person – schon das Geschäft der psychoanalytischen Therapie (Es, Ich, Über-Ich) erahnen, das die Neurotiker so ineffektiv aufzuklären und zu überbieten versuchen.

Die andere Konkurrenz- und Wettkampfstellung von Kopf- und Handarbeit ist von agonaler Art, wie sie Nietzsche ganz im Gegensatz zu Marx – eine Denkfigur Winckelmanns und Schellings aufnehmend – bei den antiken Griechen als Gegensatz zwischen dem dionysischen Rausch und der apollinischen Phantasie feststellt. Nietzsche greift, nicht ohne geringe Kenntnisse psychologischer Forschung seiner Zeit, auf eine Konzeption zurück, in

[13] Adrien Baillet: *Brief Olympica.* In: René Descartes: *Discours de la Méthode.* Hamburg 2011, S. 173-188.

der Kunst noch zwischen *ars* (Idee) und *téchne* (Ausführung) ungeschieden wurde. Trennt man beides, etwa in Medientechniken und medialen Aufführungen, muss eine Phase der Konzeption die Vorstellung des Künstlers zur Ausführung und Vermittlung an den Handwerker darstellen können. Genau in diese Lücke der Vermittlung (dem *concetto* oder *designo*) nistet sich das Wesen der Illusionsmaschinen ein, die provisorisch und kulissenhaft *so tun, als ob* sie schon Ausführungen wären. Obwohl Nietzsche seine Untersuchungen am Fall Wagner und dessen Illusionstechniken illustriert, gehen diese Vermittlungs-, Irritation- und Vexierkünste vornehmlich auf den Barock zurück, aus dem auch jene unbedeutende Maschine stammt, die den Vorzustand der Orientierung in Form eines kleinen dionysischen Rausches simuliert: das Karussell. Das Karussell dient nicht der Überschreitung der Phantasie – dem Traum im Sinne von *Vision* –, so heißt es bei Nietzsche, sondern der Überschreitung in Richtung Rausch, *Derealisierung*. Aber wie gesagt, die Derealisierung muss sich zugleich inkorporieren. Denn selbst die Vorstellung von etwas muss, wenn sie im Entwurf Gestalt findet, einen *chaotischen* Vorzustand haben, aus dem sie schöpft. Das eben ist der Rausch bzw. die Traumbewegung an der Grenze zum Schlaf. Mit der Realisierung einer Derealisierung geht, wie Pierre Klossowski sagt, aber ein Komplott einher, das in drogierter Form den Verlust der Identität mit sich führt. Im griechischen Mythos wird dieser Raum von Dionysos, der als *zerrissener* Gott sich immer wieder neu konstituiert, bewohnt. Es ist eben so: Damit überhaupt etwas sich einschreiben kann, muss vorweg tabula rasa gemacht werden.

Dieser Riss mit anschließender Neukonstitution, der jeweils den Tod *als* Wunscherfüllung aufschiebt, lässt sich im oszillierenden Schwindel durchführen. Im Mythos des Dionysos ist dafür der Wein verantwortlich. Im Kreislauf des Karussells diszipliniert sich dagegen ein Manöver der Neukonstitution der Identität erstens durch die Warenmäßigkeit der Bewegung (zehn Umdrehungen für einen Bezahlvorgang), zweitens durch die Simulationen der Fahrzeuge, mit der die Individuen auf die Reise gehen. Sie, die Kinder, personalisieren sich als Ritter, Lokomotivführer, Autofahrer, Prinzessin in der Kutsche, Feuerwehrmann usf. Eingeübt wird das Spiel und das Pathos der Identitätsfindung am formalisierten Herrschaftsanspruch über die kreisenden Mobile, die der Reizidentifizierung dienen. Mobile, Gefährte, Sozius gewähren den Genuss, ein anderer zu sein, als der, der man ist, nämlich zugleich Herr und Sklave dieser permanent wechselnden Tauschoperationen von Identität. Genau das kennzeichnet das Komplott, und für Nietzsche, so Klossowski, das Delirium der Macht, einer aggressiven Macht, die, um den

Genuss aufrechtzuerhalten, sich permanent steigern muss – bis zur Katastrophe der Ohnmacht. Zu der aber kommt es auf dem Karussell gewiss nur dann, wenn das Getriebe der Maschine versagt. Wir werden das im Wahn von Hitchcocks Karussell in DER FREMDE IM ZUG vertiefen. Jetzt gilt es zu behalten, dass diese kleine Maschine ein Exempel für eine Makroökonomie abgeben kann, die sich in der ewigen Wiederkehr des Nichtidentischen als identisch feiert – nämlich im Sog konventionalisierter Zeichen in die Ökonomie von Differenz und Wiederholung eintritt – und die noch das kleinste Kind als Freiraum einer vom Anderen auferlegten Identität bejubeln lässt.

Der Verstand hat nicht etwa die zentrifugalen Kräfte gemeistert, um sie kommunizierbar zu machen oder um sie mitzuteilen; […] Zuerst der *Ring*, dann das *Glücksrad* und schließlich der *Circulus vitiosus deus:* all diese Figuren verlangen an sich die *Aufrechterhaltung der Distanz* zu einem Zentrum, einem Brennpunkt, einem Nichts und vielleicht zu einem Gott, der die Kreisbewegung anregt und sich in ihr zum Ausdruck bringt. Die zentrifugalen Kräfte fliehen das Zentrum nicht, sondern sie nähern sich ihm immer wieder an, um sich immer wieder erneut von ihm zu entfernen: eben das führt zu den heftigen Schwankungen, die ein Individuum erschüttern, das immer nur sein eigenes Zentrum sucht und nicht den Kreislauf erkennt, dessen Bestandteil es selber ist; denn das Individuum wird von diesen Schwankungen erschüttert, weil jede einzelne aus der Sicht des unfindbaren Zentrums einer *anderen* Individualität entspricht als der, die es zu sein glaubt.[14]

Was Klossowski im obigen Zitat als Resümee der Biografie Nietzsche unterschiebt, hat in der Abstraktion der Bewegung allgemeine Gültigkeit für ein Individuum, das sich – als Teil einer Allgemeinheit – je auf die konventionalisierten Zeichen beziehen muss, um kommunizierbar zu sein. Zugleich aber entwinden sich im die Kräfte der Lust und des Geniessens seiner *Möglichkeit,* selbst ein Zeichen für einen anderen zu sein; nämlich einerseits Authentizität und Autonomie einzufordern, andererseits Teilhabe zu bewahren. In dieser Hinsicht exponieren sich die Kinder im Beisein ihrer wartenden Eltern und die Erwachsenen als Gruppen füreinander auf der Kirmes. Das *Karussell des Lebens* hat die Aufgabe, die Distribution der Verausgabung des Mehrwerts der *Arbeit* als *Form positiv besetzter Selbstermächtigung* zu illusionieren. Denn der kleine Mann auf dem Pferdchen, der dem Kitsch sich hingibt, weiß, er ist nicht wirklich der Ritter, den er zu sein vorgibt. Aber gerade durch das Spiel ist die Realität auf Möglichkeit hin überschritten und in einem gewissen Sinne befreit, die der große Mann dann hinter der Fotokamera zu sichern beansprucht.

[14] Pierre Klossowski: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus.* München 1986, S. 337f.

Die Marge der fingierten und fiktionalen Überschreitung auszuloten, ist im 19. Jahrhundert nicht mehr die Aufgabe der Philosophen – so Nietzsches Dilemma –, sondern der wissenschaftlichen Psychologie, die sich mit der Dynamik der Affekte beschäftigt, sodass die aggressive Steigerung zum Rausch hin (und zur Pathologie) moderiert und therapiert werden können soll. „*Uniformität der Empfindung,* ehemals durch Gesellschaft Religion erstrebt, wird jetzt durch die Wissenschaft erstrebt: der *Normalgeschmack* an allen Dingen festgestellt, die Erkenntnis, ruhend auf dem Glauben an das Beharrende."[15]

Mit dem Problem der Affektsteuerung und der Gestaltbildung als Erkenntnis- *und* Wahrnehmungsproblem ist dann jene Gruppe von Forschern beschäftigt, die zuerst unter Franz Brentano in Wien, Wilhelm Wundt in Leipzig und Carl Stumpf (bei dem Robert Musil 1908 promovierte) in Berlin Effekte der *Realisierung von Illusionen* auf sinnlich-ästhetischer Ebene untersuchen, ohne die Frage zu beantworten, die Kant nicht mehr im cartesianischen Zweifel, sondern im Imperativ der Trennung von Sinnlichkeit und Vernunft als für Kritik maßgeblich aufgeworfen hat. Kurz gesagt, wird das Verhältnis von Vision und Visualität, wie es auch im nostalgischen Kitsch des Karussellbildes zum Ausdruck kommt, psychologisch, oder besser: psychoökonomisch untersucht. Offenbar ist auch hier von einem vermittelnden Übergang auszugehen, der als solcher nur negativ, provisorisch oder medial als „Geist" oder „Bewusstsein" zur Erscheinung kommt, der also erst empirisch kommunizierbar gemacht werden muss, also im Schnelldurchlauf statistischer Experimentalanordnung Konventionalisierungen der Gesellschaft nachbildet. Praktischerweise und sinnfrei geschieht das in der fluiden und zugleich äußerst „beharrenden" Sprache der Mathematik.

Rebekka Ladewig hat in ihrer Darstellung des Zweifels im Übergang zum Schwindel die Metaphern der cartesianischen Erweckungsszenen aus dem Orientierungswissen der damaligen Seefahrer (Niederländer und Engländer) ableiten können. Die Seefahrer haben nicht nur mit dem Problem der Orientierung zu arbeiten, beständig ist auch die Angst, dass das fragende Denken im Objekt der Erfüllung zugrunde gehen wird, das Schiff bei Flaute manovrierunfähig ist. Auf Descartes zurückbezogen zeigt Ladewig, dass die Figur des Zweifels sich deswegen in eine Unendlichkeit flüchten wird, die in eine funktionale und integrale Mathematik mündet, und zwar, nachdem sie

[15] Friedrich Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882.* In: Giorgio Coll, Mazzino Montinari (Hg.): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe,* Bd. 9, München 1980, S. 501.

Schritt für Schritt den Zweifel an den Sinnesleistungen eliminiert, Qualität in Quantität verwandelt und so schlicht den Schwindel der Sinne durch die Genauigkeit der unendlich feinen Zahlenreihe unterläuft. „So geht es nicht zuletzt auch bei Descartes darum, der scheinbaren Evidenz sinnlicher Erfahrung zu misstrauen und die Gewohnheiten des Denkens ebenso wie das tradierte Wissen kritisch zu hinterfragen bzw. sie radikal in Zweifel zu ziehen."[16] Auch hier geht es in der Denkfundierung darum, Erfahrungsbildung durch technisches Wissen abzukürzen und kulturfrei zu normieren. Die Methode dieser Eliminierung der Zeit besteht darin, die Unendlichkeitsmarge rechnerischer Ungenauigkeit algebraisch so weit zu treiben, dass sie den Sinnen nicht mehr ins Auge fällt. Anders gesagt: Die Methode *Mathematik* ist exakt, während das *Rechnen* sich den jeweiligen Erfordernissen der Darstellung anpassen darf. Die Genauigkeit von Berechnungen sind praktischerweise nicht absolut, sondern so trennscharf, wie es die Auflösung der Sinne erlaubt, aus Inhalten (Störungen) zuerst homogene Medien zu machen, in denen dann wieder Störungen als Einschreibungen sich hervorheben können. Erst mit diesem wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel von Absolutheit zu ökonomischer Relativität lassen sich (seit dem Barock) Theologie von Philosophie und Physik sich von Psychologie trennen, noch radikaler gesagt: Ökonomie und Wahrheit schließen sich aus.

Diese Ausgangssituation, die Descartes aus seinen „Visionen" und „Mediationen" entwickelt und die für die elektrifizierte und motorische Instrumentalisierung der Medien von Bedeutung sein wird, findet ihre zweite Etappe in den Auseinandersetzungen Kants mit dem Problem der Dimension der Welterfahrung, in einem kleinen Text mit dem Titel Was heisst, sich im Denken orientieren? Die Fragestellung habilitiert den Orientierungsbegriff nicht von der Mitte des Ichs, sondern von den Grenzen der Bestimmung des vernünftig Denkbaren. Diese Figur ist zwar erneut darum bemüht, einen Ankerplatz, eine Haltestelle für die schwindelnden Sinne und das zweifelnde Bemühen zu finden, Wissen zu objektivieren, geht aber dazu über, nicht die Sinne, sondern die Denkbewegung selbst kritisch zu hinterfragen. Nicht so, dass das Begehren nach Wissen explizit würde, wie bei Schopenhauer und später Foucault, sondern, indem eingesehen wird, dass der Verstand in seiner organischen Verfassung durchaus zu täuschen und zu schwindeln im Stande ist, was etwa in den logischen Paradoxien, Syllogismen und Paralogien zum Ausdruck kommt, mit denen sich Kant beschäf-

[16] Rebekka Ladewig: *Schwindel. Eine Epistemologie der Orientierung.* Tübingen 2016, S. 25.

tigt. Doch dieser Schwindel hat Methode. Von nun an gilt es, der Logik des Schließens ebenso seine Aufmerksamkeit zu widmen wie den Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung, einer Logik der Psyche. Während die Logik noch mit Wahrheitswerten operiert, operiert die Psycho-Logik mit ökonomischen „Lust-Unlust Realisierungen und Derealisierungen". Bei Kant ist es nicht die Grenze der Rechenkunst, sondern ein profaner *Glaube,* der die Vororientierung und den Übergang zum Denken arrangiert, d.h., Kant arbeitet mit einer Grenzbedingung von Vernunft, die er „Vermögen" nennt. Mit *Orientierung im Denken* ist eine Art Vorzustand gemeint, in der a priori die Situierung des Menschen im unendlichen Raum und in endloser Zeit angenommen werden muss. Jenseits dieser Kontinuitäten des Glaubens regieren Magie und Mystik, Wahnsinn und Schwindel, Traum und Ohnmacht. Die *Kritik der Vernunft* besteht darauf, auf dem Meer der Sinneseindrücke und der möglichen Schlüsse nur solche zuzulassen, die in eine vergesellschaftete Akzeptanz münden, in der das Apriori göttlichen Wirkens keine Sprünge macht. Das protestantische Sittengemälde, das sich daraus ableitet, frönt einem asketischen Ideal „reiner Vernunft", „die nicht zufällig als sesshafte Vernunft gilt. *Sich orientieren* im Sinne Kants bedeutet dann zu allererst, dass die Vernunft die Grenzen ihrer eigenen Fragen erkennen und entsprechend kartieren musste."[17] Kant, den bekanntlich schon eine kleine Fährfahrt auf der Ostsee seekrank machte und der jeglicher Fernorientierung abgeneigt war, die nicht per Post sich organisieren ließ (da ist sie, die Mediendelegation), wird nun gewillt sein, alles, was in der Vernunft unrein ist, auszugrenzen. Hierzu gehört das pathologische und das nichtpathologische Programm des Schwindels und des (moralischen) Schwindelns, der Täuschung der Sinne und der Tausch der „Vermögen". Um es aber auszugrenzen, muss er es zuerst identifizieren. Als Einfallstor aber auch Barriere dient der Begriff „Orientierung", also die Gewährung eines vorbewussten Zustands. Ladewig übernimmt für die Grenzbestimmung den Begriff des „impliziten Wissens" von Polanyi, der sich weniger über Zeichen als über *Spuren* organisiert, also *Protozeichen,* denen die Eindeutigkeit des Bedeutens noch fehlt und denen die *Protomedien* „Meer" oder „Ozean" zugestellt werden.

Bei Kant ist der historische Augenblick erreicht, in dem die Grenzziehung der Vernunft umgekehrt in eine Grenzziehung des Schwindels, seine *Nutzbarmachung zur Erweiterung der Vernunft* umschlägt: nämlich dann, wenn in Schwindelmaschinen der Normfall der Weltorientierung instru-

[17] Ebd., S. 67.

mentalisiert werden kann, wenn Raum und Zeit sich so stückelbar erweisen wie Geld. Dafür muss man die Kontinuitäten in diskrete *Erlebnis*einheiten zerlegen, die struktural wie Sprache organisiert sind. Der Seemann folgt dann nicht mehr den Erfahrungen mantischer Astronomie, sondern dem Kurs des Kompasses, was aber erst dann Sinn macht, wenn er das Meer kartografiert hat. Erst dann wird der Witz einer nicht mehr in Gott, sondern im Vordenken fundierten Orientierung offenbar. Nun, die Kartographen fahren nicht zur See, sie sammeln und montieren die Erfahrungen der Seefahrer. Medien wie Raum und Zeit haben ihre Vorgeschichte in einem Chaos, das sich organisiert. Wie anders kann der Wunsch entstehen, in dieses schwindelerregende Chaos wieder einzutreten, Herr über die schwankende und zweifelnde Theosophie zu werden, die Avenarius und Mach lässig in eine Denkökonomie verwandeln.

Wie in einer Honigschleuder trennt sich das Flüssige vom Festen, das Symbolische vom Funktionalen. Das Karussell dient, weil es die Sinne destabilisiert, zu ihrer Stärkung und das Denken wird auf Gebiete ausgedehnt, die vordem der Vernunft entzogen waren, jenen großen Bereichen des Vorbewussten, des Unbewussten, des Unterbewussten. Was da an Ozeanen erobert und kolonialisiert wird, beginnt mit der Entwicklung von Optiken bei Galilei und endet wahrlich nicht mit den Schaukel-, Schwing- und Schwindelmaschinen, die Purkinje sich ausdenkt und die erst um 1871 zur Entdeckung der Gleichgewichtsorgane führen – die, wie alle Organe, sich alsbald auch manipulieren lassen.

Unsere Darstellung beginnt mit der Beschreibung jener Schwindelmaschine Namens Karussell, die nicht dem Begehren nach Wissen dient, sondern der Erhaltung des Begehrens. Die These, die Ladewig so genau lokalisiert, gilt es zu bestätigen:

> Denn Orientierung, so die hier vertretene These, ist unterhalb der Schwelle der gegenständlichen Wahrnehmung, Erfahrung und Reflexion situiert. Sofern sie glückt, zeichnet Orientierung sich dadurch aus, dass sie unbemerkt abläuft. Was im Umkehrschluss bedeutet, dass sie erst in der Unterbrechung thematisch wird: in Momenten der Diskontinuität oder Störung, der Desorientierung und des Schwindels. Insofern sind Orientierung und Schwindel in der hier entwickelten Perspektive stets aufeinander bezogen – nicht derivativ, sondern in Form einer konstitutiven Negativität.[18]

Während Ladewig daran interessiert ist, die Untersuchung bis in jene Schwindelmaschinen zu leiten, die von Purkinje bis Breuer, Mach und

[18] Ebd., S. 2.

Helmholtz als Vorläufer und Vorbilder raffinierter Kirmesmaschinen und Medienarrangement unschwer zu erkennen sind, geht es mir darum, zwei andere Fragen aufzuwerfen.

Erstens stellt sich die Frage, welche Grundorientierung *Medien*szenen des Protomediums Karussells darstellen und *szenisch* rückentwickeln.

Zweitens ist zu fragen, wie die jeweiligen tauschökonomischen Bedingungen von Schwindel und Objektivität, „Vermögen" (nach Kant geistig) und „Vermögen" (nach Marx materiell) sich in einem oszillierenden Gleichgewicht derart halten, dass einerseits nicht der Abgrund unendlicher Vororientierung (Gott), andererseits nicht der Stillstand in göttlicher Allwissenheit (Ende des Tauschs, Paradies) droht. Es geht also um die subliminale Funktion des Tauschs, der offensichtlich nicht einfach in die Kategorien von „wahr" und „falsch" und von „Lüge" und „Wahrheit" aufgeht, sondern als *konstitutive Negativität* eine Dynamik antreibt, die dem Hier und Jetzt die Möglichkeit eröffnet, an einem ganz anderen Hier und Jetzt teilzuhaben, ohne in jenen Schwindelabgrund zu blicken, der, wie die Anekdoten verbreiten, jene Leute befallen hat, die zum ersten Mal den Spiegelglanz einer Daguerreotypie betrachten, Stimmen aus Bells Apparat zu hören bekamen oder Lumières einfahrenden Zug auf einer Leinwand ängstlich zur Flucht bewegte. Die Medien also versichern ein Gleiten unterhalb des Beharrens sinnlicher Erkenntnis. Können wir uns auf jenen kindlich-protomedialen Augenblick zurückbewegen, in dem wir zum allerersten Mal vom Wunder einer Fotografie ergriffen wurden – dass eine Fotografie bewirkt, wie jedes Bild, in einen anderen Raum und eine andere Zeit hinüberzugehen, ohne dass wir auf der Schwelle die Orientierung verlieren?

Während bei Ladewig sehr genau nach einem Paradigma der Vororientierung des labilen Gleichgewichts durch den moderiertenden Schwindel gefahndet wird, geht es mir um den Kategorien*sprung* zwischen dem semantischen Schwindeln, dem Unterlaufen der Konventionalität von Zeichen und Wahrnehmung, und dem körperlichen Schwindel, dessen Grenzfunktion dem Stillstand, dem Tausch ohne Opfer gewidmet ist. Die Privationen (Tauschüberbietung, Tauschstillstand und deren jeweilige Pathologien) sind nach meiner These Versuche der Rückeroberung dessen, was im Tausch hinter dem Rücken der Tauschenden sich *als* Mediengesellschaft ritualisiert und konventionalisiert.

Diesen Sprung hat Alfred Sohn-Rethel – wie bereits erwähnt – nicht als strukturellen, sondern als historischen Zusammenhang begriffen, mit der Pointe, dass erst die Erfindung des gemünzten Geldes um 680 v. Chr. im

antiken Griechenland die philosophische Logik und die Philosophie entfesselt hat, weil das Geld den reinen Tausch symbolisiert. Jochen Hörisch hat die komplexen und diffizilen Argumentationswege Sohn-Rethels so zusammengefasst:

> Einzelne Subjekte mögen sich inhaltlich denken und vorstellen, was immer sie wollen – im Tausch (und nicht etwa im Dialog) sind sie zu der schlechthin verbindlichen Form von Intersubjektivität verhalten. Der geldvermittelte Tausch von Äquivalenten ist somit die Abstraktionsleistung, die sowohl vereinzelte Subjekte zu einer Gesellschaft als auch (kantisch gesprochen) die beiden Stämme des Erkenntnisvermögens, nämlich Sinnlichkeit und Verstand, erst zu einer Einheit synthetisiert und sie dadurch zu homogener Dingkonstitution befähigt. Konstitutiv für die kategoriale Verfassung verbindlichen Bewußtseins ist deshalb die Sphäre der Distribution und nicht etwa die Erfahrung gemeinschaftlicher Produktion oder Kommunikation.[19]

Nun sind „vereinzelte Subjekte" offensichtlich nichts anderes als Individuen, die ihre Orientierung in Gesellschaft als instabil oder unerfindlich ausmachen, sich also an Widerständiges als das andere ihrer selbst anlehnen müssen, naiv gesagt: *Kinder.*

Ob der historische Ausgangspunkt des abstrakten Tauschs oder die materielle Basis des Warengeschäfts geeignet erscheinen, einem materialistischen Gesichtspunkt des Schwindels durch Zeichen einerseits, durch Sinnenüberbietung oder Hintergehung in Simulakren andererseits gerecht zu werden, spielt für unseren Zusammenhang keine Rolle. Wesentlich ist die u.a. im Geldmedium geleistete Abstraktion, die eine absolute Basis für die selektive und differentielle Vernunft bietet, da das Medium selbst frei ist von jeglichem Wert bzw. von jeglicher Aufmerksamkeit und somit alle möglichen Wert- und Tauschbeziehungen in sich aufnehmen kann – immer in Bezug auf die mediale Substitution und transversal über alle möglichen kategorialen Bestimmungen hinweg. Schließlich sehen wir nicht Fernsehapparate an, sondern Fernsehsendungen. Der Fernsehtechniker aber sieht die Sache genau andersherum. Beide Nutzer stehen jeweils in ihrem Abstraktionsfeld, so wie Bauern, die den Wert von Schafen gegen den von Ziegen abzuwägen vermögen. Allerdings brauchen diese Bauern nicht abstrakt zu denken. Sie können rein sinnenempirisch den Schafen ins Maul schauen und somit auch nicht dem Gegenüber einen Schwindel unterstellen. Sohn-Rethel bindet deswegen das Problem von Wahrheit und Lüge an den Sachverhalt der Abstraktionsfähigkeit (Theorie), schlicht also an den subkutanen Aufmerk-

[19] Sohn-Rethel: *Das Geld, die bare Münze des Apriori,* S. 9.

samkeits- und Sinnenschwindel, mit dem Quantitäten (Oszillationen) die Qualitäten (Werte) unterlaufen. Magnetismus, Elektrizität, Mikroelektronik und Fotochemie sind solche qualitativ, also sinnlich nicht zu erfassenden Prozesse, die heute als Rechenmaschinen das Tauschen hintergehen, um anschließend die Eingaben in sinnliche Zeichen verwandeln. Dieser Umweg über das nicht sinnliche Medium (Mikroelektronik) ist kein Nachteil, sondern bietet den Vorteil des Tauschs jenseits sinnlichen Bewusstseins. „Das Problem und seine Schwierigkeit liegt nicht darin, daß dieses Bewußtsein immer in bestimmter Weise verkehrt ist, sondern darin, daß *dieses verkehrte Bewußtsein die Wahrheitsfrage hat,* ja, daß mit ihm überhaupt die Wahrheitsfrage erst in die Welt gekommen ist!“[20] Setzt man statt „Bewusstsein“ den Parameter „Aufmerksamkeit“, der sich auf die Fokussierung und Dauer der Ereignispräsenz *innerhalb* einer Gesellschaft (Szene) bezieht, wird das abstrakte Medium „Bewusstsein“ zu einem konkreten, praktischen Verhalten, zur praktischen Vernunft. Den tauschenden Bauern wie den fernsehenden Betrachtern wird dann die Frage nach Wahrheit und Irrtum eine relative, die sich am situativen Objekt schult. „Denn das Bewußtsein abgesehen von seiner Wahrheitsfrage ist ein bloß dingliches Sein, bestenfalls von der Art einer Sinnestäuschung, ein physiologisches Phänomen also oder ein *Gegenstand* der Erkenntnis, nicht aber die Erkenntnis und das Bewußtsein selbst.“[21] Die Kernthese Sohn-Rethels, „das Bewußtsein der Menschen werde von ihrem gesellschaftlichen Sein bestimmt“[22] muss Privation und Individuation gesellschaftlich sanktionierbar machen, schon erst recht, wenn sie sich im Besitz – so Marx – materialisiert, aber auch, wenn sie sich als Moral verinnerlicht. Das ist aber im Mediumkonsum schon nur mehr am Rande der Fall. Walter Benjamin hat das mit einer Anmerkung zur Kernthese Sohn-Rethels salopp formuliert: „Und wenn ich ein Buch lese?“[23]

Wie gezeigt, steht neben dem Wissen als Normorientierung in Raum und Zeit einerseits, der Sinnestäuschung andererseits ein Bereich der nützlichen Illusionskünste zur Verfügung, die uns zur Kenntnis nehmen lassen, dass ohne asymmetrischen Tausch, ohne die Anerkennung der Illusion des Symbolischen, Ökonomie als sich selbst be- und entgrenzender Bereich, als disziplinierter Schwindel, sich nicht erhalten kann. Die marxistische Protektion des Fetischs *Ware* ist um die Kategorie *Medien* zu erweitern. In Medien

[20] Sohn-Rethel: *Soziologische Theorie der Erkenntnis,* S. 159.
[21] Ebd., S. 159.
[22] Ebd., S. 163.
[23] Sohn-Rethel: *Warenform und Denkform,* S. 45.

bekommt das Geld seine direkte Beziehung auf die Sinne wieder zurück und ist wieder, was es im Naturaltausch war.

Tatsächlich heißt „tauschen" nicht, den Apfel oder die Birne zu essen, sondern, sie in Besitz zu bringen und somit in Verfügung der sinnlich-potentiellen Erscheinung zu halten. Erst danach, nach ihrer Präsentation, darf man die Früchte des Tauschs verzehren. „Der Tauschakt entbindet nämlich (…) eine Denkabstraktion, die die Tauschenden lehrt, sinnliche Gewißheiten prinzipiell als mögliche Täuschungen zu verdächtigen und statt dessen in Funktionskategorien (…) zu denken."[24] Erst der Biss in den Apfel bestätigt und konsumiert zugleich den Gewinn der Tauschhandlung. Nun ist der Apfel noch ein Naturalprodukt, dessen Herstellung zwar Arbeit und Boden, nicht aber wieder Rohstoffe bedarf, wie in der maschinellen Produktion. Erst wenn diese selbst zu Waren werden, vollendet sich, so Sohn-Rethel, die Zirkulation in einer Inertialbewegung. Dann ist der durch den Tausch angeregte Schwindel jedoch nicht mehr auf einen Stillstand zurückzuführen. Auch wenn die Rohstoffe begrenzt sein mögen, lassen sie sich doch recyceln. Die Realorientierung fällt aus, die Wertbeziehungen inflationieren.

Die Produktion findet hier also nach den Gesetzen des Tausches statt, der Tausch jedoch mit dem Inhalt und der Bedeutung der Produktion. Erst diese Verschmelzung verleiht der Zirkulation den dynamischen Charakter der nicht-endenwollenden Bewegung, der sich im neuzeitlichen Initialbegriff ausdrückt und durch ihn zum Fundamentalbegriff der exakten Wissenschaft wird.[25]

Eine eingängige Beschreibung des Dilemmas der Vermittlung von Produktion (Arbeit) und Genuss (Konsum) versucht Pierre Klossowski jenseits der marxschen Werteschemata zu skizzieren. Ihm geht es nicht um den Warentausch, sondern um die damit einhergehende Perversion im Moment der Überbietung reiner Bedürfnisbefriedigung, in dem der Körper nicht mehr als Ware für eine Arbeitskraft, sondern als Produzent deklariert wird: als Produzent seiner Begierden und Lüste und als Produzent seiner Produkte. In diesem Fall pervertiert der Wert derjenigen Arbeit, die Soziologen schon länger als „Freizeitarbeit" bezeichnet haben.

Damit die Vergesellschaftung nicht bloß der Produktionsmittel, sondern auch der Individuen den strafenden Charakter der Arbeit aufhebt, soll die Produktion derselben geräteartigen Objekte nicht mehr *einem industriell bestimmten Bedürfnis* entsprechen, sondern einem *lei-*

[24] Sohn-Rethel: *Soziologische Theorie der Erkenntnis,* S. 21.
[25] Sohn-Rethel: *Das Geld, die bare Münze des Apriori,* S. 48.

denschaftlichen Streben: die Arbeit soll in der Euphorie der Einbildungskraft als spontanes und schöpferisches Agieren des Menschen ausgeführt werden.[26]

Die Erfüllungskomponente des „leidenschaftlichen Strebens" führt, parallel zur Reproduktionskultur der Ware, zu einem Wettbewerb der Überbietung der Lüste, die wir gleich der Erhöhung der Geschwindigkeit des Karussells als aggressives Spiel bezeichnen können, in der die Verausgabung auf den Körper zurückschlägt und bis in den *Rausch* führt. Die Pointe der Darlegung Klossowskis ist nämlich die, dass die Lüste nicht für einen anderen austauschbar erscheinen. Wir können die Konsequenz daraus Sadismus nennen. In dieser Hinsicht referiert meine Position – betrachtend, fotografierend – vor dem Karussell, genau den *asketischen* Part des Spiels um den Rausch. Denn es gibt keine Lüste ohne Gesetz. – Je strenger das Gesetz, umso höher die Lust. Auf der Grundlage dieser stabilisierenden Verschiebung von Freizeitarbeit und Arbeitsverweigerung, die in ihrer Mikroökonomie in jedem Urlaubsressort und eben auch in der Topologie des Karussells oszilliert, „soll sich eine jede Aktivität als ein rituelles Spiel organisieren, *bei dem dasselbe Schauspiel – nämlich die Inszenierung der Tauschakte zwischen Neigungsgruppen – das Gleichgewicht und die Fähigkeiten des einzelnen und der Gesamtheit sichern muß.*[27] Die Stabilisierung „der ‚Ökonomie' der Affekte und der Ökonomie der Bedürfnisse, die durch den Tausch definiert sind"[28] erweisen sich nur deshalb nicht als analog, weil Klossowski sie an die Vermutung bindet, dass der übliche Warentausch und der Austausch der Lüste durch die Instrumentalisierung von Medien- und Freizeitinstrumenten pervertiert ist, Letzteres nicht mehr der Notwendigkeit geschlechtlicher Sexualität dient, sondern auf allen Ebenen sich in ein erotisches Spiel einlassen kann: auf dem Karussell im Rausch und hinter der Kamera als Voyeur und Dieb dessen, was eigentlich *nicht tauschbar* ist, nämlich die unmittelbare körperliche Erfahrung des Schwindels. Tauschbar wird sie nur, so Klossowski, im wetteifernden Agon, mit der die Produktion die Freizeit erzeugt in dem Maße, wie die Freizeit sich als produktives „künstlerisches" Spiel, als zweckloser Zweck bezweckt. Es ist notwendig zu beachten, dass die taumelnde Ökonomie von „Ernst" und „Spiel" nicht mehr dialektisch, sondern unmittelbar gekoppelt, ökologisch unabdingbar geworden ist. Mit dem Spiel ist es ernst: „Man kann

[26] Pierre Klossowski: *Die lebende Münze.* Berlin 1998, S. 27.
[27] Ebd., S. 27.
[28] Ebd., S. 22f.

hier sagen, daß die Aggressivität die Materie des Spiels darstellt."[29] Spiel, das meint nun die sich steigernde Tauschbarkeit und Reversibilität auch dessen, was als individuelle Einheit, als körperliches „Eigentum" – nennen wir es positiv *Erfahrung* – aufs Spiel gesetzt wird: die Überschreitung. Im Austausch des Tauschs geschieht der Schwindel als Simulation der veräußerlichten Unveräußerlichkeit: Kurzum, die Lust wird zur Ware – dezent angetrieben und zugleich verflüchtigt in einer Prostitution neben der Kirche auf dem Karussell, das man für ein paar Münzen besteigt, bevor der Einkaufstempel ruft. „Das Simulakrum in diesem Sinne ist jedoch nicht die Katharsis, welche nur eine Ablenkung der Kräfte ist, denn es reproduziert die Realität des Phantasmas auf der Spielebene, als *Inszenierung* der aggressiven Realität."[30]

Unter dem Dilemma medialer Verwertung der Affekte gilt es *erstens* die Tauschparameter (Werte), *zweitens* die szenischen Rücktauschbarkeiten (Gewinne) und *drittens* die pathogene Verweigerung in den Schwindeltausch eintreten zu lassen und zu beobachten. Im Begriff des Affektes zentriert sich nämlich jene *Metapsychologie,* die in der Lehre Freuds im Austausch von *tonischer* und *freier* Energien das Wunder der Ökonomie des Lebens feiert. Und dass es da taumelt und zweifelt und schwindelt, ist gerade die Rückversicherung dafür, dass es ein Momentum gibt, das sich jedem Willen entzieht, nämlich dem *Tausch als Konstanzprinzip.* Die angsterfüllende Drohung eines Tauschstillstandes präzisiert Freud in seinen Vorlesungen mit dem Medium der Kapitalökonomie: „Die Angst ist also die allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden können".[31] Folglich ist die Angst – wie wir im letzten Kapitel mit Lacan sehen werden – das, was nicht täuscht, weil sie Ausdruck dessen ist, was – trotz der illusionären Lustbetonung des Spiels – *nicht* getauscht werden kann.

Während der *erste Teil* meines Textes das ökonomische Verhältnis von Tausch und Schwindel in Parametern zu sortieren versucht, szenifiziert der *zweite Teil* das Karussell als Objekt, in dem die drei Ordnungen des Schwindels dramaturgisch wechselwirken. Das geschieht in einer Darstellung von populären Medieninszenierungen, in denen das Karussell real, symbolisch oder funktional in Erscheinung tritt. Es ist nicht immer das Karussell selbst, sondern auch dessen Effekt, der Schwindel, der sich in den Figuren mathema-

[29] Ebd., S. 28.
[30] Ebd., S. 29.
[31] Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* Frankfurt a. M. 1991, S. 385.

tischer Kegelschnitte ein dramaturgisches Pendant gibt. Nicht immer läuft die Ökonomie der Verräumlichung kreisförmig oder elliptisch. So zeigt das Märchen vom Hasen und Igel nicht wirklich einen Rundlauf, sondern ein Hin- und Her, während der Western HIGH NOON die Ökonomie auf den Affekt des Duells reduziert oder VERTIGO sowohl den Höhenschwindel als auch den kriminellen Schwindel konfiguriert und so einen Übergang zwischen Moral und Ökonomie, Pathologie und (krimineller) Vernunft anzeigt. Medieninszenierungen des Karussells spielen aber auch mit komplexeren Figuren, Wetten und Wettkämpfen, mit Erwartungserweckung und deren Erfüllung, mit Parabeln, Hyperbeln, Schrauben und Knoten, die sich alle der Disziplinierung von Ursache-Wirkungsketten entziehen wollen.

Der dritte Teil widmet sich einer historischen Konturierung des Karussells, die auch eine Geschichte von Askese, Opfer, Gabe und Verausgabung ist. Insbesondere in der Symbolik des Karussells als Haltepunkt, Ankerplatz, Drehachse der Erschwindelung einer anderen Wirklichkeit, die vorgeblich nicht täuscht und nicht tauscht, die also dem Erkalten, der Erstarrung, den Tod jeglicher Ökonomie und der Überdrehung des Schwindels in der Angst bis zur Ohnmacht zur Folge hat, werden wir die Polarisierung von asketischer und rauschhafter Komponente kontrastiv erkennen. Unsere Referenz ist die Nietzsches: der zerrissene Gott Dionysos.

Historisch betrachtet hat das Karussell zwei Wurzeln, die eine ist das Ringestechen, ein Trainingsgerät für angehende Ritter, die andere ist der Festzug, der Umzug mit Reiterei. Die eine testet Aufmerksamkeit und Geschicklichkeit, die andere schult einen Betrachter für Momente der Anökonomie.

Wenn im dritten Teil nach einem Halte- oder Orientierungspunkt jenseits des Schwindels gefragt wird, ist von der Überwindung des Todes die Rede. Dessen Grenzerfahrung ist Angst, Verlust einer stabilisierenden Repräsentation, Todesabwehr. Die Angst ist für Lacan das, was nicht täuscht.

Die Ökonomie des Schwindels endet also gerade dort und hat dort ihre Wahrheit, wo sie sich entfliehend begegnet, in der Angst davor, dass Präsenz und Repräsentant tatsächlich fusionieren, dass zum Schrecken des Subjekts zwischen Dingen und Menschen kein Unterschied mehr besteht – nicht weil die Menschen verdinglichen, sondern eher, weil die Maschinen sich immer mehr vitalisieren. Entweder gibt es dann den Schwindel nicht oder der Schwindel überdreht derart delirierend, dass es das nicht mehr gibt, was ein Ich für sich selbst bedeutet, nämlich eine bequeme Illusion, die insgeheim von allen geteilt wird und sich seiner Beruhigung erfreut.

3. DER SCHWINDEL, EIN ZWEIFELHAFTER GENUSS

Ich will noch einmal präzisieren: *Schwindel, so befreiend er wirkt, ist doch stets mit der Angst seiner Überdrehung verbunden. Er führt physiologisch eine Gegenbewegung wider den tödlichen Stillstand (Ende des Tauschs) auf und kollabiert in der Ohnmacht (physisch wie psychisch) als Todesmimikry und -abwehr. Energetisch betrachtet, zirkuliert die Energie in einem Kreislauf psychophysischer Wechselwirkung – zwischen Stillstand (Angststarre) bei gleichzeitiger imaginierter Auswegsuche (diesem sich ins Todesgefahr abspulenden imaginierten „Film") und motorischer Flucht.*

Es muss also das Täuschungsphantasma gewährleistet sein, dass jeder Tausch die Äquivalenz beglaubigt sowie kreditiert und zugleich – in Nichtäquivalenz – die Wechselwirkung im Tausch unendlich aufschiebt, also das Erfüllungsversprechen verweigert. Erst eine dynamische Betrachtung der Rückkopplungen macht es möglich, aus diesem Paradoxon der äquivalenten Nichtäquivalenz eine prozessuale Ökonomie zu erarbeiten.

So erschließt sich neben dem psychophysischen ein sozialer und schließlich ein dinglicher (medientechnischer) Tausch als Normativitätsfolge der sozialen, zunächst instabilen Tauschbeziehungen. Man darf sagen, dass es sich um wechselwirkende Codierungen und Diskursformen handelt – nothafte Verschiebungen der fundierenden Schwindelbewegung auf orientierende Stabilisierung hin. Das Psychophysische, das Soziale und das Ökonomische vermitteln sich im Mediendingort Karussell.

In einer Zeit, in der man die Rückkopplung psychophysischer Systeme zu erkennen beginnt (die elektromagnetische Induktion wird 1820 entdeckt), werden die einzelnen Parameter der verketteten äußeren und inneren Kreisläufe befragt, bis sie in der Obhut der Psychoanalyse eine kontraindikative Funktion erfahren. Der energetische Strom wird steuerbar. Die billige Motorik des Karussells sowie der Anspruch der psychisch erlebten Sozietät (der Sinne und des Sozius) können am Karussell abgelesen werden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden die Fortschritte wissenschaftlicher Erkenntnis von Schopenhauer und Nietzsche unter dem Aspekt der Scheinhaftigkeit von Wahrnehmung philosophisch befragt, um eine aktualisierte Formel für Wirklichkeitserkenntnis auszuarbeiten. Im Zuge wissenschaftlicher Erfolge in Psychik und Physik menschlicher Sinnesauffassung thematisiert vor allem eine deutsche Psychologie immer präziser die

Differenz von Organleistung und zerebraler Rückkopplung, sprich Interpretation injizierter Reizimpulse. Die Sinnesphysiologie war verhältnismäßig leicht mit instrumentellen Apparaturen zu ermitteln. Schwierig und nicht direkt in den Bereich der Physiologen fallend war die daraus abgeleitete subjektive Sinn- bzw. Gestaltbildung – also *das Sich-Hinwegtäuschen über die psychophysische Differenz im und als Bewusstsein.* Im Zuge der Arbeitsteilung versuchten die Psychophysiker, sich mit zwei differierenden Phänomenen auseinanderzusetzen. Das eine war analytisch, physisch und anatomisch, das andere ästhetisch, phantasievoll und leibhaft. Im Verlauf der Instrumentalisierung empirischer Forschung – vor allem an Ton- und Bildgestalten – wollte man sich den synthetisierenden Leistungen wissenschaftlich annähern, in denen Individualität ihre relativen Freiheiten vergesellschaftet und in Wirklichkeiten bannt. Der fundierende Gedanke der „Übersummenhaftigkeit", den Christian Freiherr von Ehrenfels 1890 ins Spiel brachte, krankte schlicht an dem Umstand, dass bei gleichen Reizen nicht immer gleiche „Sinneinheiten", d.h. „Gestaltqualitäten" konditioniert wurden und schwer zu ermitteln war, welche Gestalten unmittelbar der Affektion der Sinne und welche der kontextuellen Interpretation zuzurechnen waren. Das *„Mehr als"* der Summe seiner Teile – so die Definition von „Gestalt" – konnte nämlich quasi als innere Reizrückkopplung verstanden werden. Damit aber war die Kette Reiz-Reaktion zirkulär: sie oszilliert. Erst Wertheimer hat 1912 das Intervall zwischen Reiz und Interpretation in Bezug auf die Wahrnehmung von Bewegung – das phi-Phänomen – verifiziert. Der ästhetisch zugängliche Paradefall waren zunächst Vexierbilder, die unter *einer* Gestalt *zwei* Bedeutungen verbargen. Der „Becher von Rubin", mit den beiden Gesichtsprofilen, die im Negativ einen Pokal bilden, ist wohl das bekannteste, schon von Goethe thematisierte Beispiel. Zudem behauptete das Weber-Fechner-Gesetz eine Relativität die besagt, dass bei Wiederholung oder Übung Reizempfindlichkeiten ab- und zunehmen können. Und nicht nur das: Carl Stumpf untersuchte Tongestalten und stellte fest, dass – ähnlich wie beim Lesen – die Differenzwerte bzw. Nachbarschaften der Töne eine Rolle spielen. Damit war der Urteilswert von Wahrheit nur noch *situativ,* d.h. dann später: *„struktural"* zu ermessen. Die Vor- und Nachbilder, die Vororientierung und die Vorurteile, das Vorbewusste, Unterbewusste und Unbewusste der Prozessualität drängte sich allmählich in den Vordergrund, mit der üblichen Verlegenheit, dass man nun statuieren musste, wie weit solche „Vor-Fälle" eigentlich in die Gegenwart hineinreichen sollen. Statt stehender Bilder und Ereignisse rückten spätestens seit Wertheimer Verläufe,

Tendenzen und statistische Wahrscheinlichkeiten in die Psychologie ein. Um 1900 relativierte sich phänomenologisch die Trennung von Bewusstsein und Inhalt in Husserls Idee der Intentionalität, was schlicht besagt, dass Aufmerksamkeit nicht an sich, sondern nur im Verhältnis zur Gestalt, d.h. zum Bewusstseinsinhalt messbar ist. Aus dem *Phantasma* der konstitutiven Selbsttäuschung wurde das *Phänomen* destilliert. Immer dann aber, wenn Qualitäten (Intensitäten) messbar werden sollen, wird die Sache in die Philosophie abgeschoben, vornehmlich in den Bereich der Ästhetik. Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* sind ein Nachgang dieser Entwicklung.

Die Objektivität des Subjekts schien somit zwar messbar, nicht aber normierbar in ihrer Vergesellschaftung zu liegen und ein Problem von Kultur- wenn nicht gar Neurowissenschaften zu sein. Damit isoliert sich Wissenschaft zugleich als positiv, ja positivistisch (von Mach bis Popper), Geisteswissenschaft als negativ, deutungsfundiert.

Die Phänomenologie ist also viel weniger der Rückgriff auf eine alte rationale Bestimmung des Abendlandes als das sehr spürbare und angepaßte Verzeichnis des großen Bruchs, der sich in der modernen *episteme* an der Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert vollzogen hat. Wenn sie sich mit etwas auseinandersetzt, dann mit der Entdeckung des Lebens, der Arbeit und der Sprache, aber auch mit jener neuen Gestalt, die unter dem Namen des Menschen vor weniger als zweihundert Jahre aufgetaucht ist; mit der Fragestellung nach der Seinsweise des Menschen und nach seinem Verhältnis zum Ungedachten.[32]

Foucault nennt Ethnologie, Soziologie und Psychoanalyse als Kandidaten für die Diagnostik des Scheinbildes „Mensch", die sich der Frage widmen, was hinter den Phänomenen steckt, wenn das alte binäre Schema der Repräsentation zusammenbricht. Und das passiert schon, wenn Medienmaschinen jeweils nur das Gehör oder das Auge affizieren und die wechselseitige Koordination der Sinne in Verwirrung bringen. Unter der Ägide des Strukturalismus wird dann vor allem Wert auf die Funktion der Brüche, Spalten, Faltungen gelegt, also auf die medialen Schaltungen. Und hier endlich sind wir bei den Rückkopplungen, den Oszillationen, also bei einem Verhältnis von Geschwindigkeit und Beschleunigung der Reizaufnahme, also bei Tausch, Schwindel und Täuschung, bei einem „negativen Wissen", das im Tremor der Reproduktionsmaschinen wie im Syndrom des Neurotikers kreist und die Oszillation zu steuern versucht. Dass bei allfällig pathologischen Sinndeformationen, sprich psychiatrischen Erkrankungen ohne Organbefall eine

[32] Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge.* Frankfurt a. M. 1978, S. 392f.

Störung zwischen den gesellschaftlichen Codierungen und den individuellen Abweichungen von Sinn- und Gestaltbildung sich eben diesen sinnendifferentiellen Widersprüchen verdankt, hat nicht zuletzt zum Erfolg der psychoanalytischen Methoden beigetragen, die das Problem der Unübersetzbarkeit von Blick, Stimme und Imagination konkretisierte, gerade weil zu jener Zeit mediale Apparate (und nicht zuletzt Schrift) das Gegenteil bewiesen. Die Verwerfung im Vernunftprofil philosophischer Erkenntnis seit Platon hat schon Descartes registriert: „Na großartig! Als ob ich nicht ein Mensch wäre, der gewöhnlich nachts schläft, und dem in Träumen dasselbe widerfährt wie jenen wachenden Geisteskranken, oder zuweilen sogar noch weniger Wahrscheinliches!“[33] Was kann man anderes daraus folgern, als dass der sichere Pfad des Wissens nur über eine (kantisch) begrenzte Vernunft verläuft, in der die Sinne sich als kohärent übersetzbar weisen? Nun heißt Wissenschaft im modernen Sinne mindestens seit Hertz, Planck und Einstein, in Rückkopplungen, Schaltkreisen und Relativitäten zu denken. Nicht mehr *Übersetzungen,* sondern *Übertragungen* kommen in Mode.

Innerhalb dieser Großorientierung spielt der Schwindel eine zweifache Rolle. Erstens kann die Normallage von Gleichgewicht, Reizauffassung, Wiederholung und Frequenz ab dem 19. Jahrhundert rein physikalisch getestet und gemessen werden. Dazu dienten u.a. Schwindelstühle und -experimente, wie sie Rebekka Ladewig in ihrer Arbeit versammelt hat und die nichts anderes sind als Variationen des Karussells, die dann später als Kirmesmaschinen attrahieren.[34] Zweitens war semantisch die Frage des Schwindelns – der Verführung von Wahrheitsaussagen und -handlungen – nun auch eine Frage der Aufmerksamkeit, der Reizverteilung, -blendung oder des Gedächtnistrainings, also der Fokussierung auf Kontextualität oder Umwelt geworden. Jene Techniken schoben sich in den Vordergrund, die die Prädispositionen und Erwartungs- und Erfüllungsbegehren zu isolieren verstanden. Die Konstruktionen waren nach Art der Organmembranen zu formen. Mit der Konstruktion und der Vermessung der Membranen selbst war nicht anderes als die Untersuchung der Sphäre der Vermittlung in den Fokus der Wissenschaftler und ihrer philosophischen Reflexion über die Funktion von Wissen in der Gesellschaft geraten.

Es zeigt sich auf der Objektseite schnell, dass die Instrumente zur Messung der Sinnesleistungen, wie sie anfangs des 19. Jahrhunderts von Psy-

[33] René Descartes: *Meditationes de prima philosophia.* Hamburg 2008, S. 35.

[34] Ladewig: *Schwindel,* S. 169.

chophysikern ersonnen werden, sich gleichzeitig als Massenmedien zur Destabilisierung der normierten Wirklichkeitsauffassung umformen lassen. Der Schwindel wird in allerlei Kirmesmaschinen und insbesondere Bewegtbildmedien skalierbar und kapitalisierbar gemacht. Nun geht es nicht mehr nur um eine historische Dynamik, sondern um ein individuelles Trainingsprogramm des Körpers, der den neuen Medien gegenüber in Rückstand zu fallen droht. Es geht um eine Geschichte der Aufmerksamkeit und der Plötzlichkeiten. Das Dilemma des Schwindels beginnt damit, dass sich die Motorik der Maschine – wie die des Warentauschs – gegen die Sinnesleistung in ein Konkurrenzverhältnis setzen kann. Das Konkurrenzverhältnis wird dort zum Duell, wo man nicht gleichzeitig Form und Medium in den Blick nehmen kann, so sehr man die Organe auch beansprucht. „Wille" – bei Schopenhauer, „Begehren" – bei Freud ist nicht mit der biologischen Triebstruktur zu verwechseln. Die Erfüllungsdimension einer Erwartung ist zirkular an die artifizielle Herstellung von *Erwartung,* d.h. Abständigkeit und gerade nicht an Präsenz gekoppelt. Diese Abständigkeit aber soll aus ökonomischen Gründen wegtrainiert, inkorporiert werden, kehrt aber fallweise als Syndrom wieder zurück, statt im gesellschaftlichen Vertrauen – als Täuschung über die Verlässlichkeit der Zukunft – eine Stütze zu finden. Vertrauen wird durch technische Kompetenz ersetzt und medial „präsentifiziert".

Statt den Intellekt zu schulen, wird das Training der Sinne (und der Körper im Sport) zur Freizeitbeschäftigung und entweicht den psychophysischen Laboren, den Krankenhäusern und sogar den paramilitärischen Sportkämpfen, die noch vom olympischen Frieden träumen. Die zeitweilige Destabilisierung, die früher im Fest und Rausch periodisch auftrat, wird disponibel, in die gesellschaftliche Ökonomie als Programm integrierbar. Die Disponibilität läuft nicht mehr unter dem Etikett „Arbeit" und nicht unter dem der „Muße", sondern unter dem der Freizeit- und Ereignisgestaltung. So wirkt, was früher verfemt war, der Rausch – die Verausgabung – in seiner Mikroökonomie stabilisierend, wenn nicht im engeren ökonomischen Sinne kreditierend. Man hält sich nicht mehr an antike Saturnalien, dionysische und olympische Spiele, Karneval oder die Kirchweihfeste, die im Tanz noch körpermotorisch zyklisch organisiert sind, sondern feiert den schwindelnden Rausch des Warentauschs in der Mikrostruktur der Zeichen. Man will in guter Form sein, wenn das nächste Realisierungsversprechen sich nähert. Nicht die Erlösung, sondern die Herstellung von Wünschen wird zur eigentlichen distributiven Aufgabe der Tauschgesellschaft. Ihre reale Erfüllung wird im virtuellen Bereich der Medien zwischengeparkt.

Kommunikationsmedien haben ihre illudierende Qualität. Sie sind nicht wie das Geld oder die Zahl Negate, reine Skansionen oder Differenz. Äpfel, in die man reinbeißen kann, generieren sie aber auch nicht. Sie machen vielmehr Untauschbares – nämlich Vorstellungen, Wünsche, Erwartungen, also Zukünfte und Utopisches – in medialer Realität darstellbar und reproduzierbar. Der Tausch geschieht hier nicht mit der Erwartung eines wechselseitigen Gewinns, sondern in der Akzeptanz einer Struktur der Täuschung, eines Schwindels, der aber von ästhetischer Artistik ist: Abschaffung der Widerständigkeit der Realität als Lustmoment. Statt des Besitzes als Dauerform wird nun das Syndrom der Besessenheit zum Dauerstatus. Möglicherweise ist Kunst, so Nietzsche, das Refugium, in der diese Wahrheit über den Schwindel ihren stilisierten Ausdruck findet: „Kunst behandelt also den *Schein als Schein,* will also gerade *nicht* täuschen, *ist wahr.*"[35]

Das Potential für Verwirrungen und Missverständnisse in dieser Zeit der Umwertung der Werte, der Aufmerksamkeit für das, was der Aufmerksamkeit entgeht – inklusive der reproduzierbaren Rettung des Entgangenen – ist groß. Es ist vielleicht angebracht, einige historische Verschiebungen in den Begriffen „Schwindel", „Lüge", „Wahrheit", „Wert", „Bedeutung", „Interpretation", „Täuschung" zu thematisieren, damit der Schwindel nicht seinerseits zu einer ewigen Wahrheit degeneriert. Es ist notwendig, auf den Schein, auf den Kontext, auf das Umfeld und die Szene einen Blick zu richten, denn der Schwindel ist gleichsam nur der Skalar der Tauschfrequenzen und -intensitäten.

Robert Pfaller hat darauf hingewiesen, dass das Begehren eines Wunsches über eine *Abwehr der Realisierung* delegiert werden kann. Das ist bei den meisten medialen Darstellungen derart der Fall, da sie szenografisch und kuratorisch *ihr eigenes Genießen an den Genuss der Bestätigung eines Anderen koppeln.* Man darf sich meine Situation – fotografierend vor dem Karussell – vorstellen: Mache ich das Foto nicht in der Gewissheit, dass sich in der Membran der Fotografie weder die Wirklichkeit noch die Imagination abbildet, sondern die kreisende Bewegung um den Kern der Lust? Ist jedes Bild nicht aus diesem Grunde pornografisch? Es rettet, ohne widerständig zu sein. Der Beobachter eines Theaterstücks etwa genießt *Erfüllung,* gerade weil er *nicht* die Stelle des Schauspielers einnimmt. Man kann, so Pfaller, Lustgewinn aus der *Delegation der Lust* ziehen. Pfaller setzt den Begriff der *Interpas-*

[35] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 9, S. 632.

sivität dem der Interaktivität gegenüber – nicht ausschließend, sondern als ökonomischen Verbund. „Es gibt eine Flucht vor dem Genießen, das durch Delegation getarnt ist."[36] Wir werden in der Parabel Kafkas AUF DER GALERIE dieser Interpassivität begegnen, die alles ausblendet, was als entbehrungsreiche Schauspielarbeit notwendig ist, damit ein Stück mühelos auf die Bühne kommt. Es bleibt in Kulisse, ohne mit der Realität allzu sehr zu kollidieren. Die Verkennung treibt jenen Anteil des Wunsches an, der in der Abwehr opfergetränkter Realisierung und Materialisierung liegt, während die Delegation des Opfers im Anderen als *Lust der Entlastung* sich realisiert. Es ist ein Moment der Genugtuung, wenn der Fotoapparat für mich sieht und der Dienstbote sich mit meiner Arbeit seinen Lohn verschafft. Die Pointe der Interpassivität liegt nicht im narzisstischen Genuss medialer Darstellungen, sondern im Genuss, sich selbst nicht dem Zwang des Genießens hingeben zu müssen – nicht *Objekt des Genießens* zu werden – und vor allem, diesen Schwindel nicht so durchschauen zu müssen, das in ihm Begehren der Erfüllung und Verdinglichung zusammenfallen. Pfallers an Lacans Psychoanalyse geschulte Argumentation schreibt diese Selbsttäuschung in das Zentrum seiner Lustökonomie ein:

> Die Phänomene der Zwangsneurose liefern also einen Beweis für die zunächst paradox erschienene Annahme, dass es möglich ist, Genüsse zu empfinden, ohne es selbst zu bemerken. Nicht nur die sogenannten „äußeren Sinne", die uns Empfindungen der Außenwelt vermitteln, können allen denkbaren Täuschungen erliegen. Auch der „inwendige Sinn", aufgrund dessen wir unsere Empfindungen und Gedanken als lustvoll oder unlustvoll wahrnehmen, ist solchen Verkennungen ausgesetzt.[37]

In Rücksicht auf den zweifelhaften, sogar delegierbaren Genuss von Realisierung ist der Schwindel keine Lüge. Während die Wahrheit den Schwindel einer statischen Aussage vertritt (es gibt immer nur eine Wahrheit), ist der Schwindel die Wahrheit über statische Geltungsbehauptung. Ist Wahrheit aber dynamisch und rekursiv verfasst, wird sie zur empirisch gesicherten und epigrammatisch darstellbaren Wirklichkeit, von denen es bekanntlich immer mehrere gibt und über deren Geltung und Gestaltung man sich verständigen muss. Der Schwindel ist der Aufstand gegenüber einer notwendig begrenzten Wirklichkeitsauffassung, die Nietzsche „moralisch" nennt. Das Moralische vertritt ein stabiles Wertesystem, zu dem auch das Unmoralische,

[36] Robert Pfaller: *Ästhetik der Interpassivität.* Hamburg 2008, S. 82.
[37] Ebd., S. 84.

also die Lüge gehört. Zwischen Wahrheit und Lüge – oder wie es aussagenlogisch heißt – „wahr" und „falsch" gibt es kein „ungefähr". Die Lüge ist das Komplement der Wahrheit. Die Lüge ist kein Parameter des Schwindels. Unterstellt man Nietzsche hinsichtlich seiner auch an Schopenhauer adressierten „Umwertung" eine an den psychophysischen Erkenntnissen geschulte Einsicht, darf man „Lüge" durch „konstitutiven Schwindel", „Moral" durch „Diskurs" oder „Interpretationssystem" ersetzen. Statt „wahr" und „falsch", diesen logisch exakten Determinanten, dominieren in den kontextsensitiven Untersuchungen der Psychophysiker Funktionen und Relationen, die in mathematischen Kegelschnitten figurieren. An den literarischen Szenen, die sich der Betrachtung und Beobachtung des Karussells widmen, wird das leicht abzulesen sein. Wir gehen im zweiten Teil der Arbeit darauf ein. Für uns ist dann das Karussell zunächst ein solcher Ort, an dem sich ein bestimmter Diskurs der Ökonomie von Motorik und Sensorik exzentrisch stabilisiert, und zwar nach Maßgabe des Widerstandes gegen die Verdinglichung als Erfüllung. Hier lanciert sich der Gegensatz zwischen Spiel und Tod. Zwischen Ding und Mensch konstituiert sich ein eigener exzentrischer Kreislauf, der zugleich subjektiv wie gesellschaftlich variiert. In diesem Verhältnis steht der Drehimpuls des Karussells zwischen der religiösen Verzückung (der Aufhebung von Realität in der Vorstellung eines Jenseits der Befriedigung) und der dinghaften Tauschbefriedigung (dem Warenhaus). Und ich stehe mit meiner Kamera fotografierend davor und versuche, die Abwehr des Besitzes noch einmal abgewehrt in Besitz zu bringen. Beobachtung geht nicht ohne Distanz, Distanzierung aber nicht ohne Freiraum.

Nehmen wir ein klassisches Paradoxon: Alle Kreter sind Lügner. Der Kreter sagt: „Ich spreche die Wahrheit". Aus diesem Paradox kommt man nur heraus, wenn man die Allaussage, den *Aussagevorgang,* vom semantischen *Wert* trennt, d.h., wenn man die Synchronie von Sprechen und Meinen diachron aufschlüsselt, also feststellt, ob das Subjekt, das aussagt, auf Dauer lügt oder situativ die Wahrheit sagt. Wenn aber die Trennung von Disposition und Situation erfolgt, kann man jeweils tabellarisch einen Wahrheits- oder Falsifikationswert feststellen. Sollte jedoch Aussagender und Aussage synchron erfasst werden, führt das Paradoxon der Präsentifikation – in Analogie zum Vexierbild – in einen Abgrund der Nichtentscheidbarkeit. Und hier greift eine Logik des Schwindels an: Sie überlässt es im gegebenen Fall einem spontanen Urteil, die Wertung durchzuführen oder zu verweigern. Aber wie soll man sich entscheiden, wenn nicht vor dem Hintergrund, dass die Situation, also der gegebene Fall, in dem alle Kreter lügen, die Ent-

scheidung verlangt, ob dieser selbst performativ oder semantisch verstanden werden soll? Der Schwindel ist dann der Experimental*zeitraum,* in dem der Wahrheitswert *nacheinander* durchgetestet wird und sich zu einem chronotopologischen Wirklichkeitswert verfestigt und den gordischen Knoten zerschlägt. Der Schwindel ist nämlich nur dann gegeben, wenn es *in actu* eine *Möglichkeit* gibt, die sich gegenüber einer anderen realisieren *kann.* Diese Möglichkeit ist die (temporäre) In-Szene-Setzung eines Spiels. Die Wahrheit des Paradoxons ist in diesem Fall die (chronotopologische) Entzerrung von Vorannahme (alle Kreter lügen) und Realisierungsbehauptung (der Kreter sagt: „Ich spreche wahr"). Diese Wahrheit aber wäre *nicht logisch,* sondern *empirisch* gewonnen und bezieht die Vorverständigung und Vororientierung mit ein („Gesetzt den Fall, dass …").

Der Schwindel sei also jener *Zeitraum,* der, anders als die Lüge, nicht dialektisch ausgegrenzt wird, sondern *in der Schwebe* gehalten werden kann, und zwar in einer Schwebe, in der die Entscheidungen (Determination eines Isolats der Wahrheit) über eine Verzeitlichung der Aussagewerte (Narrationen) hinweg *provisorische* Geltung erlangen. In der Regel ist dieser Experimentalraum also ein Spielraum, der die Realerfüllung als Lust aufschiebt. Denn mit den Realien ist das Gesetz als Widerstand etabliert – *Wirklichkeit wird als Widerstand definiert.* Dass zum Spiel gerade gehört, dass ein Raum geschaffen wird, der aus der Zeit fällt, also die Realitätsmächte für eine Weile aufhält, ist nur evident. Genau dieses Spiel ist das der Behauptung des Wissens: Sein Geltungsbereich ist stets von der Möglichkeit suspendiert, dass es in einigen Jahren ein genaueres, vielleicht sogar ein anderes Wissen geben wird. Wenn man will, bezeugt der Schwindel die Dynamik einer jeden Wirklichkeitsauffassung, Wissen jedoch erschwindelt sich eine statische, klärt sich aber redlicherweise über den provisorischen Charakter selbst auf, sofern es sich in eine Genese einbettet. Wie man so schön sagt: Der Schwindel schwindelt sich so durch – und wenn er motorisch oder in den Händen eines guten Zauberkünstlers artistisch ausgeführt wird, schenkt er allen das Gefühl einer Befreiung vom Phantasma der Wahrheit, der Logik, indem er Effekte generiert, die jeder Erwartung widersprechen.

Der Schwindel ist, wie Nietzsche behauptet, das *Jenseits von Gut und Böse.* Der Schwindel überfordert die Sinne, trainiert sie aber zugleich. Er lässt die Chance zu, ihn zu durchschauen. Man darf akzeptieren, beschwindelt worden zu sein, weil man sich entweder überzogenen Erwartungen hingegeben oder nachlässiger Aufmerksamkeit schuldig gemacht hat. Der Schwindel

gleicht einem Austausch, einem Wettkampf, einem Agon. Er schafft eine Situation der Herausforderung, die uns einlädt und bei der wir nicht wissen, welche Affekte welche Realitätseffekte hervorrufen; so wie der Zauberer von der eigentlichen Handlung durch eine Nebenhandlung ablenkt, und die Sinne desjenigen irritiert, der bezaubert dem Schwinden der Sinne vertraut und in diesem befreienden, exzentrischen Taumel des Scheins aufgeht. Man kann den Schwindel genießen, aus ihm neue Orientierung gewinnen. Der Schwindel ist ein Fest, ein Rausch, eine Aufhebung der moralischen Werte, eine Verausgabung und eine Wahrheit über die Macht von Wahrheit. Aber: jede Verausgabung ist begrenzt, jede Lust einer Ökonomie unterworfen – und der Schwindel, so sagen die Psychophysiker, kann einem aggressiven Rausch gleichen. Im 19. Jahrhundert wird also zunächst der physische, dann der psychische Schwindel messbar gemacht. Der Trug wird verhandelbar, kalkulierbar und innerhalb des ökonomischen Kapitalsystems instrumentalisiert: Vorstellungen, Illusionen, Zaubereien werden elektrifiziert und münden in jene letzte universelle Illusion, die mechanisch am Ende des 19. Jahrhunderts den Schwindel zur lebendigen, reproduzierbaren Wirklichkeit erklärt: das Kino.

Anders als in der Lüge hat der strategische Schwindel einen unerwarteten Effekt, bei dem applaudiert werden kann – die Artistik, die Geschwindigkeit der Darstellungen. Der Wettkampf der Sinne will im Einverständnis einer Erwartung inszeniert sein. *Aktiv:* Ich bin bereit, auf einem der Karussellpferdchen meine Sinne der Täuschung auszusetzen. Die Welt ist nicht mehr statisch. Die Täuschungen über die Wirklichkeit erweisen sich als sensomotorisch austauschbar. *Passiv:* Meine Erwartungen können durch überraschende Effekte noch übertroffen werden. Das schafft etwa die Magie eines Zaubertricks. Durch die Erhöhung der Drehgeschwindigkeit wird etwas sichtbar, was vorher im Verborgenen lag. Der Schwindeleffekt der Bilder im Kino: 24 schnell projizierte Einzelbilder verschmelzen zu einem stroboskopartigen Scheinbild. Hier lasse ich mich gerne beschwindeln, denn dieser Schwindel unterliegt einem physiologischen Gesetz. Der Schwindel problematisiert keine Moral (wie die Lüge), sondern eine Frage der Regeln und des Einverständnisses in einen Kreislauf von Wirklichkeitskonstruktion. Der Schwindel negiert nicht Wertebeziehungen, er akzeptiert sie als jederzeit dynamische Korrelationen von psycho-physischen Tauschhandlungen.

Das Karussell ist ein Spielzeug für Kinder, das eine dritte Bedeutung des Schwindels enthüllt: den des Stillstands, der Hoffnung auf statische Wahr-

heit. Diese Bedeutungsebene, die vor allem Kierkegaard in DER BEGRIFF ANGST ausgelegt hat, tritt dem Schwindel mit einem Imperativ, einem Befehl nach Stillstand entgegen, wohl wissend, dass man sich einer Flut von Widerständen aussetzt, aber auch im Wissen darum, dass es die Fiktion dieser Hoffnung, dieses Ursprungs, dieser Gottesstimme geben muss, dass es diese Erbsünde – so Kierkegaards theologische Terminologie – geben muss – wider alle Verzweiflung, dass das Leben am Stillstand selbst seinen Tod finden wird. Ob man sich – populistisch aufgefasst – der Askese hingibt, um als Säulenheiliger das Leben zu schonen, oder ob man es in vollem Rausch intensiv genießt, bleibt für die Frage der Annäherung oder Flucht an den Tod unentschieden. Statt diesem Duell sich auszusetzen, ist es angebracht, die dritte Bedeutung des Schwindels als halluzinierten Versuch rettender Stillstellung eines Medienaufschubs zu verwalten, dem Körper das zu geben, was er verlangt, und ihn im schwindelnden Karussell wenigstens für einen kurzen Traum lang der Erdenschwere zu entziehen. Zwischen Sendung und Empfang schiebt sich die Archivierung, das sich rettende Ereignis ein. Doch vor der Ohnmacht wird Halt gemacht: Die Chance des kleinen Todes bleibt aus. Es genügt die Näherung. Es genügt, dass ich auf dem Pferdchen der Ritter bin und gewiss mich selber finde, wenn das Karussell seine Runden vollendet hat.

Denn es ist die *Wiederholbarkeit,* die der Annäherung an den Tod ein Spiel entgegensetzt: „Wenn die Wiederholung das Innerste des Willens betrifft, so deshalb, weil sich dem Naturgesetz zufolge alles um den Willen herum *ändert.* Gemäß dem Naturgesetz ist die Wiederholung unmöglich."[38] Die Wiederholung gehört als Maskierung des Todestriebs nicht der Ökonomie von Repräsentation und Äquivalenz an, sondern der des Schwindels und der Täuschung. Das Karussell, täuscht über den unaufhaltsamen Fortschritt hinweg, indem es durch seine naiv-nostalgische Erscheinung einer *belle époque* geprägt ist. Ob das Spiel Zeit stiehlt oder Lust gibt, ist eine Alternative nur vor dem Hintergrund einer Äquivalenz von Arbeit und gerechtem Lohn. An Kirmesattraktionen gleitet jede Moral der *nützlichen* Zeit ab – solange sie nicht als Training und Übung für eine höhere Arbeit, oder als gewährte Pause für eine intensivierte Aufmerksamkeit zweckgebunden wird.

Allen drei Varianten des Schwindels – *Täuschung, Drehschwindel, Stillstand* – können Szenen zugeordnet werden. Die Szene ist eine Handlungs- oder

[38] Gilles Deleuze: *Differenz und Wiederholung.* München 2007, S. 21.

Tauscheinheit, deren Diskretionen oft willkürlich sind. Sie ist nicht immer scharf abgrenzbar wie im klassischen Theater: Auftritt – Abgang. Eher ist sie wie im Boulevardstück die knotenhafte Verstrickung sich überschneidender Verkennungen, Täuschungen, Missverständnisse. Lassen wir uns auf eine bestimmte Erwartung ein, wie sie jeder Schwindler erzeugt: Der Zauberkünstler, der Taschenspieler ist schneller als mein Blick. Zu Recht liegt der Gewinn auf seiner Seite. Aber auch ein Gewinn fällt für mich ab: In Zukunft bereite ich mich vor, sehe genauer hin, trainiere meine Affekte und Reflexe, d.h., ich bediene mich der Medien- und Kirmesmaschinen wettkampfmäßig, ich wiederhole die Aktionen, bis ich den Schwindel durchschaue. Die Wiederholung ist nun aber wieder Bewegung im Stillstand, die Kulisse für eine neue Herausforderung – aber auch der Zauberkünstler schläft nicht …

Als Spielzeug für Kinder lässt das Karussell alle drei Arten des Schwindels in einem Tauschgeschehen zirkulieren: Mit seiner bunten Bemalung und den attraktiven Fahrgeräten, der Musik und dem Lichtspiel weckt es eine Erwartung. Es erzeugt, bedächtig und diszipliniert, einen leichten Schwindel. Das Karussell lädt Kinder zu einem Rollenspiel ein, in dem die Gefährte die Kulissen sind, und Erwachsene werden wieder zu Kindern. Nach erfolgter Reise auf dem Karussell erwacht das Bedürfnis, noch einmal der Erdenschwere zu entfliehen, eine Steigerung zu erfahren und den Taumel zu durchstehen. Denn die falschen Wiederholungen verändern die Sensibilitäten, die richtigen sichern Gewohnheiten. Der aggressive Charakter ist hinterhältig.

Wenn man in kindlicher Welt unterwegs ist, genügen Bedeutungserklärungen nicht, um Sachverhalte darzulegen. Man bedient sich, wie jedes Karussell, einer werbenden, Erwartung weckenden Inszenierungsstrategie. Man erzählt Geschichten, um das Kind nicht mit seiner Unerfahrenheit zu konfrontieren. Man schwindelt ihm provisorische Erklärungen vor – Metaphern der Unbegrifflichkeit. Die moralische Etappe dieser Tour ist zweifellos die des Märchens oder der Fabel, die in stetiger Wiederholung die Konventionen, die akzeptierten Vorstellungen und sittlichen Handlungen an unsittlichen demonstrieren. Das Märchen befiehlt nicht, es erschwindelt die Aufmerksamkeit durch ein Programm bedächtigen Vorlesens. Es verwandelt Affekte in intendierte Effekte.

4. DER HASE UND DER IGEL – GESCHWINDIGKEIT UND AUFMERKSAMKEIT

Ein Märchen über das Karussell war mir unauffindbar, eines über den Schwindel aber schnell zur Hand. Es berichtet von einem Wettkampf, einem Rundlauf, der bis zum Tode gesteigert wird, und von einem Schwindel, der, würde man nur genauer hinsehen, hätte durchschaut werden können. Die Parameter des Schwindels sind gegenläufig: Geschwindigkeit versus Aufmerksamkeit.

Das Märchen heißt DER HASE UND DER IGEL. Ich referiere rasch den Inhalt, der in verschiedenen Varianten kursiert. Die Bekannteste ist die der Brüder Grimm.

Ein Hase macht sich über die kurzen Beine des Igels lustig. Der fordert ihn dennoch um den Einsatz eines Geldstücks und einer Flasche Branntwein zu einem Wettrennen auf. Beide laufen über den Acker. Als der Hase sich eilig dem vorbestimmten Ziel nähert, springt die Frau des Igels aus der Furche und ruft „Ich bin schon da". Jetzt wird ein Rennen zurück vereinbart. Am Ziel ruft der Igelmann: „Ich bin schon da". Nach etlichen Revanchen hin und her des entgeisterten Hasen, bricht dieser im 74. Rennen zusammen und stirbt.

Das Märchen hat eine seiner Vorgeschichten in der Fabel des Äsop, die von einem Wettrennen zwischen einem Hasen und einer Schildkröte berichtet. Der Hase, siegessicher, legt sich in einer Rennpause schlafen und verschläft den Sieg der Schildkröte, die langsam an ihm vorbeischleicht. Stetigkeit siegt über Sprunghaftigkeit.

Wo finden wir die drei Varianten des Schwindels im Märchen?

Erste Variante: der Drehschwindel. Seine Voraussetzung ist die Wiederholung des Rundlaufs im Wettkampf. Der Hase ist sich seines Sieges sicher; die Erwartungserfüllung dank seiner überlegenen Motorik wird garantiert. Die übersteigerten Revanchen führen jedoch zur Ohnmacht, zum Tod.

Zweite Variante: Der Igel erschwindelt sich die Revanchen und schließlich den Sieg über einen profanen Schwindel, der jedoch die Chance lässt, durchschaut zu werden. Würde der Hase nur genauer hinsehen, könnte er die Individualität von Igelmann und Igelfrau erkennen und eine Regelüberschreitung einklagen. Die Täuschung des Igelpaars entbindet einen moralischen Wert: Nicht der Effekt des schnellen Blicks, sondern das genaue

Hinsehen entlarvt einen Schwindel. Wahrnehmung ohne Fokussierung ist blind. Fazit: Nicht die Physis ist entscheidend, sondern die Verarbeitung der Daten, die die Sinne liefern. Für eine urbane Auffassung wird man diese Moral verwerfen. Denn dort ist der schnelle Blick entscheidend – auf dem Acker eher die überlegene Physis. Jedoch gehört es zu den Chancen der Entlarvung, dass man sich die Regeln der Wette genau ansieht, also die situative Vorinformation als Grenzbedingung akzeptiert.

Dritte Variante: Der Stillstand ist der Schwindel per se. Er inszeniert eine Gleichheit zwischen Signalgeber (Igelmann) und Signalempfänger (Igelfrau), die es qua Übertragung nicht geben kann – selbst nicht bei Lichtgeschwindigkeit. Jedes Signal ist Transport von Energie. Der Stillstand ist hier eine erschwindelte Identität – die allerdings geschlechtsdifferent markiert ist.

Die Probleme, die sich stellen, sind gravierend: Gibt es überhaupt zwei identische Dinge (Igel), gibt es die absolute Wiederholung oder handelt es sich um die Erschwindelung einer Gleichheit, wo bloß Ähnlichkeit vorliegt? Oder muss nicht jedes Ding durch seine Versetzung in einen Kontext (Start und Ziel) als grundsätzlich different bewertet werden – different in dem Sinne, dass das eine hier das andere dort *asymmetrisch repräsentiert?*

Warum sympathisieren wir, trotz der Diffamierung des Schwindels, mit den Igeln und nicht mit dem Hasen? Ist die Vor-Vorgeschichte, die Großspurigkeit und Selbstsicherheit des Hasen dafür verantwortlich, dass wir unsere Sympathie vorurteilsvoll festlegen? Gilt der Schwindel dann als gelungen, wenn er sich über die vertraglichen Regeln mit einem Kategoriensprung (der Zerschlagung des Gordischen Knotens, das Aufschlagen des Ei des Kolumbus) hinwegsetzt? Offenbar gibt es doch eine artistische, effektvolle Pointierung des Schwindels, die unsere Erwartungen auf ungewohnte Weise überbietet. Wenn aber das der Fall ist, dann sollten alle medialen Instrumente, die die Aufmerksamkeit der Sinne überbieten, bloß erschwindeln, dass es Gleichheit gibt, dass es selbst in digitalen, binären Programmen letztlich auf das ankommt, was die Sinne erfassen *wollen,* nicht auf das, was sie erfassen. Eben das war der programmatische Ansatz in Schopenhauers mediierender Weltsicht, die die Grenzziehung Kants überschreitet: *Vorstellung,* die unter der subkutanen Markierung von *Willen* zur *Realisierung*, zur Macht (Nietzsche) drängt. Der unentschiedene Zweifel des Descartes wird dynamisiert. Nietzsches Fragestellung ist konkret:

Dieser unbedingte Wille zur Wahrheit: was ist er? Ist es der Wille, *sich nicht täuschen zu lassen?* Ist es der Wille, *nicht zu täuschen?* Nämlich auch auf diese letzte Weise könnte der Wille

der Wahrheit interpretiert werden: vorausgesetzt, dass man unter der Verallgemeinerung „ich will nicht täuschen" auch den einzelnen Fall „ich will mich nicht täuschen" einbegreift. Aber warum nicht täuschen? Aber warum nicht sich täuschen lassen?[39]

Schon wird eine markante Differenz zwischen der Abwehr der Täuschung und der Affirmation des Tauschs mit seiner bedingten Täuschung sichtbar, die eine Identität der Tauschrelate als wechselseitigen Gewinn ausgibt.

Das Grimm'sche Märchen kann als Morsetelegraf aufgefasst werden, in dem das Eingangssignal und das Ausgangssignal in unüberbietbarer elektrischer Geschwindigkeit einen Zeit-Raum überbrückt, der entweder die Identität des Signals garantiert oder aber den Zeitraum eliminiert. Beides ist, weil unterhalb der Aufmerksamkeit des Hasen, dem Schwindel ausgesetzt. Überträgt man das Signal durch einen reitenden Boten, kann zwischen der Erstellung und der Auslieferung des Signals einiges sich ereignen, sodass die ursprüngliche Nachricht genau das Gegenteil dessen bewirkt, was intendiert war – ein beliebter Theatereffekt. Goethes „Reiter durch Nacht und Wind" im Erlkönig ist das Exempel darauf. Offenbar ist das Programm des Hasen auf das Bild des Telegrafen und nicht auf das des reitenden Boten geeicht. Da aber niemand schneller sein kann als ein Hase (sprich: Lichtgeschwindigkeit), bleibt nur der Weg ins Delirium. Der Schwindel überdreht das Schwindeln tödlich.

Aufgrund der medialen Kompetenz goutieren wir sehr wohl, dass eine mediale Übertragung das repräsentiert, was sie darzustellen vorgibt, ohne dass es Verluste in der Übertragung gibt. Wenn wir auf den Schwindel eingehen, so hat das durchaus Vorteile: Wunsch und Wirklichkeit machen sich tauschbar. Die Repräsentation des einen Igels durch den anderen enthüllt nicht nur den Schwindel der Medien, sondern auch, dass Urteile über Raum und Zeit herrschenden Geltungsnormen unterworfen sind, denen eine szenische, und keine physikalische Orientierung vorauseilt. Die Anzahl der Läufe des Hasen und die Anzahl der Fotos vor dem Karussell machen den Gegenstand nicht wirklicher, solange nicht auf die spezifischen Differenzen geachtet wird.

Über den Wert der konstitutiven Verkennung und Täuschung von Erwartungen hat Nietzsche sein Vorspiel einer Philosophie der Zukunft verfasst. Was in Jenseits von Gut und Böse stattfindet, im medialen Abgleich von physischer Wirklichkeit und sinnlicher Vorstellung, heißt heute versuchsweise „Medienphilosophie". Da Nietzsche unseren heutigen Medienbegriff

[39] Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 3, S. 575.

noch nicht kennt, aber von den psychophysischen Experimenten seiner Zeit durchaus Kenntnis hat, fasst er die Begrenztheit der Sinne als das auf, was konstant bleibt: Sinne sind Medienorgane, Membranen, leere Blätter. Wenn Organe zu technischen Medien werden und umgekehrt, dann muss man sich die Frage nach der Sensibilisierung der Sinne durch Wiederholung und Training stellen. Nietzsche denkt hier nicht in der Vorschrift des Weber-Fechner-Gesetzes, also differentiell und kontextuell, sondern gemäß einer inhärenten, trägen bürgerlichen Logik der Beharrung: „Unser *Gedächtniß* beruht auf dem *Gleich*sehen und *Gleich*nehmen: also auf dem *Ungenau*sehen; es ist ursprünglich von der größten *Grobheit* und sieht fast alles *gleich* an."[40] Wenn das Gedächtnis dermaßen hasenfüßig arbeitet, dann ist es einsichtig, warum Igelmann hier und Igelfrau dort als identisch aufgefasst werden. Dass diese notwendige Simplifizierung erschwindelt ist und dem Schwindel Tür und Tor öffnet, gleichzeitig aber die notwendige Affektbeweglichkeit sichert, ist ein Effekt, den sich die delirierende Warenökonomie zu Nutze macht. Igelmann und Igelfrau mögen wohl gleich aussehen, sie sind es aber nicht. Das Karussell auf dem Foto und das in Wirklichkeit mögen gleich aussehen, sie trennt aber ein Kategoriensprung. „Das Ähnliche ist kein Grad des Gleichen: sondern etwas vom Gleichen völlig Verschiedenes."[41] Nur weil es diese Verschiedenheit gibt, kann Verschiedenes, nämlich Neues mit dem Alten ins Verhältnis gesetzt werden. Solche Verhältnissetzung ist Gedächtnis.

Erstens wegen der programmatischen Kürze, zweitens wegen der historischen und kritischen Nähe zur Wissenschaft seiner Zeit lohnt es sich, einen Abschnitt von Nietzsches Vorspiel einer Philosophie der Zukunft ausführlicher zu zitieren. Wir müssen nur die aussagenlogischen Gegensätze „wahr" und „falsch" gegen die kinetischen von „Vorurteil" und „Urteil" austauschen, sie also im Sinne Foucaults als Befähigung betrachten, Ordnung in den Kategorien von Differenz und Identität nicht nur zu halten, sondern auch zu vermitteln. Eben das macht die Logik eines Diskurses aus.

Die Falschheit eines Urtheils ist uns noch kein Einwand gegen ein Urtheil; darin klingt unsre neue Sprache vielleicht am fremdesten. Die Frage ist, wie weit es lebensfördernd, lebenserhaltend, Art-erhaltend, vielleicht gar Art-züchtend ist; und wir sind grundsätzlich geneigt zu behaupten, dass die falschesten Urtheile (zu denen die synthetischen Urtheile a priori gehören) uns die unentbehrlichsten sind, dass ohne ein Geltenlassen der logischen Fiktionen, ohne ein Messen der Wirklichkeit an der rein erfundenen Welt des Unbedingten, Sich-selbst-Gleichen,

[40] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 9, S. 493.
[41] Ebd., S. 505.

ohne eine beständige Fälschung der Welt durch die Zahl der Mensch nicht leben könnte, – dass Verzichtleisten auf falsche Urtheile ein Verzichtleisten auf Leben, eine Verneinung des Lebens wäre. Die Unwahrheit als Lebensbedingung zugestehn: das heisst freilich auf eine gefährliche Weise den gewohnten Werthgefühlen Widerstand leisten; und eine Philosophie, die das wagt, stellt sich damit allein schon jenseits von Gut und Böse.[42]

Nietzsche spricht – in der übersteigerten Pathetik des 19. Jahrhunderts – von der konstitutiven Funktion von Fiktionen – von Vorstellungen, denen in der Realität die Kulissen, Masken, der Schein und der Schwindel entsprechen und gegen die entweder nur eine delirierende, wahnsinnige Natur oder ein „Verzicht auf Leben" aufbegehren kann. Die Behauptung, der Schwindel sei nicht aus der Welt zu bringen, fordert dennoch Werturteile, die jedoch als kritische Vorläufigkeiten und nicht als göttliche Verfügungen auszulegen seien. In der Kunst, wo diese *Verwertung* legalisiert immer schon geschieht und Kritik ihr notwendig ist, sieht Nietzsche das Potential, den Schwindel als positiven Effekt des Scheins zu etablieren. Was sich bei Nietzsche andeutet, gilt heute umso mehr. Weil der „Kunst- und Kitschbetrieb" („Freizeitindustrie" nannte das Adorno) erstens populär und telegen, zweitens artistisch instrumentalisiert und drittens performativ und ephemer daherkommt und sich nicht mehr wahrer Schönheit und ewiger Dauer verpflichtet fühlt, gilt sein Refugium als das einer Vororientierung.

Im besten Fall ist der Schwindel ein oszillierendes Geschehen zwischen den Dingen und ihren Repräsentationen zur Stabilisierung der Dynamik dessen, was in der Welt geschieht. Im schlechtesten Fall, dem des delirierenden, unnachgiebigen Schwindelgefühls, befällt uns der Zwang, noch die Grenzen der Diskretionen hinter den Kulissen durchschauen zu wollen. Solche Aufklärung der Wahrheit über sich selbst – das weiß schon Nietzsche – führt in einen neurotischen Schwindel, einen Wiederholungszwang, der als pathologische Ausgrenzung aus dem üblichen Tauschverkehr geahndet oder in Maschinen verschlossen werden muss.

Der Schwindel als Zauber beginnt dort, wo die Elementarität einer Stückelung (Gestaltbildung; der Code referentieller Einheiten; die Anzahl; die synthetischen Urteile) gleitend wird, wo die Elemente sich ineinander auflösen, wo das eine das andere nach sich zieht und das eine des anderen Szene protegiert, Erwartung und Erfüllungen sich im Tausch aneinander stabilisieren, vergesellschaften und schließlich in technischen Normen

[42] Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 18.

physische Akzeptanz gewinnen. Deswegen ist es keine Überraschung, wenn der Dichterphilosoph Nietzsche als letzten Ort der Negation – nein, nicht das Geld, sondern: die Zahl ansieht. Die Zahl ist die reine Stückelung, das absolute Negat, und sie ist, seit Frege, die reine Serialität der Wiederholung: 1 + 1 + 1 … Nicht, dass Nietzsche jetzt zum Mathematiker würde – er geht den vorbestimmten Weg über angewandte Zählbarkeit in der Musik, wie übrigens auch Carl Stumpf in seinen Gestaltexperimenten. Nietzsche bleibt in seiner Fragestellung philosophisch, indem er die Mathematik als Spiel mit einer Fiktion beschreibt: „Unsere Annahme, daß es Körper Flächen Linien Formen giebt, ist erst die Folge unserer Annahme, daß es Substanzen und Dinge, Beharrendes giebt. So gewiß unsere Begriffe Erdichtungen sind, so sind es auch die Gestalten der Mathematik."[43] Unter der Mathematik sind alle Gestalten nicht nur äquivalent, sondern gleich. Wo es Subjekte ihr gleichtun wollen, Qualitäten ausradieren, verfallen sie in Schwindel und Rausch. Deswegen ist der Übergang in den dionysischen Taumel für Nietzsche das letzte Protokoll einer poetischen Wahrheit im Negativen: Musik – und schon gleich solch berauschende wie die Wagners.

Was in Musik erklingt, das sind nicht diskrete Noten, sondern Melodien – „Tongestalten", heißt es bei Stumpf, „Dauer", heißt es bei Bergson. Lesbarkeit setzt die Verwandlung von Quantitäten in Qualitäten voraus: Synthesen, trotz Wiederholungen. Diese Erschaffung von Mehrwert im Akustischen kennt jedes Kind, indem es sich auf dem Karussell zum kreisenden Ritter der Geschwindigkeit macht.

Es ist übrigens gar nicht nötig, derart seltene und anspruchsvolle Beispiele zu zitieren. Jedes Kind verfügt über das Mittel, sich, indem es sich immer schneller um sich dreht, in eine wirbelnde Rotationsbewegung zu versetzen, aus der es nur mit Mühe zu körperlichem Gleichgewicht und klarer Wahrnehmung zurückfindet. Zweifellos betreibt das Kind dies nur zum Spaß und weil es ihm gefällt, so z.B. im Kreiselspiel, wo es sich so schnell es kann, auf den Fersen herumdreht.[44]

Sich zu täuschen und sich täuschen zu lassen, das geht nicht, ohne dass ich vorweg den Horizont (Szene, Setting) von etwas konstituiere, was *nicht* täuscht. Das, was nicht täuscht, setzt aber beängstigend den Austausch und – wie Nietzsche sagt – das Leben aus. Der Rausch darf immer nur ein Rausch auf Zeit, ein gestückelter Rausch sein. Erst als gestückelter wird er vermittelbar und stürzt nicht in der Unendlichkeit ab.

[43] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 9, S. 499.
[44] Roger Caillois: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch.* Berlin 2017, S. 47.

In dieser Hinsicht ist zwischen dem Tausch des Gleichen (dem Horizont der Information) und dem Tausch des Ungleichen (dem Meer der Kommunikation) zu unterscheiden.

Nehmen wir den einfachsten Dialog:

– *Guten Tag.*
– *Guten Tag.*
– *Wann fährt der Zug nach München?*
– *12:55 Uhr.*
– *Danke!*
– *Bitte!*

Zwischen der sozial stabilisierenden Funktion der Kommunikation ist ein Gleichheitswert vorausgesetzt, der die Angabe der Abfahrt eines Zuges lanciert. Zuerst geht es um die Grundorientierung sprachlicher Verständigung, der Grußformel – eine Annäherung, die Vertrauen zumindest anbahnen soll. Sodann folgt das Eingeständnis einer Differenz: Derjenige, der grüßt, macht das nicht ohne Absicht, fordert einen Gegengruß heraus und schafft damit eine Verbindlichkeit durch Differenz. Die beiden Passanten stehen sich nicht nichtssagend gegenüber, sondern in Erwartung des Austauschs einer Differenz (der eine hat, was dem anderen fehlt). Das wäre sozusagen die erschwindelte Nulldimension. Die Grußformel beschwört eine Identität, die es nicht gibt. Dennoch ist ihr Informationswert nicht gleich Null. Sie schließt einen Vertrag, der kreditierte Identität schafft, um Differenz wirken zu lassen, um dann wieder in Gleichgültigkeit (Abschiedsformel) umzuschlagen. Schließlich wird der Tausch ausgeführt – hier liegt der Mehrwert auf Seiten dessen, der die Information *besitzt*, denn sie nobilitiert ihn als Wissenden mit dem entsprechenden *Prestige.* In der Trennungsformel, der Schuldabbitte (Danke – Bitte), folgt die Akzeptanz wechselseitiger Tauschbefriedigung. Wenn die beiden Tauschpartner den Wert der Information (12:55 Uhr) *verstehen* (wenn sie wissen, dass die akustische Antwort in eine abstrakte Zeitreihe zu übersetzen ist), ist die Kommunikation, d.h. die Ungleichheit (die Differenz von Vorstellung und Realisierung) beglichen, das Informationsgefälle beseitigt. Man kann sich wieder dem Zustand eines dösigen Wartens hingeben. Information, kann man sagen, verhindert Kommunikation. Demnach verhindert sie aber auch die Öffnung eines Zeit-Raums kreditierender Verbindlichkeit, einen Zweifel, einen Raum des Scheins.

Ein Schwindel ist im vorgegebenen Dialog zunächst nicht intendiert – es sei denn, man verwechselt die sozialkreditierende Kommunikation mit der auf Identität beruhenden Information. Immerhin muss man „12:55“ mit den

Zeigern auf einer Uhr vergleichen, obwohl die sprachliche Aussage mit der visuellen in keiner Weise ähnlich ist. Aber auch die Zeitangabe kann flexibler oder vager erfolgen. Zum Beispiel könnte der Befragte antworten: „Laut Fahrplan um 12:55 Uhr." Damit verwiese er schon auf die Möglichkeit, dass Züge nicht nach Fahrplan abfahren. Unsicherheit macht sich breit, der Fragende wird den Fahrplan studieren und tritt in einen Agon der Genauigkeit ein usw.; denn sicher wird er auf seinem Handy noch aktuellere Daten bekommen etc. Der Schwindel beginnt dort, wo die Erwartung sich der Identität von Vorstellung und Wirklichkeit verschuldet. Wo sie interpretativ wird, kann man sie durch Ähnlichkeiten aufweichen, korrigieren, stören. („Züge sind manchmal unpünktlich.") Nun sind mathematische Prozesse und informatorische Daten (die Uhrzeit ist für alle gleich) der Identität verpflichtet. Zeit soll nach Kant als „synthetisches Urteil a priori" gelten. Innerhalb der Angabe von Minuten, die rein rechnerisch behandelt werden, wird man die Ankunft des Zuges pünktlich nennen. Aber auf die Hundertstelsekunde lässt sich das nicht verifizieren. Die Exaktheit der Mathematik wird hinsichtlich der sinnlichen Korrespondenz eben *rechnerisch, d.h. strategisch berechnend* erfolgen. Es genügt die Angabe eines Zeitraums von Minuten. Entsprechend definiert die Deutsche Bahn „Verspätung" als Überschreitung eines Zeitraums von mehr als drei Minuten. Man schwindelt legitimerweise ein wenig. Aber auch schon der Begriff der „exakten Ankunftszeit" ist ein unscharfer, durch die Einfahrt eines Zuges nach seiner sinnlichen Erscheinung nur ungefähr angebbar. Schon eine Frage nach der Ankunft eines Zuges könnte potentiell einen ausufernden Diskurs über Pünktlichkeit, Wartezeiten, Schlendrian usw. entfalten, und somit den Wert der Frage „Wann fährt der Zug nach München?" in ein wucherndes Wertgefüge einbetten, in dem der Reisende zur Einsicht kommt, Wartezeiten einzurechnen. Freilich ist dieser Diskurs abgebrochen, wenn das Vertrauen in die Angabe des anderen weder als erschwindelt noch als zweifelhaft, gar als Lüge angesehen wird.

Eine Lüge wäre etwas Ungleiches. Der Antwortende würde wider besseren Wissens sagen: „13:15 Uhr" – und das würde den Fragenden nicht zur Interpretation veranlassen, möglicherweise aber zu einem einsichtsvollen paranoetischen Delirium: Alle Befragten lügen, denn Identität ist bloß eine mathematische Fiktion. Dies Delirium sei beiläufig erwähnt, jene Eisenbahnneurose, von der Freud sich mit der Initiation seiner psychoanalytischen Entdeckung heilte. Stand er doch schon immer Stunden vor Abfahrt des Zuges auf dem Bahnsteig. Aber hat man je gehört, dass ein Zug zu früh abfährt? Im Misstrauen auf die Abstraktion der Zeit (die der Zug selbst nicht

wissen kann) steht Freud am Bahnsteig. Das Schwindelgefühl und die Unsicherheit über Zeit und Raum der Ankunft eines Zuges drücken sich nicht selten in der Angst jener aus, die vermeinen, immer den Zug zu verpassen, weil sie den Sprung des kreditierenden Glaubens nicht wagen. Denn auch der Zug selbst ist ein Medium, dessen monströses Maschinenleben sicher unkalkulierte Effekte gebiert. Zumal eben auch Läsionen von Eisenbahnverunglückten, die vor allem im Amerika des 19. Jahrhunderts zu Versuchspersonen für therapeutische Ziele werden. Freud hat sie gelegentlich zitiert. Der Effekt, der den Fragenden aber normalerweise befällt, ist der einer Protomedialisierung des Vertrauens. Vertrauen bildet sich, je häufiger man glücklich tauscht. Das Medium, das sich ausbildet, ist das der Vergesellschaftung. Sie ist ein immaterieller Gewinn, auf dem sich die Differenzen der Individuen aufmodulieren und der weiter trägt als der Schall der Worte und die Genauigkeit der Bahnhofsuhr. *Vergesellschaftung* heißt „Gleichheit der Personen", *Vergemeinschaftung* heißt „Gleichheit der Subjekte". Im Gleichnis moderner, elektrifizierter Medien: Technische Normierung kontinuiert die Trägerwelle, in die sich die Amplituden- und Frequenzmodulationen eines Signals einlagern. Weil moderne Technik unterhalb der Wahrnehmung radikal Information von Kommunikation zu trennen vermag, lässt sich durch sie – möglichst rauschfrei – über alle Dinge kommunizieren, die in Zweifel und zum Tausch anstehen.

Versetzen wir uns zurück und diesmal in die Lage des Hasen. Für ihn hätte es genügt, auf die Stimmlage des Igels zu achten, der da ruft *„Ick bün all hier!"* Das Märchen blendet diesen Sachverhalt aus. Es erschwindelt selbst die Logik der Geschichte, indem es den Igel auf ein einziges Merkmal reduziert: seine krummen Beine. Doch halt! Noch auf die Frage der Kinder „Warum hat der Hase den Unterschied nicht erkannt?" kennt das Märchen eine Antwort, die es selbst als Medium betrifft, und rät, wie die Geschichte zu lesen sei. Es heißt dort vom Erzähler, man solle die Geschichte „lügenhaft" weitererzählen, da sein (des Erzählers) Großvater gesagt habe, *sie müsse stimmen, sonst könne man sie ja überhaupt nicht erzählen.* Erzählbarkeit ist Voraussetzung für die Durchführung des Schwindels. Dementsprechend kann die Wahrheit des Schwindels nur verstehen, wer zuhört. Im Rahmentext geht es keinesfalls mehr um den Sieg des Igels, also um die Finalisierung einer Duellsituation, sondern um die Frage, ob nicht jede Erzählung immer schon die Erschwindelung einer Wahrheit an zwei Orten ist. So weist der Metatext darauf hin, dass jede Übertragung – jedes weitererzählen – sich so verhält,wie

die „Lügenhaftigkeit“ der beiden Igel, sodass der Zuhörer (bzw. Leser) des Märchens sich an die Stelle des Hasen versetzt sieht, der nicht den Acker, sondern den *Text* durcheilt – und dabei den Metatext unterschlägt. Gelogen wird ja nicht, sondern nur die Oberflächlichkeit des Hasenblicks ausgenutzt. Eine Erzählung, die mündlich weitergereicht wird (und dann auch noch den Kindern suggeriert, sie sei dokumentarisch), schafft zwischen wirklichem Ereignis und Erzählung kein lügenhaftes, sondern ein erschwindeltes, ein fiktionales Verhältnis. Wir tauschen die Worte respektive die Buchstaben in imaginierte Szenen zurück. Da das Wort „Igel“ keinerlei Ähnlichkeit mit dem Objekt „Igel“ hat, kann Sinn und Präsenz nur unter der Voraussetzung getauscht werden, dass man sich über diese Differenz hinwegtäuscht. Der Schwindel der Medien ist nicht nur gesellschaftlich legitimiert und (rest)materiell konventionalisiert, also codiert, er muss geradezu strategisch gelernt und inkorporiert werden, damit man nicht ständig die Form der Buchstaben für den Sinn der Geschichte hält. Das entsprechende Trainingsprogramm ist nicht nur die Schule, sondern es sind auch das Karussell und die Kirmes- und Medientechniken und -herausforderungen. Wenn sie zum Wettkampf einladen, erwarten wir Fairness. Die Fragen, die sich aufdrängen: Wie wird Fairness hergestellt, welche Figuren des Schwindels sind erlaubt, welche nicht? Wie wird ein Refugium des Vorspiels, des Vertrauens, der Wiederholbarkeit und der Rücktauschbarkeit angeboten oder vorenthalten?

Das Märchen hat neben seinem moralisierenden Gehalt auch einen funktionalen, einen selbstreferentiellen, der die Szenifikation als eine Art Maschine ausweist, die Sinn aus wechselseitig abweichendem Verständnis erzeugt. Die Logik des Wettkampfes ist die des gerechten Austauschs, in dem nicht geschwindelt wird, sondern die Differenz (Funktion der kurzen und der langen Beine, mangelnder oder fähiger Intellekt) im Agon sich herausbildet. Den ungerecht langen Beinen wird die ungleich verteilte geistige Listigkeit gegenübergestellt, der Motorik die Sensorik. Das ist der eigentlich erschwindelte Tausch: Es wird *„etwas völlig Verschiedenes“* tauschbar, durch List. Und das ist ein durch und durch positiv zu bewertender Effekt.

Für uns wird die Geschichte noch einen anderen Gewinn abwerfen als den der List über die Geschwindigkeit. Er besteht in einer Übertragung des Wettgewinns des Märchens auf den des Karussells. Wir erinnern uns: Hase und Igel vereinbaren den Tausch einer Goldmünze und einer Flasche Branntwein für den Gewinner des Rennens. Eine Fahrt auf dem Karussell teilt sich diesen Gewinn gerecht: Für eine Münze darf man sich einige Minuten einem kleinen Schwindel hingeben, dessen Gewinn ungefähr den gleichen

Eintrag hat wie eine Flasche, oder doch zumindest ein Gläschen Branntwein. Es gibt, das bedarf nicht der Erwähnung, durchaus einen Zusammenhang zwischen Alkohol und Schwindelgefühl, nämlich derart, dass durch beide Verfahren (chemisch und physisch) die Aufmerksamkeit für Differenzen ebenso schwindet wie in dem Schlaf, der den Hasen in der Geschichte des Äsop übermannt. Hier wie dort geht es nicht so sehr um Ohnmachtsgefühle, sondern um *Effekte der Indifferenz von Ich und Welt*, der Auflösung von Sinn und szenischen Grenzen. Man muss eine sehr nüchterne medienphilosophische Vernunft ansetzen, um den Zusammenhang unendlicher Medienübersetzungen und -übertragungen als endlos kreisenden (diskursiven) zu verkennen. Im Kreisen geht die Tauschökonomie niemals auf, es sei denn für die Zeit einer kindlichen Karussellfahrt oder des Genusses einer Flasche Branntwein. Gerade der motorische oder der alkoholisierte Rausch soll erfahren werden, um die Allübersetzbarkeit der Medien und damit die Wiederholbarkeit der Welt zu jeder Zeit und an jedem Ort erspüren zu können. Der Rausch soll das Universalmedium simulieren, von dem aus die Neutralität aller Werte objektiv rekonstruiert werden kann. Wenn aber darin alle Differenzen und Grenzen entfallen, ist der Mensch als Universalmedium selbst nur noch indifferent. Deswegen ist Vorsicht zu genießen bei dem Versuch, den Rausch bis zur Ohnmacht zu treiben oder Sinne waffenförmig zu schärfen. Man muss sich seine Chancen strategisch sichern. Warum sollte man sich auf einen Tausch oder Wettkampf einlassen, wenn die Münze, die man einsetzt, der entspricht, die gewonnen werden kann? Nur der *ungleiche* Tausch ist motiviert. Und wesentlich ungleich ist er, wenn imaginativer Wunsch, lancierte Erwartung, auf ein Erfüllungsversprechen im Wirklichen reagiert, d.h., wenn er sich materialisiert – und darin schwindeln moderne Medieninhalte, nicht aber deren Apparaturen: in meinem Eingangszenario – das Karussell und die Kamera, die Kathedrale und das Kaufhaus.

Es muss wohl nicht das vierundsiebzigste Karussell gewesen sein, bei dem ich mich zu fragen begann, wo der Sinn des stumpfsinnig blinden Abfotografierens eines Karussells besteht. Eine Betrachtung der psychischen Ökonomien gibt darüber Auskunft: *Erstens* ist das Fotografieren hier (noch) eine legitime Art der Inbesitznahme, *zweitens* handelt sich um eine Ersatzhandlung, deren Passivität im Gegensatz zur Aktivität des Karussellfahrens besteht, *drittens* genügt der Passivität die Beobachtung derjenigen, die „für mich" die Genussarbeit, die Konsumarbeit vorspielt. Das Karussell ist eine Einrichtung, die durch Exhibitionismus den Voyeurismus herausfordert und offensichtlich bei mir nicht zum Sprung auf das Karussell verführt. Was

funktioniert hier nicht? „Es gibt eine Flucht vor dem Genießen, die durch Delegation getarnt wird“[45], schreibt Pfaller. Die Pointe ist wohl die: Delegation bietet die Möglichkeit, sozusagen als doppelter Igel, zugleich Subjekt wie Objekt, innen wie außen die Vororientierung wie die Fokussierung einzunehmen, also jene ursprüngliche Synthese/Simultaneität zu halluzinieren, die als Apriori im kantischen Sinne hat gelten sollen, vor der uns das Paradoxon des Kreters hat warnen wollen. Mein Wunsch also ist: das Karussell zu sein.

In meinem Fall ist es die Delegation an die Kamera, die für mich das Genießen konserviert, indem sie es wiederholbar macht. Der Videorekorder sieht für mich fern, der Fotoapparat räumt für mich die Bilder aus dem Weg, die Gebetsmühle betet für mich (es genügt, wenn irgendwer oder irgendetwas an die Magie glaubt – was natürlich selbst magische Übertragung ist), die Kinder auf dem Karussell fahren für mich im Kreis herum. „Die Freude kommt nicht aus der gelungenen Vereinigung mit den anderen, sondern aus der gelungenen Trennung von ihnen.“[46] Genauer: Sie kommt aus der Errichtung einer Distanz, einer Verräumlichung, einer Exzentrizität von der Realität zurück ins Imaginäre einer Belle Époque und ist *der klägliche Versuch, noch den Schein in Besitz zu verwandeln.*

Nietzsches Gesamturteil in der Beziehung von Motorik und Sensorik am Kirmesort fällt für die deutschen Landen drastischer aus als die kleine Populärkultur des französischen Karussells: „Ein Saufladen neben jedem Kaufladen.“[47] Ist das nicht die Mitte der Locierung des Karussells zwischen Imagination und Materialisation?

Sich auf den Schwindel einzulassen heißt, in Grenzen seinen Spielraum und seinen Rausch zu beherrschen – sei es formalisiert in dionysischen Tagen des Karnevals, im Handel, der eine Gesetzeslücke entdeckt, oder in der Faszination der Zaubertricks und Medienspektakel, die dem Schwindler nicht selten ein gehöriges Prestige eintragen. Es will gelernt sein, auf die richtige Weise im Schwindelgeschäft zu regieren, statt die reine Wahrheit zu fetischisieren. Manchmal hilft ein Bluff. Man muss seine Ressourcen abschätzen können. Auch unser Hase hätte nach dem ersten Lauf den beiden Igeln den Gewinn überlassen können – allein schon aus Anerkennung von der Intelligenz des Tricks. Und ich hätte mir nach dem ersten Foto des Karussells

[45] Pfaller: *Ästhetik der Interpassivität,* S. 82.

[46] Ebd., S. 55.

[47] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1887-1889.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 13, S. 551.

sagen können, es sei genug. Die Karusselle sehen doch überall gleich aus. Für die digitalen Kameras ist jedoch *ein* Foto *kein* Foto. Jedes Foto, und sei es noch so beiläufig, wird als Gewinn ohne Opfer verbucht. Es geht nicht mehr um das Foto, sondern um den Gestus des Fotografierens. Man täuscht sich. Unversehens gerät man in den Fetischismus inflationärer Knipserei. Es gelingt nicht, in all den Fotos das festzuhalten, was man sich vor einem Karussell über die optische Erscheinung hinaus einbildet. Was man aber im Gedächtnis behält, das ist die Situativität der *Geste* des Knipsens selber: Gespalten zwischen dem Objekt der Aussage und dem Objekt des Aussagens realisiert man den performativen Akt, d.h., man reduziert ihn in meinem Fall auf *Sichtbarkeit* – was beileibe der Gesamtinszenierung des Karussells nicht gerecht wird, jedoch ein minimales inneres Oszillieren aufrechterhält: das Foto – wenig Realität, kaum Opfer, aber jede Menge Imagination.

Das Märchen vom Hasen und dem Igel hat auch die Pointe, dass sich Frau und Herr Igel über die Verteilung des Gewinns an Geld (für die Frau?) und Alkohol (für den Mann?) streiten dürfen – sofern denn ein toter Hase noch zahlungspflichtig ist. Dem Schwindel soll eine natürliche Grenze gesetzt sein. Er darf nicht zum Tode, allenfalls zum erholsamen Schlaf und zwischendurch wohl begrenzt zu Rausch und Taumel führen. Der Schwindel muss aufklärbar, also jeweils einer Seite der Ökonomie, der Motorik (Arbeit, Opfer) oder der Sensorik (Vergnügen, Gewinn) zuzuordnen sein, und Gewinn und Einsatz dürfen nicht restlos verausgabt werden, sie müssen reinvestierbar oder kreditierbar sein. Die Regeln der Ökonomie müssen einer Ordnung angehören, die den Schwindel nicht ausgrenzt, sondern ihn einem fairen Wettkampf (und den Taktiken des Spiels und des Agons) einerseits und sinnlicher (oder instrumenteller) Überprüfbarkeit andererseits unterzieht. Es ist an der Zeit, diese Regeln und Parameter wissenschaftlich anzugehen.

5. GENAUIGKEIT UND SEELE

Steuerungen der Motorik und Sensibilisierung der Sinnenschärfe geraten mindestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts unter die Ägide maschinisierter Unterhaltungsindustrie. In der Erkundung dessen, was objektive Sinnesaufnahme und deren subjektive Interpretation leisten, spielen Testapparaturen empirischer Wissenschaften eine entscheidende Rolle. Namentlich unter der Disziplin Psychophysik wird das Verhältnis von sensiblem Reiz und physischer Handlung differenziert beobachtet und setzt nach und nach die Legende von den Automatismen eines Reiz-Reaktionsschemas außer Kraft. Ins Märchenhafte gleiten die Instrumente und Tests ab, wenn sie sich aus den Laboren stehlen und auf dem Jahrmarkt und den Zaubershows popularisieren. Märchenhaft werden die Übergänge auch in der Literatur. Shelleys FRANKENSTEIN, Schillers DER GEISTERSEHER und Hoffmanns DER SANDMANN stellen dar, wie aus magischen Übergängen angewandte Technik werden soll. Bei Jules Verne wird der umgekehrte Weg beschritten. Der Schwindeltausch, der nun erzeugt werden kann, bekommt eine strategische Komponente innerhalb der Tauschökonomie, d.h. des Übergangs von Affekt und in Effekt. Aber nicht nur der Übergang gerät in den Fokus der Wissenschaftsverwertung, auch das Vorspiel der Affektkontrolle und das Nachspiel der Effektlenkung werden der wirtschaftlichen Verwertung zugänglich. Es kommt zur Institutionalisierung eines Spiels im Spiel, zu szenografischen Ketten, die für die heutige Marketingpsychologie grundlegend sind, aber als solche erst nach dem Ersten Weltkrieg strategisch eingesetzt werden. Davor hat alles noch den Anschein einer Verführung, die – wie im Theater – die Annonce braucht, weil man vor der Vorstellung nicht weiß, was in ihrem Halbdunkel sich abspielen wird. Es geht um eine orientierende und lenkende Funktion der Aufmerksamkeit, eine szenische Indexikalisierung, die auf das eigentliche, kommende Ereignis vorausweist: die Übertragung, den Tausch. Wer die Entwicklung des Warenscheins und seiner Verwertung nachvollziehen will, besitzt in Zolas DAS PARADIES DER DAMEN, 1884 erschienen, ein heute noch gültiges Anschauungsmaterial. Die Entwicklung der technischen Überbietung der Sinne und der Motorik mit ihrer Legalisierung einer anderen Moral des Schwindels wollen wir in einigen Schritten begleiten.

Die erste massive, populistische Begegnung des Schwindels leistet seit 1835 die Illusion der Fotografie. Die Illusion hat die Funktion einer Brücke zwischen Realität und Emotionalität. Die *Erfindung* und der *Rücktausch*

von Gegenwart realisieren sich als *fotografische* Realität. Die Handlung des Fotografierens ist der Versuch, aus einem magischen ein handwerkliches und dann aus einem handwerklichen ein artistisches und künstlerisches Verhältnis zwischen Vor- und Abbild zu entwickeln. Inszenierung ist gefragt, weil die Geste des Fotografierens (der „Schuss") nahezu unsichtbar ist. Aus der Nähe betrachtet, ist Fotografie jedoch noch ein ziemlich komplizierter und langwieriger Prozess, der viel Erfahrung erfordert.

Merleau-Ponty gibt ein strategisches Beispiel für die Realitätsbewältigung zentralperspektischer Ordientierung. Wenn man vor einem Schienenstrang steht, gewinnt man den Eindruck, dass die Schienen in der Ferne zusammenzulaufen. Das ist eine perspektivische Illusion, die jeder leicht als optischen Schwindel verifiziert: „Die Schienen, die zusammenlaufen und doch nicht zusammenlaufen, die zusammenlaufen, *um* dahinten gleich weit entfernt zu bleiben"[48] irritieren jedoch nicht nur das Vertrauen in die Fähigkeit des Auges, sie zeigen zugleich, dass das Auge in ständiger Korrespondenz zur Erfahrung steht, nach der Schienen immer parallel verlaufen. Das, was da hinten gesehen wird, das Zusammenlaufen der Schienen (oder die Vermählung meines Körpers mit dem des Karussellpferdchens), findet nicht wirklich statt. Merleau-Ponty klärt auf: „Das bedeutet letzten Endes, daß es dem Sichtbaren eigentümlich ist, im strengsten Sinne des Wortes, durch ein Unsichtbares gedoppelt zu sein, das es als ein gewissermaßen Abwesendes gegenwärtig macht." Das Gedoppelte ist als „Sprengstoff der Gleichzeitigkeit"[49] physisch nicht reduzierbar. Das, was ich sehe, verdeckt stets etwas, das ich nicht sehe. Ich gehe zur Seite: Jetzt sehe ich es. Die Seitwärtsbewegung (die Profildrehung oder Reflexion) entzerrt die Gleichzeitigkeit und macht die Doppelung als Differenz sichtbar. Ich habe die Gleichzeitigkeit aufgehoben, aber ich habe sie geopfert zugunsten einer *Dynamik des wandernden Blicks.* Die Fotografie dagegen verdichtet die Illusion, dass die Wahrheit des Blicks in seiner statischen Frontalität liegt, während die Wirklichkeit dynamisch und sprungweise kontextualisiert erfasst werden muss. Es ist eine der Absonderlichkeiten der Vorgeschichte der Erfindung des Bewegtbildes, dass sie sich bei Marey und Muybridge ereignet, um einen besonderen Moment des Stillstandes zu zeigen, nämlich der in einer Wette angeregten Frage, ob ein Pferd im Galopp tatsächlich mit seinen vier Hufen gleichzeitig den Boden verlässt. Wenn aber das Werden selbst gezeigt wer-

[48] Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays.* Hamburg 1984, S. 40.
[49] Ebd.

den soll, medialisiert, d.h. verzeitlicht sich das Bild. So wird aus Fotografie Film und aus Film Kino. All das könnte einem einfachen Schematismus der Ableitung folgen, dass die Medienprothesen immer körperähnlicher werden. Doch schnell wurde herausgefunden, was heute jeder Pädagoge weiß: Wiederholung, Training, verändert die Relation von Reiz und Reaktion. Zudem sind die Reizschwellen nicht linear beliebig skalierbar und drittens hängt die Reizbewertung von den kontextuellen Differenzen und Konfigurationen ab, um z.B. aus Notenimpulsen Musik herauszuhören. Die von Ernst Heinrich Weber 1834 – ein Jahr vor der Popularisierung der Daguerreotypie – entdeckten Zusammenhänge, die durch Gustav Theodor Fechner, einem der Begründer der Psychophysik, 1860 erweitert werden, ist der Algorithmus, von dem aus nun versucht wird, die rein sinnenhafte Funktion (Physis) von dem zu trennen, was man Erfahrung bzw. Interpretation (Psychik, Gedächtnis) nennt. Erst die formalisierte Trennung macht es möglich, ein instrumentalisierbares Spiel der Illusionen auf die Normativität dessen zurückzubilden, was man im wissenschaftlichen Sinne „Wirklichkeit" nennen darf, wie also Affektionen in Effekte, zumal solcher der aktiven Abwehr, Anziehung und Veränderung der Wirklichkeit durch körperliche Arbeit berechenbar umorganisiert werden – womit dann natürlich auch die Illusion und die Frequenz des Schwindels als abnorm, pathologisch oder sonst wie exzentrisch zu beurteilen wären. Die Folgerung: würde es nicht genügen die Widerständigkeit von „Arbeit" durch eine Umprogrammierung des Gedächtnisses zu ersetzen, um „Wirklichkeit" zu modulieren? Filmhistorisch war es Georges Méliès, der, als gelernter Zauber- und Varietekünstler gezeigt hat, wie die Disponibilität von Zeit (im Filmschnitt) und Raum (im Kamerastandort) ihr Apriori zertrümmerte. Jetzt ist eine gleitende Diagnostik von Wahnsinn denkbar und ebensolche Experimente, die den Geltungsbereich der „Norm", des „Gleichgewichts" gezielt überschreiten. All das endet heute in der Banalität der Frage, wie alkoholisiert man sein darf, um noch Auto zu fahren, ohne auf zusammenlaufende Parallelen hereinzufallen.

Historisch relevant werden diese und ähnliche Problematiken der Arbeitsbefähigung in den wissenschaftlichen Untersuchungen zum Verhältnis von Psychik und Physik, in den vor allem medizinisch, anatomisch und militärisch motivierten Experimenten, die den Übergang zwischen Reizaufnahme (zum Beispiel des Auges) und seine Weiterleitung bzw. Codierung in die Nervenbahnen des Gehirns zu verstehen suchen. Aber auch die Erkenntnis, dass nicht das *Auge* sieht, ist eine, die wissenschaftshistorisch erst seit Keplers Aufstellung der Brechungsgesetze formulierbar wird. Eine exakte Darlegung

der psycho-physischen Differenz gelingt Ferdinand von Helmholtz nach 1850 in bahnbrechenden Arbeiten zur Physiologie des Auges und des Ohres. Er referiert nicht mehr nur auf den Wiederholungscharakter eines Reizes, sondern – nach Weber-Fechner und im Sinne des Strukturalismus – auch auf den Reizabstand und die „Melodik" bzw. den „Kontrast" der Reize. Das Arbeitsgebiet der Psychophysik entwickelt Tests und Apparaturen mit dem Anspruch, zwischen der Messbarkeit der Signale (Dauer und Intensität) und der Verarbeitung (ihrer Interpretation bzw. Gestaltsynthese) eine Gesetzmäßigkeit oder zumindest Normalverteilung zu erstellen. Am Anfang der konkreten Schwindelmaschinen stehen die Versuchsreihen von Jan Evangelista Purkinje um 1820 und dessen Konstruktion eines Schwindelstuhls (ein Ein-Mann-Karussel). Rebekka Ladewig, die wir bereits zitiert haben, bewertet Purkinjes Arbeiten „wissenschaftshistorisch [als] Übergang zum Paradigma der subjektiven Sinnesphysiologie."[50]

Das Ergebnis der Veröffentlichungen der Psychophysiker sind optische Illusionen wie Vexierbilder, die alsbald in Kinderbüchern zirkulieren, in militärischen Musterungsabteilungen kursieren und im blühenden Handel von magischen Requisiten und Zauberutensilien eine Gesellschaft begeistern, die in weiten Teilen auch an die Gespensterfotografie glaubt. An vorderster publizistischer Front steht der Arzt und Autor von SHERLOCK HOLMES, Arthur Conan Doyle, der noch 1926 ernsthaft eine Geschichte des Spiritismus veröffentlicht. Nicht wenig später nimmt Ludwig Wittgenstein diese Problematisierung der reinen und unreinen Wahrnehmung in seinem Werk PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNGEN mit eben diesen Vexierbildern noch einmal auf und stellt fest: Auch der Geist ist wie eine Sprache organisiert – nur ist es jetzt die Sprache der Technik, die das Vorbild für die Erklärung der sprachlichen Organisation der Menschen liefert. Sein Freund aus Oxforder Tagen, Alain Turing, dagegen ersetzt Erfahrung durch statistische Wiederholung und lässt sie mit den entsprechenden Rechenmaschinen erzeugen. Den Umweg über eine Negativität überlässt Turing der Interpretationmarge der Militärs – Aussendung von Falschmeldungen, Täuschungen und Tarnungen inklusive. Das alles ist ziemlich weit weg von der Spekulation Sohn-Rethels, der für den Ursprung auch der Sprache der Technik (von Abstraktion und Theorie) die spezifischen Tauschmöglichkeiten einer Gesellschaft ansieht, die Objektivität, Wissen und Wirklichkeit nur als solche anerkennen kann, wenn sie Subjekten garantiert, sich ohne allzu große Verluste, per gemünz-

[50] Ladewig: *Schwindel,* S. 169.

tem Geld auszutauschen. Hegel wird also wieder auf den Kopf gestellt. Der Drehschwindel zwischen Geist und Materie beginnt erneut. Die Zaubermaschinen, die den Schwindel gesellschaftsfähig machen, Apparaturen vom Lebensrad über die Fotografie bis zum Kino, werden in unzähligen Varianten produziert und insbesondere in den Bewegtbildillusionen von der Stereoskopie bis zum Daumenkino vertrieben. Ihre Vergesellschaftung, das hat wohl Edison am klarsten erkannt, hängt von ihrer industriellen Herstellbarkeit ab, d.h. der Verknüpfung von Hardware und Software – und von den Militärs, so Friedrich Kittler, die ja auch den Tod immer statistisch denken.

Ihre Vorgeschichte haben alle diese Illusionsmechanismen freilich schon in der Elektrodynamik eines Oerstedt, Faraday und Maxwell erfahren, indem nicht mehr Mechaniken, sondern Skansionen der Induktion und Rekursionen die Taktungen vorgeben. Diese bestehen nicht mehr in der Kontinuität von positiven Wiederholungen, sondern in der Kraftübertragung durch Negationen, physikalisch in der Induktion des Wechselstromprinzips, das zum Auslöser einer kybernetischen Revolution werden wird. Vielleicht interessiert hier nur das von Faraday entdeckte Prinzip des Stroboskops, der Kontinuität der Diskontinuität, dem auf der Ebene des Karussells und des Kinderspiels der Effekt des Schwindels entspricht: dem Versuch, selbst in die Sphäre der Negativität einzutauchen, wie Freud in die des Unbewussten, diesem anderen Schauplatz. Die Logik der Repräsentation wird seit der Moderne – wie Foucault gezeigt hat – in eine der operativen Strukturalität verschoben. Denn die binären Oppositionen (Körper – Geist; Wort – Sache etc.) korrelieren seit dem Barock nicht mehr miteinander. Das Prinzip der Wechselstrominduktion erklärt den Mechanismus der seriellen Entwicklung: Die Übertragung der Energie erfolgt nicht mehr durch Transport, sondern durch eine Relativbewegung – der bewegte Magnet erzeugt Strom, die bewegte Spule erzeugt ein magnetisches Feld. Die Schaltung ist rückgekoppelt und beginnt, selbsttätig zu oszillieren. Die Information liegt in der Frequenz: Das „An" und das „Aus" ebenso wie das „Da" und das „Fort" erzeugen einen Funken Energie, der – metaphorisch – die gesamte grammatologische Kette der Diskurse begründet und durchzieht. Man kann nicht nicht kommunizieren. Das Unbewusste ist nicht mehr unterhalb der Sphäre der Wahrnehmung, sondern in ihr selbst, als Wechsel von Gewohnheit (Erfahrung) versus Aufmerksamkeit. Und noch bedeutsamer: Die nervösen Energien folgen nach ihrer physischen Aufnahme durch die Sinne einem ebensolchen Oszillieren. Es ist genau jenes Organ des Oszillators, das von Karussellbesuchern simuliert wird, indem sie die Diskretionen, die

Brüche, die Schaltungen in einen gleitenden Rausch verwandeln, wie Wechselstrom einen kontinuierlichen Kraftstrom hervorbringt. Aus dem Rausch wird – nach der Formel von Shannon und Weaver ein Rauschen – eine Spannung des Tonus, der auch dann vorhanden ist, wenn der Mensch schläft. Die analogieverhaftete Subjekt-Objekt-Repräsentation behält weiterhin im Symbolischen ihre Gültigkeit. Auch das haben Foucault und Deleuze gezeigt: Der Barock ist in der Lage, mittels den Faltungen, Verzerrungen und Anamorphosen die Klüfte zu überwinden, indem sie – seit Athanasius Kircher – einen unendlichen Kosmos deliriernder Künste zu maschinisieren beginnen. Aus den Schaltungen werden – seit Faraday – Maschinen. Deren Rotation ist so schnell, dass aus den Wechselstrominduktionen wieder gleitende Bewegungen hervorgehen. Sobald aber dieser Schwindel die Schaltvermittlungen überdeckt, beginnt der Mensch einerseits in den Schwindel zu fallen, andererseits in kritischem Einspruch sich mit der Materialität der Übertragungen und der Sprachen und ihrer Codierungen zu beschäftigen. Wenn, wie im Barock, hinter den Effekten die Mechaniker und Kryptologen stehen, so stehen hinter den Delirien die Psychophysiker – die Therapeuten. Da taucht die Idee Freuds auf, nicht die Repräsentationen, sondern die Brüche zu entschlüsseln. Da sie aber eben nichts als Schaltungen sind, muss er die funktionalen Effekte an ihren *Symptomen,* also den psychomotorischen Verschiebungen verifizieren. Die Sprachspiele Freuds erweisen sich als nützlich einerseits, weil sie das Schema der dualen Repräsentation verwerfen, andererseits, weil Freud die Ökonomie der Lüste und Leiden dynamisch, d.h. funktional erfasst – was es unmöglich macht, noch von Gesundheit als Norm zu sprechen. Eine weitere Überlegung drängt sich auf: Was, wenn wir nicht die Brüche, sondern die Amplituden in der Zeit, also die Syndrome, die Wiederholungen aufklären und nachspielen? Tun wir doch einmal so, als gäbe es ein Refugium, in dem es nicht um Sinn, sondern um die *Frequenzen* der Lust ginge. Setzen wir uns auf das Karussell und sehen zu, was geschieht. Schalten wir das Bewusstsein aus und lassen wir der Maschine ihren Lauf. Wir legen uns auch die Coach und beginnen mit der befreienden Rede. Das ist die Haltung der Psychoanalyse – aber auch der Kybernetiker, wie Lacan sie in den Blick nimmt:

Dank dem elektrischen Stromkreis und dem mit sich selbst verschalteten Induktionskreis, das heißt dank dem, was man ein *feed-back* nennt, genügt's, daß die Tür sich schließt, damit sie sogleich durch einen Elektromagneten wieder in den Zustand der Öffnung versetzt wird, und das ist von neuem ihre Schließung und von neuem ihre Öffnung. Sie erzeugen so das, was man

eine Oszillation nennt. Diese Oszillation ist die Skansion. Und die Skansion ist die Basis, auf der Sie unaufhörlich die geordnete Wirkung werden einschreiben können durch eine Reihe von Montagen, die nicht mehr sein werden als Kinderspiele.[51]

Die Folgen dieser Objektivierung der Negation (der Codierung) für die Spiele der Illusion sind sozialhistorisch zu verifizieren: Einerseits gibt es eine verfemte Illusions- und Rauschindustrie, Kirmestechniken aller Orten, darunter stiefmütterlich das Karussell, die nicht auf die Funktion des Sinns, sondern auf die der Sinne einwirken. Andererseits gibt es eine ökonomische Industrie, Marketing, die unsere Aufmerksamkeit nicht nur lenkt, sondern auch die Erwartungshaltung protegiert, die Fehlbarkeit der Sinne mittels Übungsgerät und Prothesen herausfordert, sie zu korrigieren im Stande ist, und wieder einer Sinnökonomie zuführt. Der Lust wird eine apparative Realität beigesellt, die in Wechselwirkung nicht mehr nur von Arbeit- und Freizeit prozessiert, sondern in jedem ballistischen Sprung des Blicks präformiert ist und die Zeit des Subjekts als dessen Unbewusstes, oder sagen wir graziler: als dessen Normaltonus taktet.

Was auf der einen Seite die Psychophysiker am empirischen Kollektiv in gesunder Verfassung an Sinnesleistung bemessen und der wirtschaftlichen Verwertung preisgeben, fordert auf der anderen Seite Freud am privativen Code des Individuums pathologisch heraus. Denn die Pathologien, reduzieren wir sie auf die Neurosen, sind oft nichts mehr als Wiederholungszwänge, die sich in dem verirren, was im Repräsentanten, im Realen nicht (mehr) zu verifizieren ist: Nachspielungen von Maschinenphänomenen, Intensitäten im Rausch und eben nicht Spiegelungen ihrer Effekte. Einzig und allein wird in ihnen demonstriert, dass man durch keinerlei Schwindel die verrinnende Zeit wird aufhalten können.

Schon seit Comenius Bilderschriftfibel (um 1660) hat Schule gemacht, dass das Lernen sich einem Wiederholungszwang unterwerfen muss, während die Repräsentation ein statisches Prinzip darstellt. Die Fibel stellt dem Wort ein bildliches Ding gegenüber und stärkt so die Gleichheit medialer Unterschiede, etwa die zwischen Bild und Schrift. Denn in der Schule, nicht in der Fabrik beginnt ab 1800 die allgemeine Konditionierung unter dem allerdings verwirrenden Diktat unterschiedlichster didaktischer Konzepte, deren Paradedisziplin die identische Übersetzbarkeit von Vorstellung und Begriff ist, und von dort zurück im schematisierten Auswendiglernen von

[51] Jacques Lacan: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse.* In: *Das Seminar 1954-1955, Buch II,* Olten 1980, S. 383.

eindeutigen Repräsentationsverhältnissen, mit marginalisierter Schulpause. Und selbst die wird noch zu paramilitärischer Grundübung genutzt.

Robert Musil, selbst in einer Kadettenanstalt erzogen, stellt 1904 in seinem Tagebuch unmissverständlich die Abkehr vom Kantischen Apriorismus klar, nach dem die menschlichen Vermögen sich ebenso wenig überschreiten lassen wie Raum und Zeit. „Raum ist eine abgeleitete Vorstellung und Zeit ist kein Kontinuum, sondern in der sinnlichen Wahrnehmung stets nur etwas Singuläres. Wir denken überhaupt nicht diskursiv, sondern sprungweise. Die Täuschung ist dieselbe wie bei einem Kinematographen. Die willkürliche Aufmerksamkeit ist diskontinuierlich."[52] Wenn wir denn nur sprungweise, also in Skansionen denken und auch sehen, dann bleiben notwendigerweise Lücken, in denen Interpretationen, Fiktionen und Phantasien sich in den Peripherien der Sinne illusionierend einlagern.

Wie sie das tun, ist ökonomisierbar. Freud hat zu gleichen Zeit, 1905, die Mechanismen erläutert, indem er ausgehend von der Traumdeutung das Verhältnis von physischer „Nachahmung" – etwa im Verhalten komischer Figuren und Karikaturen – als psychischen Mechanismus beschrieben hat. So entspricht dem *Raum der motorischen Bewegung* die Folge der Imaginationen. Der *Zeit (Narration)* entspricht die *Traumarbeit,* d.h., die „Funktionalität". Anders gesagt, das Physische übersetzt sich in eine Folge von visuellen Phantasien, Traumbildern ins psychische und *vice versa.*

> An Stelle der Nachahmung der Bewegung durch meine Muskeln setze ich das Vorstellen derselben vermittels meiner Erinnerungsspuren an die Aufwände bei ähnlichen Bewegungen. Das Vorstellen oder „Denken" unterscheidet sich vom Handeln oder Ausführen vor allem dadurch, daß es sehr viel geringere Besetzungsenergien in Verschiebung bringt und den Hauptaufwand vom Abfluß zurückhält.[53]

Darin liegt der Grundgedanke jeder Aufwand vermeidenden Medienökonomie. Freud braucht nun nur noch eine Umwandlung der Quantitäten der Bewegung in eine Qualität der Visionen zu korrelieren, wie sie etwa in der Abfuhr der Energie beim Lachen oder bei den lustvollen Schreien auf dem Karussell auftreten. Die psychophysische Ökonomie jedenfalls erweist sich als enträtselt. Der Schwindel, das Delirium, zeigt sich als motorischer Effekt psychischer Disfunktionalität, wie die motorische Akzeleration der Schwindelmaschine den Schwindel der Sinne verursacht. Der entsprechend

[52] Robert Musil: *Tagebücher.* Reinbek 1976, S. 117.

[53] Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.* Frankfurt a. M. 1981, S. 156.

sich verschiebende Widerstand oder die „Stockung" der Übertragung ergibt sich aus dem Verhältnis von Erwartung und Realisierung und dessen physischer Entladung, wie sie beim Lachen in Folge der Witzerzählung evident ist. „Solche Aufwanddifferenzen entstehen zwischen dem Fremden und dem Eigenen, dem Gewohnten und dem Verändertem, dem Erwarteten und dem Eingetroffenen."[54] Auch beim Karussell wird ja die Lust durch die Inszenierung (Bild, Ton) angeregt, die dann die physische Maschine übergangslos steigert, bis ein angenehmes Gefühl der Schwerelosigkeit eintritt. Mit diesen parallelen Steigerungen kann man im pekuniärem Sinne rechnen. Nicht verwunderlich ist, dass bei allen diesen Modellen, denen der Psychophysiker auf der einen, denen der Medizinern auf der anderen Seite, die Vorstellung des elektrischen Stroms in der Primitivität der ohmschen Gleichung antizipiert wird. Wir haben gesehen, dass der „Schaltkreis" bei Lacan eine andere, dem Wechselstrommodell zugeordnete Bedeutung bekommt, was uns zu der These veranlasst, dass entscheidend der Tausch zwischen physischer und psychischer Dynamik ist, nicht die unterschiedliche Ausprägung von imaginärer und realer Bewegung. Es geht, so der Grundsatz von Hermann von Helmholtz, keine Energie verloren, immerhin aber tauscht sie sich auch zwischen den Subjekten aus.

Musil, Psychotechniker und Schriftsteller, hat bei Carl Stumpf 1908 promoviert – die ideale Autorität, um uns auf die Hinterbühne der Wissenschaft zu führen. Der *Variationskreisel,* mit dem drehende farbige Papierscheiben die Verschiebung der Farbwahrnehmung in Relation zur Trägheit des Auges verifizieren, trägt noch heute seinen Namen und ist eine Abart des Kinetoskops. Bei Musil lässt sich einiges lernen über das Verhältnis von „Genauigkeit" (isolierter physischer Reiz) und „Seele" (Gefühl, Psyche bzw. Reizverarbeitung und -interpretation). Bekanntlich – und seit Helmholtz bewiesen – sind beide Bereiche getrennt und lassen sich doch im Wert des Zeichens, der Zahl übersetzen, auch wenn es besser ist, man vermischt sie nicht, denn das bedeutet Schwindel – oder eben tonischer Tremor, neurotische Zwangshandlungen, Syndrome oder deren „Stockung", Lähmungen, depressive Todesnachahmungen.

Musil schreibt in seinem Jahrhundertroman Der Mann ohne Eigenschaften über die Unschärfeleration, die Heisenberg noch zu denken hat:

Weil sie beständiger Fluß sind, lassen sich Gefühle nicht anhalten; sie lassen sich also auch nicht ‚unter die Lupe nehmen'; das heißt, je genauer wir sie beobachten, desto weniger wissen

[54] Ebd., S. 191.

wir, was wir fühlen. Die Aufmerksamkeit ist schon eine Veränderung des Gefühls. Wären sie aber eine ‚Mischung', müßte diese eigentlich im Augenblick des Anhaltens am deutlichsten sein, auch wenn sich die Aufmerksamkeit einmischt.[55]

Das Zauberwort in Musils anschaulicher Psychologie heißt *Aufmerksamkeit.* Wenn ich etwas sehe, meinen Blick jedoch bewege, um etwas anderes (dahinter oder danach) zu sehen, lenkt mich das Rätsel des Dahinter, – also ein vorausgreifendes Nichts – diese Bewegung zu vollziehen. Jedenfalls lassen sich die Elemente isolieren, wenn man zwischen ihnen ein „Nichts" setzt. Welchen Anschluss aber würde ein „Nichts" zum „Sein" haben? Nun, eben einen strukturalen bzw. narrativen. Das Nichts wäre also gar kein Nichts, sondern die natürlichste, wahrscheinlichste, ökologische Fortsetzung, die durch den Code, d.h. die Ordnung der Subpositionen des Gedächtnisses gegeben ist. Nicht Mischung, sondern ein oszillierender Wechsel von *Vorstellungen* und *Wahrnehmungen* bestimmen den Parameter der Wirklichkeitsorientierung. Wertheimer wird diese Scheinbilder experimentell als phi-Phänomene (Gestaltqualitäten) experimentell nachweisen. D.h., er kann zeigen, dass die Zwischenphasen bei zwei Lagen eines Objekts durch das Gehirn so vorgetäuscht werden, dass man bei entsprechender Frequenz wirklich eine kontinuierliche Bewegung sieht, obgleich nur ein übergangsloser Wechsel stattfindet. Ausgangspunkt seiner Überlegungen sind die Bewegtbildphänomene, die Kinematografen damals schon seit Jahrzehnten erzeugt.[56]

Das Gefühl ist nun nichts anderes als die mich selbst steuernde Bewegung eines stets unruhigen, lebendigen Körpers. Ihn beherrscht ein beständiger leichter Taumel, zarter Schwindel, E-Motion, der, da er sich als Bewegung einschreibt, aufzeichnen lässt. Der Spielraum dieses Spiels lässt sich statistisch bestimmen. Zwischen Genauigkeit und Seele, Wissenschaft und Literatur schwankt nun ihrerseits die Konzeption Musils. Er kehrt im Roman die Experimentalanordnung um: Warum nicht die Objekte bewegen und sehen, was mit dem Gefühl geschieht? Der Psychophysiker verkauft das Patent seines Variationskreisels für eine stattlichen Summe und beschließt, auf der Ebene der exakten Gefühlsanalyse seine experimentelle Literatur durchzuführen. Aus dem erfolgversprechenden Psychophysiker wird ein erfolgversprechender Schriftsteller. Jedenfalls kristallisiert sich alsbald nicht nur

[55] Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 8, Reinbek 1978, S. 1172f.

[56] Max Wertheimer: *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung.* In: F. Schumann (Hg.): *Zeitschrift für Psychologie.* Leipzig 1912, S. 162-265.

in den wissenschaftlichen Untersuchungen heraus, dass man den Sitz der Seele nicht im Körper, sondern in der Bewegung der Übergänge zu suchen hat. Wie diese Übergänge jeweils organisiert sind, lässt sich an einer Membran wechselseitiger Codierung erfassen. Die Membran filtert nicht nur, sie strukturiert auch. Das Auge zum Beispiel leitet über die Netzhaut Daten ans Gehirn. Das geschieht wegen der physiochemischen Beschaffenheit der Rezeptoren nicht in Echtzeit, sondern mit Verzögerung. Baut man einen Apparat, der 24 Bilder pro Sekunde in Phasen aufnimmt und wiedergibt, sieht das Auge nicht 24 Einzelbilder (bzw. 24 Doppelbilder), sondern wegen der Trägheit der Physis (dem Stroboskopeffekt plus der Nachbildwirkung, die schon Goethe in seiner Farbtheorie beschäftigte) einen kontinuierlichen, ruckfreien Film: Aus toten Bildern scheinen lebendige Menschen zu entspringen. Um den Schwindel als Bewegung perfekt zu machen, bedarf es nur noch der *stroboskopartigen* Belichtung und Projektion einzelner Filmbilder. Es handelt sich um einen wirklichen Schwindeleffekt, den wir jederzeit durchschauen können, wenn wir uns im Vorführraum umsehen. Der Schwindel, d.h. die Trägheit des Sinnes, verschafft den Gewinn einer Illusion. Es bleibt aber eine Illusion bzw. eine Täuschung. Denn was wir auf der Leinwand sehen, ist nur ein vom Gehirn erzeugtes Scheinbild. Klagt man den Betrug an, so doch nur um der Erwartung willen, eines Tages ein Bild zu schaffen, dass die Realität selbst wäre, einen Golem, ein Objekt nach der Manier Frankensteins. Nun kommt es nicht darauf an, die Realität zu verdoppeln, sondern einzusehen, dass die Lust des der Arbeit enthobenen Körpers hier das Geschäft des Scheins beflügelt. Es ist das *Bild als Illusion,* das zählt. Wird aus der Bildmembran Wirklichkeit, verschwindet alles. Schwerste Psychosen, katatonische Lähmungen und andere Todesmimetiken lauern hier. Das eigentliche Ziel bleibt, die motorische Arbeit träger Körper in schwereloser Geisterscheinung zu halten und somit die Erwartungen zu erfüllen, ohne sie abzutöten: Denn alle Realität ist Widerstand. Das Leben braucht den utopischen Schein, so lässt sich Nietzsche interpretieren, der der Wirklichkeit uneinholbar vorausgeht.

Musils Romanfigur doziert: „Ich werde hinzufügen […], daß die leiblichen Organe, die darin beteiligt sind, daß die Außenwelt einen Affekt in uns weckt, diesen bei anderer Gelegenheit auch selbst hervorbringen können, wenn sie von innen gereizt werden; mehr braucht es gar nicht, um bis zur Ekstase zu gelangen!“[57] Der Schwindel kann nicht nur – wie jeder Kir-

[57] Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften,* S. 1199.

mesbesucher weiß – maschinell-motorisch hervorgerufen werden, er kann auch symptomatisch erscheinen, etwa, wie wir später sehen werden, durch die Verlagerung eines traumatischen Erlebnisses von der sensuellen auf die motorische Seite. In Hitchcocks VERTIGO werden wir dem Höhenschwindel begegnen. Offensichtlich geht es darum, die beiden Wirklichkeitsbereiche nicht unterschiedslos ineinander übergehen zu lassen. Schwindeln (Täuschung) und Schwindelgefühl können eine Ökonomie derart eingehen, dass wir uns gerne über bestimmte Sachverhalte hinwegtäuschen (insbesondere, wenn Medien *oder* Drogen oder Medien *als* Drogen im Spiel sind) und uns auch gerne in Schwindelgefühle versetzen, weil die Effekte unsere Erwartungen auf angenehme Weise überbieten.

Musil offeriert ein weiteres Gleichnis, das aus der Zeit stammt, in dem es ihm noch ernst mit der Wissenschaft war. 1906, zwei Jahre vor der Promotion, kommt Musils vielbeachteter Erstlingsroman DIE VERWIRRUNGEN DES ZÖGLINGS TÖRLESS heraus. Es geht, wie der Titel ankündigt, um die Latenzzeit, in der zwischen Gefühl und daraus erwachsender Handlung schwer nur entschieden werden kann, da die Vergesellschaftung nicht so weit fortgeschritten ist, dass das Ich sich gegen den Anderen behauptet. Der Ort der Verwirrung ist die Schule und hier, für Musil typisch, nicht der Gefühlsgegenstand Liebe, sondern das Pendant: die Mathematik. Die Konstitution einer Leere, eines „Nichts" in der Mathematik wird benannt: das Reich der imaginären Zahlen. Offenbar gibt es im Zahlenraum auch etwas, das nicht sinnlich erfasst werden kann, dessen Möglichkeit man einfach glauben muss. Törleß erörtert einem Mitschüler das Geheimnis im Gleichnis:

> In solch einer Rechnung sind am Anfang ganz solide Zahlen, die Meter oder Gewichte oder irgend etwas anderes Greifbares darstellen können und wenigstens wirkliche Zahlen sind. Am Ende der Rechnung stehen ebensolche. Aber diese beiden hängen miteinander durch etwas zusammen, das es gar nicht gibt. Ist das nicht wie eine Brücke, von der nur Anfangs- und Endpfeiler vorhanden sind und die man dennoch so sicher überschreitet, als ob sie ganz dastünde? Für mich hat so die Rechnung etwas Schwindeliges.[58]

Die Problemerkenntnis, die sich im Gleichnis als Gleichnis artikuliert, ist dem Umstand zu verdanken, dass es um zwei verschiedene topologische Räume des Imaginären geht, die, weil sie Nichts sind – weil sie ungreifbar für die Sinne sind –, nicht miteinander im Austausch stehen können. Sie existieren nicht als Verhältnis einer Gleichung, sondern nur in der Form des

[58] Robert Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 6, S. 74.

Gleichnisses. Man könnte sagen: Nicht alle Menschen sind gleich, sondern jeder ist für den anderen ein Gleichnis. Das aber macht den anderen trotz Lug und Trug berechenbar. Im Besonderen kommt dieser Gleichnischarakter dort auf, wo konstitutionell und institutionell ein Raum geschaffen wird, der jenseits der Mathematisierbarkeit, also dessen, was objektiv in der Technik untereinander kommunizieren können muss, sein Experimentierfeld hat. Hier setzt der Schwindel der Analogie ein, mit der phantastischerweise mittels „nichts" getauscht werden kann. Das genau ist das Spiel, in allen seinen Formen: vom Roulette zum Karussell, vom Rausch zum Schach, vom Kino zum Karneval. Im Spiel wird innerhalb des Realen ein imaginärer Raum eröffnet, der provisorisch die Fiktion als Fiktion realisiert. Musil, der das Verhältnis von Wirklichkeit und Probebühne später als Möglichkeitssinn gegen die Konvention von Realität absetzt, gibt uns eine Idee in die Hand, die für den Schwindel leitend ist. Nicht zwischen Wirklichkeit und Spiel, sondern zwischen möglichen und determinierten Welten wäre zu unterscheiden – zwischen der wissenschaftlichen (genauen) Welt, in der wir Betrachter sind, und der poetisch-narrativen (seelischen), in der wir Akteure, nämlich Beobachter im Sinne systemtheoretischer Vorgaben sind: Indem wir beobachten, machen wir eine Unterscheidung. Bertolt Brecht hat diese beiden Weisen, mit der Differenz von Subjekt und Welt umzugehen, mit zwei Typen der Dramatik verglichen: Der eine Typus gibt die Welt wie ein Planetarium zu Betrachtung auf, idealisiert die Exaktheit der Bewegung, wohl wissend, dass sie eigentlich unregelmäßig sind. Der „ungenaue", zirzensische, involviert den Zuschauer als Akteur auf einem Karussell, dem es gerade darum geht, nicht Realismus und Kritik, sondern Rausch und Rollenspiel zu verkörpern, wie es der Film hinsichtlich der Steuerung emotionaler Ergriffenheit macht.

Am besten wählen wir eines jener weitläufigen Karusselle, die uns auf hölzernen Rossen oder Autos oder Flugzeugen an allerhand auf die Wände gemalten Darstellungen von Gebirgslandschaften vorübertragen. Wir können auch eines finden, das uns in fiktive gefährliche Umgebung schleppt. Fiktiverweise reiten, fliegen, steuern wir selbst. Durch Musik wird eine Art sehr leichten Trancezustandes erzeugt. Die Rosse, Fahr- und Flugzeuge würden den Untersuchungen der Zoologen und Ingenieure, die Wandbemalungen denen der Geographen nicht standhalten, wir gelangen jedoch zu gewissen Empfindungen reitender, fahrender und fliegender Leute. Die Sensationen wechseln: Wir haben einerseits das Gefühl, von dem Mechanismus unweigerlich mitgerissen zu werden (es gibt da Höhen und Tiefen), andrerseits die Fiktion, selber zu dirigieren. Es ist nur teilweise eine Fiktion, wenn wir uns auf einem Karussell tätiger fühlen als in einem Planetarium.[59]

[59] Bertold Brecht: *Der Messingkauf.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 16, Frankfurt a. M. 1969, S. 541f.

6. DIE GÖTTER DER PSYCHOPHYSIK VERMESSEN DEN SCHWINDEL

Wie man weiß, lassen sich Emotionen nicht nur schulen, sondern auch konditionieren. Schauspielerisch erfährt man auf dem Karussell ein leichtes Schwindelgefühl, trainiert den Körper in seiner Selbstentfesselung und versichert sich einer Rückkehr in den Normalzustand. Ein intensiviertes Schwindelgefühl löst mich von meiner Physis und lässt mich in einen Taumel der Sinne eintreten. Dieser mit E-Motionen begleitete Schwindel, der Vertrauensverlust und Ängste gegenüber der Körperkoordination bewirken kann, eröffnet ab dem 17. Jahrhundert die Frage nach der Wechselwirkung körperlicher und seelischer Dynamik. Ihre prägende Form gewinnt die Frage – unter Anleitung des Begriffs „Zweifel" – bei Descartes. Sie ist zwischen Traum und Rausch geboren. Ihre Logik wird später mit der Frage nach der elektrodynamischen Induktion metaphorisiert: Es kommt auf die Schaltfrequenz, Tremor und Taumel an, um die Selbstfühlbarkeit eines Cogitos zu präzisieren – nicht aber auf den Stillstand. Diese Auffassung ermöglicht auch die medizinische Präzisierung der Begriffe, wie wir im dritten Teil unseres Textes bei Marcus Herz' *Versuch über den Schwindel* werden nachlesen können. Bei ihm ist der Zweifel im Ausgang Kants begrifflich diszipliniert.

Das ekzentrische Hin und Her von Begriff und Sache – die Differenz der Repräsentation – wird nicht mehr in einem festen Korrelat im Sinne eines Namens gedacht, der jedem Ding zukommt, sondern als selbstreflexive Bewegung, der kein eindeutiger Bezugspunkt eignet, solange das Denken sich nicht im Wissen eines geometrischen Cartesianismus beruhigt. Genau hier, an der falschen Logik einer „Nullkoordinate", setzt ja der cartesianische Zweifel an. Die Erkenntnis, dass Subjektivität gerade ein Ausdruck von Bewegtheit ist, lässt die Marge der Ausgleichsbewegung zum Gegenstand objektiver Analyse differentiell werden. Das alte, vorcartesianische Impetumodell ist ein mechanisches, eines von ineinandergreifenden Rädern, ein Getriebe mit unterschiedlichen Gangniveaus. La Mettries DER MENSCH EINE MASCHINE von 1749 ist wohl der exponierteste Text, der zwischen „Opium" und „Kaffeegenuß" einen Begriff quantitativer Lebendigkeit entwickelt, um die „Täuschungen Gottes", die Brüche zwischen Leib und Seele, übertragbar zu machen. „Der Körper ist nur eine Uhr"[60] – die Dualismen lassen sich

[60] Julien Offray de La Mettrie: *Der Mensch eine Maschine.* Stuttgart 2001, S. 77.

als Regelkreislauf der Kräfte und Säfte nachvollziehen. Parallel zu diesem Maschinismus wird die Frage nach den Regeln des Kreislaufs gestellt und in einer neuen Mathematik von Differential- und Integralrechnung festgestellt. Diese Entwicklung vollzieht sich parallel in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. So verhalten sich chemische Turbulenzen und Säfte der Anatomie anders als die physikalischen, was bedingt, dass man zwar das Auge und das Ohr in gewisser Weise als Maschinen auffassen kann, deren Effekte Gestalten gebären, die mechanistisch nicht erklärbar sind. Kraftübertragung ist etwas anderes als Affektübertragung, da zwischen Übertragung und Übersetzung eben auch eine Differenz besteht.

Der wissenschaftlich dominierende Weg führt dann in die psychophysischen Experimentalräume des 19. Jahrhunderts, die sich diesen Differenzen widmen. Psychologie ist nichts anderes als der Versuch der *Objektivierung des Subjekts* in Differenz zu dem, was nicht durch Werteverhältnisse kontaminiert ist: zu der *euklidischen* Mathematik, die reine Quantität zweifelsfreier Übertragung ist. Die Sinne können, ja, sie *dürfen* täuschen, weil man im wechselseitigen Bezug von Sehen und Sagen differente Effekte des mechanisch oder psychisch induzierten Schwindels korrelieren will, die einen abduktiven Mehrwert erwirtschaften, der sich mechanistisch nicht ableiten lässt.

Seltsamerweise wird die Täuschung nicht im Zusammenhang mit einer Ökonomie des Tausches aufgegriffen. Denn auf dem Markt geht es bislang um den Austausch von konkreten Qualitäten, die erst zögerlich im 18. Jahrhundert durch Standardisierung der Maß- und Gewichtsnormierungen die Sinnendifferenzen (das, was man auf dem Markt sehen, riechen, schmecken und fühlen kann) in Zeichenverhältnisse und Preisrelationen umformen. Erst dann kann der Schwindel als subjektive Abweichung oder als legitime Tauschwertdifferenz erfasst werden. Wenn mit dem Schwindel als Betrug aber die Vertrauens-, Glaubens- oder Meinungsbasis sich gegenüber dem Subjekt in die Unsinnlichkeit der Mathematik verschiebt, also das Medium der Vergesellschaftung sich abstrahiert, wird das Erfahrungspotential der Vernunft kritisch. Wirtschaftswissenschaftlich ist der Unterschied zwischen Roulette und Börsenspiel vielleicht nicht schwer zu durchschauen. Aber zu jener Zeit Ludwigs XIV. behilft man sich mit optischen Illusionen, perspektivischen Tricks und körperlichen Schwindelinstrumenten, um das Subjekt an die subversiven und subliminalen Medienwandlungen und -sprünge zu gewöhnen und ihm im Reflex ein objektives Verhalten zuzuschreiben. Warum nicht diesen Zusammenhang zwischen arithmetischen Kenntnissen,

Mechanik und Gefühl ausnutzen? Der Sonnenkönig lässt diesen politischen Plan von den besten Köpfen seiner Zeit ausführen. Ein Krieg der Sinne als Propaganda beginnt, in der eine Schaukelpolitik und eine Politik der Schaukel (oder des Tanzes) gleicherweise die Emotionen dirigieren.

Um 1820 nimmt der Mediziner und Philosoph Purkinje das sinnliche Problem des *körperlich-seelischen Gleichgewichts* genauer auf,

> (das) erst als Abwesendes wahrnehmbar (wird): in Momenten der Irritation, der Störung oder der Unterbrechung des kohärenten Zusammenhangs zwischen Körper und Umwelt, wie sie für den Zustand des Schwindels kennzeichnend sind. Die Wahrnehmung des Gleichgewichts ist damit grundlegend an die Erfahrung des Schwindels gebunden. Medizinisch wird der Schwindel als subjektive Störung der körperlichen Raumorientierung bestimmt.[61]

Purkinje entgeht – aufgrund seiner Ganzkörperbehandlung des Schwindels in den von Ladewig benannten Schwindelstühlen – jedoch die wechselseitige Differenzstabilisierung der Sinne untereinander, die die Wirklichkeitsdimension auch dann konstituieren, wenn der (damals noch nicht entdeckte) organische Befall des Gleichgewichts den Körper nicht mehr in Lage halten kann. Nicht die Frage des Körperlichen, sondern die des Subjekts selbst als stabiles Medium stellt sich und wird von der Frage der Raumorientierung abtrennbar. Ladewig zeigt ausführlich, von Purkinje ausgehend über die Versuche von William Charles Wells und Erasmus Darwin hinweg, dass das Problem der *Geschwindigkeit der Schwindelbewegung* allmählich auch unter dem Parameter der *Frequenz* betrachtet wird. Hier ist es vor allem die uns schon in der Kinematografie begegnete Form des „Nachbildes", in dem eine Trennung zwischen der anatomischen Funktion des Auges und der cerebralen Funktion der Reizverarbeitung nachgewiesen werden kann – und zwar derart, dass die differentielle Intensität des Reizes selbst die Gestalt- oder Sinnorientierung modifiziert. Erst jetzt stellt sich die Frage nach einer dynamischen *Wechselwirkung von physischem und psychischem Gleichgewicht:* das ist die Geburtsstunde der Psychophysik. Schwindelstuhl und Karussell schließen sich sozusagen kurz. Denn die Experimentalapparate sind nichts anderes als Stühle, auf denen Probanden wie in einem Karussell mechanisch in Drehung versetzt werden. Es sind dann nicht nur Drehungen, sondern auch Pendelbewegungen, Kreiseln, sogar Schwindelcouches etc., die als Spielformen vom Amüsierbetrieb der Kirmes um 1800 in die Experimentierzimmer der Forscher hinein und weiter verfeinert auf die Jahrmärkte hinauswan-

[61] Ladewig: *Schwindel,* S. 144f.

dern: ein reger Austausch von Genauigkeit und Seele, von Emotion und Motion, von Psychik und Physis. Etwa 50 Jahre später – Ladewig beschreibt diesen Übergang ausführlich, weswegen ich hier etwas überspringe – ist es Ernst Mach, Schlüsselspieler des positivistischen *Wiener Kreises* (wie er später genannt wird und zu dem auch Wittgenstein anfangs gehört), der dank der Entdeckung der Funktion der Gleichgewichtsorgane die Dinge wissenschaftlich weiter vorantreibt und verallgemeinert. „In den experimentell und apparativ aufgerüsteten Untersuchungen von Ernst Mach aus den 1870er Jahren sollte sich herausstellen, dass die Ursache für die hier beschriebene Schwindelbewegung [u.a. des Nachbildes; R.B.] nicht in der Geschwindigkeit, sondern in der Beschleunigung der Bewegung lag."[62]

Spätestens jetzt sind die organischen und mechanischen Parameter versammelt, unter denen sich raumzeitliche Orientierung – in Analogie zur Mathesis von Musik vor allem – codieren und decodieren lassen – und zwar als Übertragung selbst, nämlich als raumzeitliche Veränderung. Dass sich dahinter schnell die Idee findet, dass Störungen des Realitätsprinzips mit solchen des Lustprinzips wechselwirken, hat allererst Psychoanalysetechniken generieren können. Nun ist das Subjekt nicht mehr eine Maschine, sondern Medium externer und interner galvanischer „Ströme". Nicht mehr Uhr und Getriebe sind das metaphorische Gegenbild, sondern Elektrizität und Magnetismus, Wellenmodell und Teilchenmodell. Selbst Freud wird, im Verbund mit Josef Breuer – letzterer hat sich tatsächlich mit Schwindelexperimenten in Anlehnung an Mach befasst –, zu diesem Modell in den Studien über Hysterie (1895) Zuflucht nehmen.

> Wir hätten uns eine zerebrale Leitungsbahn nicht wie einen Telephondraht vorzustellen, der nur dann elektrisch erregt ist, wenn er fungieren, d. h. hier: ein Zeichen übertragen soll; sondern wie eine jener Telefonleitungen, durch welche konstant ein galvanischer Strom fließt und welche unerregbar werden, wenn dieser schwindet. – Oder, besser vielleicht, denken wir an eine viel verzweigte Kraftübertragung; es wird von dieser gefordert, daß jede Lampe und jede Kraftmaschine durch einfaches Herstellen eines Kontaktes in Funktion gesetzt werden könne. Um dies zu erreichen, zum Zwecke der Arbeitsbereitschaft, muß auch während funktioneller Ruhe in dem ganzen Leitungsnetze eine bestimmte Spannung bestehen, und zu diesem Behufe muß die Dynamomaschine eine bestimmte Menge an Energie aufwenden. – Ebenso besteht ein gewisses Maß von Erregung in den Leitungsbahnen des ruhenden, wachen, aber arbeitsbereiten Gehirnes.[63]

[62] Ebd., S. 180.

[63] Sigmund Freud, Josef Breuer: *Studien über Hysterie.* Frankfurt a. M. 1981, S. 156.

Was Freud hier so einfühlsam (aufgrund seiner Kenntnisse als Neurologe) vergleichend feststellt, ist von einiger Tragweite für die Idee des Gleichgewichts: Gleichgewicht ist nicht länger Stillstand, sondern „Kanalrauschen", „tonische Nervenspannung". Dies vorausgesetzt, zerfallen die Disparationen nicht mehr in Einzelglieder, sondern sie sind subkutan – medial und funktional – durch ihre „Vororientierung" aneinander gebunden. Nicht mehr Zustände bestimmen die Formationen von „Gefühl", sondern Kurven und Graphen. Von nun an kann nicht mehr von einem cartesianischen Nullpunkt des „Ich bin" ausgegangen werden – oder vielleicht gerade doch, aber eben im Sinne eines taumelnd balancierenden Zweifels: nicht also von einem „stehenden Bild", sondern von einer beständigen Evaluation des Schwankens, wie es der Seiltänzer mit seiner Stange oder seinem Schirm erreicht, die in die Luft eben die Zyklen und Epizyklen einschreiben, die sich im Koordinatenkreuz des Cartesius als *Kegelschnitte* berechnen lassen. Die Vorgehensweise ist einfach zu erklären: Ein Radfahrer kippt um, wenn er zu stehen kommt – der Körper ist untrainiert nicht feinfühlig genug, die Bewegungen auszugleichen, die durch die Dynamik der Vorwärtsbewegung gerichtet wird. Wenn die Bewegungserscheinungen indes nur illusorischer Art sind – etwa auf einer optischen Täuschung beruhen –, kommt es zu motorischen Ausgleichsbewegungen (Überkompensationen), die Anlass für pathogene Handlungen sein können. Die Einheit des Körpers ist ein Ergebnis der Einheit der Bewegung seiner Organe, und die wiederum richten sich nach realen oder illusionären äußeren Erscheinungen im gleichen Maße. Die Flucht vor einer traumatischen Erinnerung kann dann durchaus in einer realen Flucht bzw. in einer Angststarre bestehen. Exakt diese Unterscheidungsunfähigkeit ist die aus den Schwindelexperimenten Machs und Breuers abgeleitete Auslegung der *Konversionshysterie* Freuds. Die Psychoanalyse hat ihre Geburtsszene in der Unterscheidung der Präzisierung des Übergangs von Vorstellung und motorischer Aufführung bzw. Korrektur derselben, was zum Schwindel führt, da die Vorstellungen Abwehrdeformationen einer normalen Wirklichkeit sind. Denn was ist in dieser Hinsicht das Bild, das Symbol, anderes als die Abwehr der Anschauung der toten Dinge als tote?

Bemerkenswert an den noch mechanistischen Medienmetaphern, die Freud in den STUDIEN ÜBER HYSTERIE aufbietet, ist nicht die vereinfachende Demonstration noch vag erfasster psychoökonomischer Sachverhalte, sondern, dass er das soziologische Problem der Ökonomie des Tauschs in seiner realen wie symbolischen Form fast völlig übergeht. Erst der späte Freud und dann vor allem Lacan unter der Lektüre Hegels, der Linguisten und Exis-

tenzialisten werden sich dieser Korrespondenz von Organismus und Gesellschaftsorganismus unter logischen Gesichtspunkten (Freudomarxismus) annähern.

Nicht pathogen erscheinen jene Wunder, in der durch Geld ein Wunsch sich in Wirklichkeit realisieren kann. Wundersam ist allemal die Vergesellschaftung durch den Tausch. Der Schwindel beim Geld ist jedoch im relativen ökonomischen Gleichgewicht von Konsum und Produktion austariert, nur im Grenzfall kriminell oder pathogen. Kriminelle, Bankrotteure und Verrückte gleichermaßen einzusperren, meint dann, sie vom Tauschgeschehen auszuschließen.

Was nun für die cerebralen Leitungsbahnen gilt, die in einer beständigen Spannung stehen, gilt auch für die Sinnesorgane, und zwar für deren wechselseitige Beeinflussung, insbesondere für das durch Sprache orientierte Bild und das durch Bilder (Metaphern) orientierte Sprechen. Einen Text lesen heißt, vereinfacht gesagt, Augenbewegungen in Vorstellungen zu verwandeln. Funktional ist das genau die technische Funktion der Beschreibung, die Freud uns in dem eben zitierten Abschnitt demonstriert.

In der Regel mit Hinweisen auf andere Autoren ebenso geizig wie Freud, nimmt Breuer, der für den folgenden Abschnitt der STUDIEN ÜBER HYSTERIE zeichnet, in einer längeren Anmerkung Bezug auf die Schwindelexperimente Machs, die stark von denen Breuers profitiert haben, und zitiert ausführlich:

> Ich finde in Machs BEWEGUNGSEMPFINDUNGEN eine Bemerkung, an welche hier wohl erinnert werden darf: „Es hat sich bei beschriebenen (Schwindel-)Versuchen wiederholt gezeigt, daß ein Ekelgefühl sich hauptsächlich dann einstellte, wenn es schwer war, die Bewegungsempfindungen mit den optischen Eindrücken in Einklang zu bringen. Es sah so aus, als ob ein Teil des vom Labyrinth ausgehenden Reizes gezwungen worden wäre, die optischen Bahnen, die ihm durch einen anderen Reiz verschlossen waren zu verlassen und ganz andere Bahnen einzuschlagen … Auch beim Versuche, Stereoskopbilder mit starken Differenzen zu kombinieren, habe ich wiederholt ein Ekelgefühl beobachtet." Das ist geradezu das physiologische Schema für die Entstehung pathologischer, hysterischer Phänomene durch die Koexistenz lebhafter, unvereinbarer Vorstellungen.[64]

Der *psychophysische Übergang,* die Ableitung von Sinnesreflexen in motorische und umgekehrt, wird, ausgehend von einer natürlichen Spannung, demnach über das ganze Sinnensystem konvertierbar. Mach unterscheidet in seinen Schwindelexperimenten nicht mehr zwischen Ruhe und Bewe-

[64] Ebd., S. 170. Breuer zitiert aus: Ernst Mach: *Grundlinien der Lehre von den Bewegungsempfindungen.* Leipzig 1875, S. 123.

gung, sondern zwischen unterschiedlichen Dreh- und Fall*beschleunigungen,* also Intensitäten der Reizabfuhr, die entweder Gleichgewichtsstörungen hervorrufen oder eine Veränderung der Sinnesreaktionen durch Wiederholung bzw. Ermüdung. Freud definiert dann diesen Sachverhalt der *Verschiebung* und *Übertragung* auf *Darstellung* (Bewegungsdarstellung anstelle von unspezifischen Gefühlen) als Konversionshysterie und festigt ein Anliegen des Therapeuten, nämlich die daraus entstehende Verdrängung (Affektverschiebung) in neurotische Handlung oder einem Syndrom wieder rückgängig zu machen: Tremor (oder Lähmung) wieder dort zu platzieren, wo sie hingehören, nämlich in den Bereich willentlicher Vorstellung. Das geschieht nicht auf motorischem Wege, da ja der blockierte Wunsch gar nicht zur Ausführung gelangt, sondern auf sprachlichem, sodass die Konversion zwischen Motorik und Sensorik gleichsam methodisch rückabgewickelt wird. Denn auch Sprechen ist Affektabfuhr und macht einmal mehr einsichtig, dass der Austausch von Informationen etwas ganz anderes erfordert als die Kommunikation der Übertragung. Man höre sich nur einmal das Geschrei und Gekreische auf einer der Falltürme moderner Kirmeseinrichtungen an und wird verstehen, welcher Kraftaufwand hier verborgen ist. Die Errungenschaft dieser freudianischen Revolution ist die, dass unter *seelischem Gleichgewicht* nicht nur die psychophysische Beziehung, sondern die gesamte Szenerie der Dramaturgie der Sinnesaffektionen untereinander (auf der Ebene der Motionen und der E-Motionen tauschbar wird. Freud denkt ökonomisch und dynamisch – und nur so lässt sich auch die Methodenkonzeption einer rückabwickelnden oder zumindest moderierenden Therapietechnik denken, die nicht magisch oder mechanistisch operiert.

Zwischen Sprache und Handeln besteht kein prinzipieller Unterschied mehr. Zwischen Austausch und Tausch dann aber auch nicht mehr. Es gilt im einen wie im anderen Fall die Disponibilität eines Kreislaufs über die Extension (den Therapeuten, den Sinnen untereinander oder der Außenwelt) so zu erreichen, dass sie über einen Dritten, einen „anderen Schauplatz", wie es in der TRAUMDEUTUNG heißt, „rangiert" werden kann. Dieser Dritte steht dann in der Funktion eines Mediums und ist in den Verwicklungen der Szene oft in der Rolle der Verkennung. Wir wissen, welchen Wert Freud der Bezahlung einerseits, dem Sprechen andererseits in der Therapie zukommen lässt.

Mit dem behäbigen Kinderkarussell lässt sich der Übergang von Schwindel und Wahn nicht nachweisen aber egalisieren. Die therapeutische Wirkung

des Schwindels liegt nicht in einem Ekel-, sondern in einem Lustgefühl der körperaufhebenden Wirkung, der relativen Durchmischung der Sinneserscheinungen unter gleichzeitiger motorischer Befreiung, einer kontrollierten Konversion (Auflösung) von Affekt und Abfuhr. Nur ganz kleine Kinder entwickeln Ängste vor dieser Maschinerie. Der disziplinierte Rundlauf bleibt sogar unterhalb der Schwelle der Nachbildwirkung. Das Bild taumelt nicht, wenn der kleine Ritter des Kreises festen Boden unter den Füßen hat. Was sich aber tatsächlich verändert, das ist das Schauspiel, das den kleinen Reiter zum Ritter und die kleine Kutschenpassagierin zur Prinzessin macht. Die Reizabfuhr erfolgt mittels der *Realisierung einer Vorstellung* (Imagination) *als Vorstellung* (Schauspiel) im Vertrauen darauf, zirkular die Übertragung durch die Anerkennung des Anderen rückgängig zu machen. Dazu gehört eine aufwendige, auch symbolische Inszenierung, deren Verschwinden in der Architektur aktueller Spielplatzanlagen man nur als Militarisierung bezeichnen kann. Dazu gehört aber auch das Publikum: die äußere Bestätigung des Rollenspiels.

Die Frage, was wahr an Wahrnehmung sei, verschiebt sich unter Mach und Helmholtz schlicht auf die Unterscheidung dessen, was man wissenschaftlich von der Funktion eines Organs ableiten kann und wie subjektivistisch die Phänomene aufgefasst werden. Nach den Kränkungen, die das Ich durch Descartes, Darwin und Freud erfahren hat, ist es nur zu verständlich, dass einerseits die Therapeuten, andererseits die Psychophysiker sich dem gespaltenen Subjekt widmen. Entlastung der Motorik durch Verschiebung auf Technik, Entlastung der Psychik durch Verschiebung auf visionäres Sprechen. Differenziert erfolgt die jeweilige Übertragung durch Medieningenieure einerseits, pharmazeutisch andererseits. Übertragungssicherung heißt in der Psychoanalyse: Rückerinnerung an Szenen und Wiederherstellung der lebenspraktischen Kontexte.

Wenn in diesem Zusammenhang das heideggersche Bonmot fallen muss, „dass die Wissenschaft nicht denkt", so ist das keine Desavouierung ihrer Erkenntnisse, sondern eine Art Orientierungshilfe, die Philosophie leisten will, nämlich zwischen Wissen und Verstehen dort zu differenzieren, wo Begriffe zu unscharf sind, um die Probleme zu erfassen – kurz, wo mechanistische Metaphern nicht mehr hinreichen, Rückkopplungsphänomene in Büchern zu visualisieren. Es gilt, therapeutisch die Abstraktionen, die quasi Medienstillstellungen sind, wieder in sinnlich fassbare Erscheinungen – (*Diagrammatik* ist das Stichwort für den Wiener Kreis) zurückzuverwan-

deln, das, was heute den immer noch analogen Teil der digitalen Maschinen ausmacht.

Es sind die Ekzentrizitäten der Übersetzung von Wissen in Erscheinung einerseits und von Erscheinung in Wissen andererseits, die einen harmonischen Übergang von Welt und Maschinität garantieren. Modellierungen des Schwindels also. Ladewig schließt: „Damit treten zunehmend technisch verfasste Szenen in den Blick, innerhalb derer das Paradigma der Orientierung sich Schritt für Schritt aufzulösen beginnt, um in ein Phantasma der Steuerung und Selbststeuerung einzugehen."[65]

Im Nachgang philosophischer Voruntersuchungen richtet Ladewig ihren Blick auf die aktuellen Schwindelmaschinen der Physiologen und Psychotechniker – weniger auf jene Ingenieure und Zauberkünstler, die den Auszug der Maschinen aus den Laboren in die Unterhaltungsstätten organisieren. Gerade ihnen aber und ihrer szenischen Dramatisierung soll unser Interesse dienen, um aufzuzeigen, dass Zirkulation im Warentausch nur dann elegant in den Bereich der Sinnlichkeit zurückverwiesen werden kann, wenn professionelle Ästhetik sich ihrer bedient, gleichwie, ob wir sie als künstlich, künstlerisch oder artistisch bezeichnen wollen.

Bevor wir unsere Karussellszenen dieser Expertise aussetzen, möchten wir den Faden dort aufgreifen, wo Ladewig ihn hat liegenlassen, nämlich am Zeitpunkt der Entdeckung der anatomischen Funktion des Gleichgewichtssinns im Innenohr. Eben dort hat ihn eine solch wirkmächtige Persönlichkeit wie Hermann von Helmholtz aufgenommen und den Pfad der Orientierung kreuzungsfrei ausbaut: Von der Physiologie des Ohres über die des Auges, von den Übertragungen der Kräfte (Entropiegesetz) und der physischen Ökonomien marschiert er konsequent auf dem Weg, die Sinnesdifferenzen in ein universelles, exaktes Regelwerk zu überführen.

Das psychophysische Gesetz ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts durch Weber und später Fechner experimentell verifiziert. Minimalreiz, Reizdauer, Intensitätsfolgen, Verifikation durch den Probanden bis zum Schmerzempfinden haben vor allem den punktuellen Reiz ins Auge gefasst. Fechner – nach Johann Wilhelm Ritter, der unter den Augen der Frühromantiker, insbesondere Goethes, am eigenen Körper experimentiert – ist nicht der erste Protagonist dieser Parametersortierung. Ihm wird klar, dass die Wiederholung und die daraus abgeleitete Desensibilisierung der Reize eine wichtige Quelle zur Interpretation derjenigen Emotionen liefern, die unterhalb der

[65] Ladewig: *Schwindel,* S. 241.

Explosionsschwelle von Trauma und Schock liegen. Von der Elementarisierung zur Beobachtung eines Reizverlaufs, von der Entdeckung synästhetischer Reizfelder bis zu strukturalen, differenziellen Reizmustern, einer Reiztextur lief die Entwicklung bis etwa um die 1920er Jahre. Es wurden einerseits allmählich die Reiznachbarschaften und -interferenzen relevant für die Deutung. Andererseits stellt sich, etwa bei Helmholtz und Boltzmann, die Frage nach der Objektivität eines singulären Reizes – der Reizökonomie –, die erst sagbar macht, ob ein isolierter Reiz als Schmerz oder als Lust interpretiert wird. Was also ist die Nullstellung des Empfindens? Gibt es dieses selbstherrliche Ich, das nicht zweifelt, oder – so taucht der Verdacht auf – ist es gerade die Zweifel-, Schwindel- und Tausch*marge,* der *Spielraum*, der sich gegen eine statische, diskrete Bildbetrachtung dynamisch zu orientieren weiß? Helmholtz fragt schlichter: Was macht die Objektivität des Subjekts aus? Es sei z.B. angemerkt, dass der Absolutismus eines Ludwigs XIV. sich aus den Ängsten der Kindheit vor dem Aufstand der Fronde ableiten lässt. Die Absolutheit des Ichs erweist sich hier von den Bedingungen seiner sozialen Konstitution abhängig, wie das heutige Ich von den Beherrschungen seiner Maschinen.

Man kann sich die Täuschungs-, Ablenkungs- und Schwindelmanöver kaum vorstellen, die Wissenschaftskoryphäen wie Helmholtz mit einem militärisch geschulten Personalapparat und Institutshohheit ersinnen, um Isolate und Strukturen miteinander in Verbindung zu setzen, also eine Sprache der Psychophysik zu objektivieren, die jeder Mensch intuitiv schon von Kindheit an zu erfahren lernt und deren Störung in Richtung der Psychopathologien Legitimitätsmacht entfalten, zumal dann, wenn man sie immer auch unter militärischen Extremen betrachtet. Einer der einflussreichsten Psychophysiker nach Helmholtz war Carl Stumpf, der sich in Berlin vor allem mit Fragen der Ton- oder Musikgestalten beschäftigte. Wir haben ihn bereits als Doktorvater Musils annonciert. Nietzsche schon hat Musik als eine mathematisch formalisierende Sprache festgestellt, in der die Quantitäten unmittelbare Qualitäten hervorrufen. Zumal die in der Musik latente Figur der *Wiederholung,* die eine Spannung zwischen Erwartung und Durchbrechung der Erwartung aufkommen lässt, untersucht wird. Der späte Beethoven ist hier musiktheoretisch die Referenzperson.

Stumpf stellt sich die Frage, wie aus einzelnen Noten Tongestalten herausgehört werden, *was Qualitäten zu Einheiten formt.* Diese Frage zielt auf den Kern der *Wechselwirkung* von Quantität (Negation, Serialität – Melodie) und Qualität (Position – Töne). Damit schließlich wird die Frage nach

der Sinneinheit (Gestalt) oder, wenn man es optisch adaptiert, nach dem *Bild* oder der *Szene* gestellt. Dass diese Frage in den Giftschrank der Wissenschaft gehört, ist offensichtlich, denn hier greift sie in philosophische Abgründe ein, an deren Rand naiv die Frage nach dem „Ursprung" und „Inhalt" des Bewusstseins so lange falsch gestellt wird, bis Husserl sie im phänomenologischen Gedanken der Intentionalität zähmt. Dass nicht der Begriff des Ursprungs und der der Kausalität, sondern der der Fundierung in immer schon gegebener Wirklichkeit (Heideggers „Dasein") greift, ist erst eine späte Einsicht der Phänomenologie. Szenen haben keinen Anfang, sie fundieren im „Dasein" und heben sich von Wirklichkeit ab. Lösen sie sich von ihr, werden sie zum Refugium des Spiels. Die menschliche Ökonomie muss wegen ihrer Endlichkeit sich in unendliche Zirkulationen verstricken.

Kommt man auf eine frühe Phase der Physiologie des 19. Jahrhunderts zu sprechen, so ist von Synthese des Sinns, nicht aber von der Synthese der Sinne die Rede. Helmholtz ist als Vaterfigur zu nennen, wenn es auf die einzelne auditive oder visuelle Messbarkeit der Organe an sich ankommt. Damit wir uns nicht in der Geschichte der Psychophysik verlieren, lasse ich einige Namen ins Spiel kommen. Christoph Hoffmann referiert in wünschenswerter Kürze:

> Zur Vorgeschichte der experimentellen Psychologie gehört die berühmte Doktorthese Johannes Müllers, „Nemo psychologus nisi physiologus" (1822). Dieses Dogma beherrscht das Verhältnis von Sinnesphysiologie und Psychologie in den nächsten hundert Jahren und noch darüber hinaus. Den von Müller gewiesenen Weg setzen seine Schüler Hermann von Helmholtz und Emil du Bois-Reymond mit ihren Arbeiten fort. Ergänzt werden ihre sinnesphysiologischen Untersuchungen durch die Bemühungen von Gustav Theodor Fechner und Ernst Heinrich Weber, ein allgemeines Gesetz für die Beziehung von Reiz und Empfindung zu entwickeln. Beide Richtungen, Psychophysik und Sinnesphysiologie, haben der experimentellen Psychologie, wie „Gründervater" Wilhelm Wundt in der historischen Rückschau resümiert, entscheidende Anstöße für die Entwicklung ihres eigenen Forschungsprogramms gegeben.[66]

Die Reihe der Namen ließe sich erweitern: Neben du Bois-Reymond gehört auch Ernst Wilhelm von Brücke zu einer empirisch arbeitenden Forschergeneration, die ihre theoretischen Konzeptionen noch aus der Bewusstseinsphilosophie ableiten konnten. Wissenschaft von Philosophie aus zu denken blieb – Hegel wäre der Bezugspunkt – für sie das entscheidende Motiv. Ein „Werden", so der Zentralbegriff der Hegel'schen Dialektik, zwischen

[66] Christoph Hoffmann: *„Der Dichter am Apparat." Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942.* München 1997, S. 38.

motorischer und psychischer Aktivität referiert als *Bewegung* in den Faktoren „Beschleunigung" und „Wiederholung". Die Messung der Scheinbewegung war der Ansatz, den der Brücke-Schüler Freud aufnimmt, spätesten in den metapsychologischen Studien (JENSEITS DES LUSTPRINZIPS; 1920) eine (Todes-)Trieblehre zu annoncieren, die zwischen Biologismus und Subjektivismus *Bewegung* und *Trieb* gleichzusetzen wagt. Annäherung und Umkreisung, Mimetik und Flucht sind motorische Auswirkungen neurotischer *Wirklichkeitsüberbietungen*. Mithin ist eine Korrespondenz zwischen psychischem und physisch-physiologischem Geschehen nicht mehr dualistisch, sondern ökonomisch zu denken. In gewissem Sinne ist damit das sprachtherapeutisch geschulte Ohr nicht mehr auf das eingestellt, *was* gesagt wird, sondern darauf *wie* es gesagt wird und *dass* es gesagt wird. Der Code spricht selbstreferentiell von sich selbst, also von jener dem Tod (Stillstand) ausweichenden Bewegung, die sich in sich selbst (ökonomisch) stabilisiert, als täuschender Tausch erhält bzw. todesverdrängend „lebendig" ist. An die Mittelachse dieser sich selbst stabilisierenden Bewegung, einem Schalt- oder Schwingungskreis, wird die orientierende Selbstgewissheit eines Ichs gesetzt: die Funktion von sich selbst (dem Hier und Jetzt) abständig/abwehrend Gedächtnis zu bilden. Denn „Selbstreferenz" meint eben nicht „Selbstidentität". Letztere meint den zu sich selbst zurückkehrenden Umweg (Spiegelung), mithin also einen Zeit-Raum und somit Bewegung.

Zu einem gewissen Ende kommt die Phase der Untersuchungen spezifischer Reizreaktionen im Übergang vom Dualismus zur Ökonomie dann, als Max Wertheimer in seinem Aufsehen erregenden Aufsatz EXPERIMENTELLE STUDIEN ÜBER DAS SEHEN VON BEWEGUNG (1912) mit der Annahme Schluss macht, man könne Bewegungsgestalten kontinuierlich betrachten. Stets überholt das Differential des in die Zukunft springenden neuronalen Apparats mit dem, was man als Gegenwart erfährt. Denn Gegenwart (Selbstidentität) ist von den Erwartungen und Sensationen abhängig, die man vorher gemacht hat und die Antizipiert werden. Die Identifizierung von etwas als etwas ist notwendigerweise immer ein Zeit- oder bei Wertheimer ein Systemzustand, in dem nicht *Geschwindigkeit,* sondern ihre Relativität die *Beschleunigung* ausschlaggebend ist, innere Bewegung von äußerer Bewegung.

Wissenschaftshistorisch gesehen war zuvor Helmholtz zunächst – und fälschlicherweise – an die Erklärung *elementhafter Phänomene* (Reize – hierin Husserl verwandt) orientiert, jedoch von der Philosophie Kants und auch Schopenhauers WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG (1819) dann so weit

abgerückt, dass er ahnte, dass die vorgeblich singulär und isoliert induzierten Reize als differentielle Einheiten, als Negate ihrer wechselseitigen Abgrenzung, als Codierungen erklärt werden können, die den Sinn der Sinne ausdrücken. Freud wird dann den umgekehrten Weg gehen. Bei Helmholtz handelt es sich nicht um sinntragende Zeichen, sondern um physikalische Impulse, Spuren und Vorzeichen. Ob man ihre Rhythmisierungen als Wille, Bewusstsein, Geist oder Seele deutet, spielt in der Experimentalpsychologie keine Rolle. Kulturspezifische Deutungsgewohnheiten interessieren nicht, instrumentell normierte Konventionen und ihre Übertragbarkeiten sollen sie vielmehr empirisch und statistisch egalisieren. – Dahinter steht immer auch ein praktischer Gedanke. Schon Musil hat sich als Psychotechniker mit der Frage beschäftigt, wie die Handhabung eines Spaten zum effektiven Ausheben von Schützengräben durch den Normsoldaten genutzt werden soll. Der Taylorismus wird diese physioökonomischen Impulse aufnehmen und in die Fabriken tragen.

Helmholtz und andere Psychophysiker gehen dazu über, die Impulseinheiten so klein zu wählen, dass die Aufnahmekapazität der Sinne im Unterbewusstsein unterlaufen wird und somit keine verfälschende Rückkopplung der Probanden – sprich eine bewusste Sinnsynthese – sich über den objektiv zu erfassenden Reizpegel legt. Dass es neben diesen unter- oder vorbewussten Prozessen auch solche gibt, die rückkoppelnd die Organe beeinflussen und etwa halluzinativ zu sehen erlauben, was nicht sichtbar ist, kompliziert die Sache weiter. Aber auch diese Schwierigkeit wird abgespalten und entwickelt in den psychoanalytischen Kuren ein hermeneutisch aufzuschlüsselndes Eigenleben. Was als Physiologie bei Johannes Müller begonnen hat, endet in der Entwicklung von Medienmaschinen, die keine Sinnsynthesen, sondern technische Manipulationen zur Störung der Sinne und ihrer Erfahrungshaushalte darstellen. Diese Manipulationen gelingen auch, weil sie medial und mathematisch entkoppelt werden können. Sie laufen, so Helmholtz, nicht mehr über Abbildeigenschaften, sondern über solche von objektiven Messwerten. Helmholtz erklärt die Abwendung von einem Übersetzungsverhältnis (Ähnlichkeit) zu einem objektiven Übertragungsverhältnis (Gleichheit) höchst anschaulich 1878 in einer populärwissenschaftlichen Zusammenfassung seiner Arbeit wie folgt:

Unsere Empfindungen sind eben Wirkungen, welche durch äußere Ursachen in unseren Organen hervorgebracht werden, und wie eine solche Wirkung sich äußert, hängt natürlich ganz wesentlich von der Art des Apparates ab, auf den gewirkt wird. Insofern die Qualität unserer

Empfindung uns von der Eigentümlichkeit der äußeren Einwirkung, durch welche sie erregt ist, eine Nachricht gibt, kann sie als *Zeichen* derselben gelten, aber nicht als ein *Abbild*. Denn vom Bild verlangt man irgendeine Art der Gleichheit mit dem abgebildeten Gegenstande, von einer Statue Gleichheit der Form, von einer Zeichnung Gleichheit der perspektivischen Projektion im Gesichtsfelde, von einem Gemälde auch noch Gleichheit der Farben. Ein Zeichen aber braucht gar keine Art der Ähnlichkeit mit dem zu haben, dessen Zeichen es ist. Die Beziehung zwischen beiden beschränkt sich darauf, daß das gleiche Objekt, unter gleichen Umständen zur Einwirkung kommend, das gleiche Zeichen hervorruft, und daß also ungleiche Zeichen immer ungleicher Einwirkung entsprechen.

Der populären Meinung gegenüber, welche auf Treu und Glauben die volle Wahrheit der Bilder annimmt, die uns unsere Sinne von den Dingen liefern, mag dieser Rest von Ähnlichkeit, den wir anerkennen, sehr geringfügig erscheinen. In Wahrheit ist er es nicht; denn mit ihm kann noch eine Sache von der allergrößten Tragweite geleistet werden, nämlich die Abbildung der Gesetzmäßigkeit in den Vorgängen der wirklichen Welt. Jedes Naturgesetz sagt aus, daß auf Vorbedingungen, die in gewisser Beziehung gleich sind, immer Folgen eintreten, die in gewisser anderer Beziehung gleich sind. Da gleiches in unserer Empfindungswelt durch gleiche Zeichen angezeigt wird, so wird der naturgesetzlichen Folge gleicher Wirkungen auf gleiche Ursachen, auch eine ebenso regelmäßige Folge im Gebiete unserer Empfindungen entsprechen.

Wenn Beeren einer gewissen Art beim Reifen zugleich rotes Pigment und Zucker ausbilden, so werden in unserer Empfindung bei Beeren dieser Form rote Farbe und süßer Geschmack sich immer zusammenfinden.

Wenn also unsere Sinnesempfindungen in ihrer Qualität auch nur Zeichen sind, deren besondere Art ganz von unserer Organisation abhängt, so sind sie doch nicht als leerer Schein zu verwerfen, sondern sie sind eben Zeichen von *etwas*, sei es etwas Bestehendem oder Geschehendem, und was das wichtigste ist, das *Gesetz* dieses Geschehens können sie uns abbilden.[67]

Mit der Konventionalisierung im Zeichen ist das Problem der Wiederholbarkeit gelöst. Eine Objektivität der Wahrnehmung entzaubert sich in dem Grade, wie gezeigt werden kann, dass das Auge nur erkennt, was über die Konvention eines Zeichens läuft – und gerade diese Konvention ist es, die unkonventionell unterlaufen werden kann und den Schwindel allererst als solchen festzustellen ermöglicht. Denn wie bekannt, definiert Saussure das Zeichen zweiwertig und es bleibt immer ein Zweifel, ob der Signifikant oder das substituierte Signifikat, ob Form oder Medium in die Anschauung treten. Für Helmholtz ist das Zeichen immer eindeutig, da das Medium – der Aufzeichnungsapparat – aus der Versuchsanordnung herausgerechnet werden kann. Er bezieht sich auf Zeichen in Form von physikalischen Schwingungen, also Signale („Impulse"), die sowohl auf der akustischen wie auf der

[67] Hermann von Helmholtz: *Die Tatsachen in der Wahrnehmung.* In: Hermann von Helmholtz, Heinrich Hertz: *Raum und Kraft. Aus der Werkstatt genialer Naturforscher.* Berlin 1978, S. 13.

optischen Ebene leicht vergleichbar sind, aber gerade die Illusion befördern, die Sprache der Sinne sei von jener Signatur der Äquivalenz beherrscht wie die mathematische Sprache. Was allerdings zu interpretieren ist, dass sind nun die Effekte: Beschleunigung und Intensitätswechsel, also die Oszillations- oder Schwingungsparameter, wie sie in der Musik schon lange bekannt sind. Hier setzt die Arbeit der Decodierung ein. Welche Emotion bzw. welches motorische Verhalten aus diesen Zeichen entspringt, interessiert Helmholtz ebenso wenig wie die Antwort, die Gottlob Frege naiv in den Raum stellt, was denn eine Zahl bzw. ein Zeichen sei: die serielle, identische Wiederholbarkeit einer Einheit? Erst Gödel, so scheint mir, hat die Frage der Stellung einer Zahl in der Zeit mit der Unvollständigkeit des mathematischen Systems in Zusammenhang gebracht. Denn sinnlich betrachtet existiert die Zahl nur symbolisch, es gibt „ein Apfel" es gibt aber nicht „ein" gleichwohl kann man mit diesen Negaten rechnen – nicht aber mit der Endlichkeit der Serialität des Daseins, geschlechtliche Reproduktion hin oder her. Die Einheit des Ichs ist nur vollständig als „ein Leben" von seinem Ende erfassbar, das immer aussteht und so etwas wie „Stillstand" und „Objektivität" nie an sich, sondern nur an den Dingen als Wunschpartner erfahren kann. Auf solchen Wunschpartnern, die sich animieren lassen, reitet der Karussellbesucher.

Über die Frage der Wahrheit hat Helmholtz die der Objektivität des Subjekts gestellt. Er beobachtet nicht mehr Erfahrungswerte und Emotionen, sondern sichert deren Spuren. Er beobachtet nicht mehr Affekte, sondern die Zeiger seiner Experimentalapparate. Ich fahre nicht mehr auf dem Karussell, ich fotografiere es. Die Distanzierung sichert ein historisierendes Weltbild, das, so schreibt Foucault, die Kontinuitäten betrachtet, nicht aber, wie sich Brüche, Spalten, Lücken in ihnen auftun. Das Wissen des Wahns ist ein anderes. Der Diskurs, so Foucault in seiner ARCHÄOLOGIE DES WISSENS, ist die Kontinuität der Diskontinuitäten – nichts anderes ist die Praxis der Kommunikation in Schwindel, Tausch und Täuschung.

Im vorherigen Zitat schreibt Helmholtz der Wissenschaft zu, was seit Nietzsche philosophisches Programm ist. Wer über Wirklichkeit schreibt, muss sich mit dem Schwindel einer neuen Aggregation, den Medien, auseinandersetzen und gerät, wie weiland Frege, in die Paradoxien der Relationalität und der Negate, d.h. einer transversal inversiven Beziehung von *Sinn* und *Bedeutung* – siehe Wittgenstein. Was unter Subjekten als Wahrheit (und nicht als Schwindel) ausgehandelt wird, ist nicht länger Gegenstand der Physiologie, sondern der Medien- und der Messtechniken – und damit dem

Phänomen der Unschärferelation unterworfen. Über einen Hitchcockfilm gibt es wenig zu wissen, aber viel zu verstehen, zumindest, dass das, was man über seine technische Verfertigung und Sendung weiß, mitarbeitet. „Medien arbeiten mit an den Gedanken" ist ein Fazit, das Friedrich Kittler von Nietzsche geborgt und jedem Mediengebrauch zur Analyse vorweg empfiehlt. Dazu aber muss man das, was hinter der Kamera passiert, in dem lesen können, was vor der Kamera nicht passiert; man muss dann daran denken, das Kamera, Film, Kino und Kritik sich diskursiv und ökonomisch verbinden.

Eine Aufgabe, die darin besteht, nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheit von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses *mehr* muß man ans Licht bringen und beschreiben.[68]

Dieses „mehr" (erinnern wir uns an das Problem der Übersummenhaftigkeit der Gestalttheoretiker), das sind die Effekte, die ans Licht kommen, wenn die Experimentalanordnungen im subkutanen Blindfeld des Subjekts aus den vor- und unbewussten Spuren ins Zentrum rücken. Um von sich als Ich zu wissen, muss man nicht Name und Wohnort verifizieren. Der sinnliche Leib übersteigt unentwegt bewertend die Grenzen des Körpers.

Helmholtz wertet nicht, er beobachtet und er beschreibt. Man arbeitet wie in FRANKENSTEIN an der Zusammensetzung der Organe; man addiert, aber die Synthese fehlt. Das Auge sieht, aber es fehlt der Blick. Das Ohr hört, aber es fehlt die Musik. Dem Monster fehlt das wichtigste Organ: das der Gesellschaft, die Vergemeinschaftung der Werte, das soziale, politische, kulturelle Organ, das Medium aller Medien. Deswegen müssen die medizinisch-physiologischen Sehapparate, die zur Erforschung psychophysischer Phänomene dienen, schnell und umstandslos auch zu Unterhaltungsmaschinen, zu Zootropen, Lebensrädern, Dioramen, Kinetoskopen und Karussells usw. umgebaut werden. Eine Unzahl kinetischer Dreh-, Kreisel- und Projektionsmaschinen bevölkert im 19. Jahrhundert Kinderzimmer und Experimentalräume. Noch Thomas Manns DER ZAUBERBERG erkundet auf dem Höhepunkt dieser zwischen Magie und Wissenschaft tänzelnden Spielsucht, was geschieht, wenn der Mensch sich von außen als eine Maschine betrachtet, die, so der militärische Hintergrund der Vorkriegsgeschichte, als

[68] Michel Foucault: *Archäologie des Wissens.* Frankfurt a. M. 1981, S. 74.

Marionette an den Fäden einer Befehlskette hängt, deren auch nicht mehr autonome Befehlsgeber davon überzeugt sind, das Delirium der Massen wahlweise in die Schützengräben oder die Einkaufstempel dirigieren zu können. Nicht die Wahrheit, sondern der Schein ihrer Interpretation wird zur profunden Wissenschaft, die den Sieg der Technik über den Körper lanciert. DER ZAUBERBERG ist ein Roman, der die Vorgeschichte des Krieges überhaupt als Pathologie von technischen Möglichkeiten übersetzt.

Wie von selbst bildet sich vor 1900 ein Klassendenken, in dem die einen – die Kapitalisten – steuern und die anderen gesteuert werden – die Arbeiter und Maschinen –, und dritte, die Intellektuellen, geben sich als Programmierer oder Nautiker dieser Seefahrt in den Nebeln der Zukunft aus. Wenn die Sphäre der Distribution schwindet, blüht die der Magie auf. Das ist der Punkt, an dem die Artisten den Zauber vom Berg holen und den Schwindel als friedliche Form der Zirkulation von Verschwinden und Erscheinen zeigen: das Telefon, der Phonograph, das Kino, das Radio. Die revolutionären Bewegungen draußen geraten mit der in die Wohnstuben einziehende Propaganda in Wechselwirkung. Hätte es ohne Flugzeug und Lautsprecherverstärker einen Hitler geben können? Und welche motorische Bewegung könnte – neben Schimpfen und Drohgebärden – der asoziale Täuschungsraum heute auslösen?

Widmen wir uns jenseits von Wissen und Verstehen dem unreinen Tausch mit der kindgerechten Annäherung an ein weiteres Märchen und dessen Affekte, die es bewirkt.

7. HANS IM GLÜCK

Die Spieltheorie von Roger Caillois hat sich der Frage gewidmet, was eigentlich die Absicht des Kinderspiels ist. Sein Fazit lautet, dass es kaum einen Unterschied zwischen dem Spiel der Erwachsenen und dem der Kinder gibt. Allerdings verschiebt sich mit zunehmendem Alter der Bezugsort vom Körper auf die Sinne. Das Spiel, so Caillois, schafft kein Werk, es ist Selbstzweck und unfruchtbar. Es bildet ab, was schon da ist, und ersetzt, was mit der Zeit fehlt oder seinen Ort verloren hat. Das Ich wird bar jeder Ökonomie in wechselnden Rollen erprobt. Dass Rollenwechsel auch Tauschform bedeutet und einer Ökonomie des Subjektiven gehorcht, ist bei Caillois nicht auszumachen: „Die Summe der Gewinne entspricht bestenfalls der Summe der Verluste."[69] Ist das so richtig? Was ist mit den Wiederholungs- und Trainingseffekten, die von Fechner bis Helmholtz beobachtbar werden? Kosten sie nur Zeit – und tröstet dieser Verlust nicht über die Wartezeit zum Erwachsenwerden hinweg? Gleichzeitig gilt es doch, die knappe Ressource Zeit aufzuhalten, in sich zirkulieren zu lassen. So verstanden, ist das Spiel ein Mittel, die stabilisierende Destabilisierung meines Hier und Jetzt zu erproben und die Wunschvorstellung in unmittelbare Wirklichkeit – wenn auch kulissenhaft oder als privative Umdeutung der Wirklichkeit – ohne größeren Kraftaufwand umschlagen zu lassen. Es genügt der Spielidee, wenn ein umgedrehter Stuhl zum Auto oder eine Trittleiter zum Flugzeug wird. Die Vorstellung bleibt auf halbem Wege zur Wirklichkeit stecken: nicht mehr symbolisch und noch nicht wirklich, sondern als *Spur,* die noch nicht zum Zeichen geronnen ist. Das Karussell ist ein Vorspiel, ein Protomedium.

Vom Vorspiel zum Besitz heißt es, den Blick auf ein visionäres Märchen zu werfen: HANS IM GLÜCK. Schritt für Schritt gilt es, in den Kreislauf des Tauschs einzutreten. Das Märchen ist bekannt. Die Gebrüder Grimm haben es popularisiert:

Hans erhält für sieben Jahre Arbeit einen Klumpen Gold, macht sich auf den Heimweg und tauscht – nicht sehr geschickt – das Gold gegen ein Pferd, eine Kuh, ein Schwein, eine Gans, einen Schleifstein ein, bis er dann, realitätsfremd in Sachen Äquivalenz, glücklich und ohne Last bei seiner Mutter ankommt. Wie gewonnen, so zerronnen, könnte das Motto lauten. Der Tausch als Spielform genügt.

[69] Caillois: *Die Spiele und die Menschen,* S. 25.

Wer lässt sich nur so dämlich beschwindeln, fragen wir. Und doch sehen wir Hans im Glück? Ist die Häme angebracht?

Die Entgeltung der siebenjährigen Arbeit des kleinen Hans in einen Klumpen aus Gold befriedigt zwar die Sinne, aber die Abgeltung motorischer Arbeit durch sinnlichen Genuss (die Sensation des Goldes) soll auch reversibel sein. Erst der Rücktausch führt zur raumgreifenden Befreiung, von einem der auszog, das Glück zu suchen und über den Umweg die Verräumlichung der Szene, den Kreislauf entdeckt und der trüben Beharrung gediegenen Goldes entgeht. Auch dieses Märchen ist als funktionale Erzählform sein eigener Metatext.

Hans im Glück findet seine namengebende Bestimmung nicht in einer Zirkulation, die ohne Rest aufgeht, sondern in der Wanderung zur Mutter. Hier steht die *lineare* Bewegung gegen die *zirkulare* des Tauschs. Aber die Zirkularität ist versiegend, nicht kreditierend. Die Restlosigkeit der Verausgabung des Kapitals lässt uns unbefriedigt zurück und Hans als Dummkopf erscheinen. Es geht nicht um Hans im Glück, sondern um die Enttäuschung oder Häme des Lesers; vielleicht muss man Märchen deswegen auch erzählen und sie als erzählte hören, um ihre inverse Funktionalität wider ihre literarische Verschriftung zu erfassen. Ist die Moral von der Geschichte der eigentliche Gewinn? Oder ist alle Erzählung bloß Schall und Rauch? Was verändern Worte? Der Tausch der Enttäuschung ist geheimnisvoll, die Erwartung eines *Happy End* nicht befriedigt. Gold – chemisch nicht angreifbar, höchster Wert – gegen Glück: nicht erzwingbar und auch nicht käuflich. Dieses Verhältnis begegnete uns schon bei der Geschichte vom Hasen und dem Igel: Die Münze, ein *Luis d'or,* und eine Flasche Branntwein. Geld und Rausch, Gold und Glück. Die Erwartung, die den Leser klüger wähnt als Hans, wird nicht befriedigt. Es wird im Gold eine bestimmte Erwartung erzeugt (das Glücksversprechen), die sich dann nicht einlöst, jedenfalls nicht im gesellschaftlichen Zusammenhang mit dem profitablen Tausch, dem Prestige des Besitzes, wohl aber in den Fertigkeiten, die Hans erwerben mochte. Der Mehrwert schlägt in diesem Fall auf unser Konto, nicht auf das von Hans: Es ist das Opfergedenken der Verausgabung. Denn wenn ein Fest mit Glück und Rausch gefeiert wird, muss sich der Wohlstand in Wohlgefallen auflösen. Es sei denn, man versteht auch mit diesen Ressourcen anders zu haushalten als Könige, die oft genug bis zum Bankrott feiern. Medien als Medien aber geben auch im Märchen mehr, als sie haben, für den, der sich auf die Spur dessen macht, was unterschwellig arbeitet. Denkt man sich dieses Verhältnis von zeichenhaft kreditierendem Versprechen und motorischer

(lesender) Einlösung als ineffektiv (wie die Tauschopfer des naiven Hans) – als ein bloß motorisch maschinelles Ablesen (zum Zwecke der Informationsbeschaffung und nicht zum Zwecke asymmetrischer Kommunikation) –, gelangt man zur Szenifikation jener traurigen Drehgestelle, die aus Stahlrohr gebogen ohne jede Attraktivität ineffektiv und uninspiriert die Spielplätze verunzieren. Vom traditionellen Karussell bleibt nur noch der nackte Drehimpuls. Spielen kann man hier nicht. Ein Karussell ohne mediale Inszenierung hat seinen Zweck allein in einem Korrelat militärischer Disziplinierung. Nicht das geringste Bild wird an diesen Stahlrohren lebendig und Kinder werden nicht froh. So müsste eigentlich der kleine Hans am Ende dastehen: als vandalismusresistentes Drehrohr, dem die Karussellgeschichte des Warentauschs gründlich ausgetrieben worden ist. Unterhaltungsindustrie dient der Arbeitsertüchtigung? – So fragt man mit Adornos Vorbehalten. Kinderspiel als Gefängnishofgang.

Sieht man aber die ästhetisch reizvolleren, nicht nur auf den Affekt eines Schwindels abgestellten Karusselle, bemerkt man einen oszillierenden Tausch von sinnlicher (bildhafter) und motorischer Inszenierung, in welchem der Effekt den zirkulären Tausch überschreitet, indem er aus vorgeblich repetitiver Strategie körperlicher Ertüchtigung und Exerzitien mittels sensueller Versprechen und motorischer Befreiung einen akustisch und visuell illuminierten Theaterraum eröffnet. Diese Illusion ist schon – wie die kleine Münze – wert, in Umlauf gebracht zu werden. Die Kleinen reiten nicht nur in der Imagination, sondern wirklich auf den hölzernen Pferden, auch wenn das Karussell dort nur zu stehen kommt, wo sie vor ein paar Minuten aufgestiegen sind – das Glück der Heimkehr inklusive.

Die Zeichen des Vorspiels und die Materie des Körpers geraten in einen produktiven Widerstreit. Die Kinder *sind* Ritter, sie verkörpern sie und sie verteidigen, solange das Karussell sich dreht, ihre Rolle heldenhaft, Subjekt in doppelter psychischer Verfassung: „Wir können also nicht von einer Spaltung des Bewußtseins sprechen, wohl aber von einer *Spaltung der Psyche.*“[70] So gesehen, macht die Unterscheidung von Ernst und Spiel gar keinen Sinn; besser wäre es, vom Spiel als einer *gehemmten* Erfüllung derart zu sprechen, dass die Erfüllung die Hemmung *ist.* Von der Last der Dinge, die das Gold nicht aufwiegt, ist das Kind noch befreit, denn der Groschen, den es einsetzt, stammt von den Eltern. Sinnlich-lustvoll ist die Identifikation mit der Herrschaft und der Überdehnung der eigenen Kräfte im Rollenspiel eines Reiters,

[70] Freud/Breuer: *Studien über Hysterie,* S. 182.

Piloten oder Zugführers, der die Hand der Mutter verlässt, um ihre Aufsicht und sichere Rückkunft aber weiß. Nicht ein Klumpen Gold, sondern die Einsicht in die Notwendigkeit, dem Schwindel beizutreten, lässt alle sicheren Werte ebenfalls als Schwindel erscheinen. Den Schwindel zu negieren, hieße, noch nicht einmal den Schluck Wasser zu bekommen, mit dem Hans im Glück vor seiner Heimkehr den Durst löscht. Ihm weismachen zu wollen, er sei ein armer Tropf, dass er wegen dieses Wassers sein Lebenswerk den Tauschbetrügern und Schwindlern opfert, ist zu kurz gedacht, nämlich nur im Gedanken des Fortschritts – und zwar dem, man könnte sich einst aus dem Tauschgeschäft durch Hortung herausstehlen, es gar anhalten oder ohne Rest betreiben. Man sei schließlich gewieft genug, immer auf der Seite des Gewinners zu stehen. Schon; das aber ist auch Verlust, denn das Abenteuer des Neuen, Anderen, Exotischen bleibt verschlossen.

Vor dem Nutzen und Nachteil dieser historischen und nicht ökonomischen Denkweise hat Nietzsche nachdrücklich seine vom Fortschritt berauschten, deutschen Landsleute (nach den Ereignissen von 1871) gewarnt und zwar auf ganz andere Weise als Marx. Ersetzt man das Paradigma des Fortschritts durch das der Zirkulation – der ewigen Heimkehr –, erscheint es durchaus möglich, Hans glücklicher leben zu lassen als diejenigen, die sich von der Hortung des Kapitals einen Aufschub ohne Ende erhoffen und die Opfersphäre ebenso ausblenden wie die Verausgabung. Hans hat den Raum des Möglichen abgeschritten, dem Leben seine Freiheit gegeben und die Last der Dinge abgeschüttelt.

Die Frage, die uns in der Geschichte von HANS IM GLÜCK beschäftigt, ist die, ob es nicht im Spiel Effekte gibt, die vorzustellen oder zu imaginieren wir erst einmal gar nicht erwartet haben. Ob wir also erwarten sollen, dass unsere Erwartungen nicht nur nicht erfüllt, sondern auf ganz andere Weise in neuartige Affekte sich versetzen lassen? Wenn das der Fall ist, ist der Zirkel der bloßen Bedürfnisbefriedigung, die uns die Dümmlichkeit des Verhaltens des kleinen Hans unterstellen lässt, durchbrochen. Nicht die Erfüllung einer Erwartung macht den Gewinn des Austauschs aus, sondern die *Überschreitung*.

Es gibt eine Ökonomie des Schwindels, die dafür sorgt, dass wir – je nach Training, Aufmerksamkeit und Umweltbeschaffenheit – Wirklichkeit als vom Körper ungetrennt empfinden und nicht als das Gegenüber eines Bildes. Wie in jeder Ökonomie hat die des Schwindels einen Rest. Der vorgeblich ohne Rest aufgehende Zyklus einer ewigen Wiederkehr, dem Ideal des Karussells, steht eine spiralförmige Dynamik entgegen. Für Kinder geht

es darum, die Grenzen des Ichs in der Erweiterung spürbar zu machen. Im Karussell kann das ein Steigerungseffekt sein. „Die Umkehrbarkeit (Reversibilität) der Gabe durch die Gegengabe, die Umkehrbarkeit des Tauschs durch das Opfer, die Umkehrbarkeit der Zeit durch den Zyklus“[71] – alle diese Hoffnungsbilder scheitern an der Linearität der Zeit, das heißt an dem Tausch der Ereignisse, der immer nur Verluste bringt, wenn Erinnerung und Phantasie nicht zählen. Traum, Phantasie, Erinnerung – gehört das mir oder bin ich darin ein anderer? Erst wenn wir diese Andersheit der Aktualität opfern, beginnt der Schwindel pathologisch zu werden.

Christina von Braun ist in ihrem Text VERSUCH ÜBER DEN SCHWINDEL von einer drohenden Auflösung von Subjekt und Objekt ausgegangen, die entweder passiv vom Individuum erzeugt oder aktiv von ihm vermittelt wird. „Der wichtigste Unterschied zwischen dem Schwindel, der das Individuum *befällt,* und dem Schwindel, den das Individuum *verübt,* besteht darin, daß der Mensch in einem Fall passiv, im anderen aktiv beteiligt ist.“[72] Problematisch sind die vorgeschobene Setzung des Individuums als einer indifferenten Nullstelle und die polare Bewertung von Spiel (Gewinn) und Arbeit (Opfer). Wenn aber, wie im 19. Jahrhundert geschehen, die Organe des Körpers – seit Helmholtz‘ Erkenntnissen – sich als Objekte instrumentalisieren lassen, wo ist dann Subjektivität zu verorten? „Die Verflüssigung der Grenze zwischen Subjekt und Objekt“, wie mit Nietzsche diagnostiziert, endet in jenem Kontext, „wo es um den ‚Anderen‘ geht.“[73] Der Andere kann nicht geben, was man selbst nicht hat. Das verpflichtet zum gemeinsamen Spiel. Der wesentliche Effekt ist der *Versuch* einer Regelgemeinschaft zu begründen, die eine in den Fliehkräften auftretende Vereinzelung verhindert, indem die Tauschenden sind sich darüber einig sind, sich über sich selbst zu täuschen. Wenn genau dies thematisiert wird, reden wir in der Regel nicht mehr von einem Wirklichkeitsraum, sondern von einer raumzeitlichen Inszenierung, in der die Rollen der Akteure, der Zuschauer und der Beobachter erst einmal weder aktiv noch passiv verteilt sind.

[71] Jean Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod.* München 1991, S. 8.

[72] Christina von Braun: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht.* Zürich 2001, S. 16.

[73] Ebd., S. 20 u. S. 21.

8. ERSTE STÖRUNG: DIE FETISCHISIERUNG – DIE FOTOGRAFIE

Meine Heiligung des Karussells als Fetisch motiviert sich aus meiner frankophilen Neigung. Seit meiner Jugend besuche ich Frankreich, dass ich vor allem visuell erfahre, da ich die französische Sprache kaum spreche. Da ich nicht sprechen muss, verlege ich mich aufs Betrachten. In Frankreich habe ich stets viel und gern, aber in der niedrigsten Kaste der Amateurfotografie, mich dem „Knipsen" überlassen. Ich fotografiere wie ein Kind, das ohne Perspektive und Realismus zeichnet. Im Vertrauen auf die Macht der Farbe und das Wunder der Dauerspur bleibt jede Bildwirkung oberflächlich. Was die großen Fotografen Nadar, Atget, Cartier-Bresson, Lartigue, Doisneau mit Geduld und Geschick noch dem reizlosesten Ort abzugewinnen vermögen, bleibt meinen Fotos verborgen. Offensichtlich fotografiere ich nicht für andere, sondern für mich. Ich fotografiere nicht einmal der Fotos wegen, sondern aufgrund eines Irrtums, einer Besessenheit. Sie besteht darin, mit jedem Schnappschuss zugleich eine Erinnerung, eine Einverleibung zu vollziehen. Statt eines Bildes verkörpern sich Situationen, in denen die Geste der Fotografie anstelle der Fotos tritt. Den Auslöser zu drücken, heißt, in einer gegebenen Situation eine Inversion zwischen dem „Innen" und dem „Außen" zu bewirken. Es handelt sich um einen Vorgang der Einbehaltung, die mehr ist als Besitz: nämlich *Besessenheit.*

Wenn Besitzen selbst – etwa in Gier und Geiz – zur Form gerinnt, spricht die Marx'sche Ökonomie vom *Fetischcharakter der Ware*. Marx meint damit, dass jede Form der Ware, die zum Gebrauch produziert wird, zugleich mit dem Gebrauchswert auch den Stempel eines vergesellschafteten Werts erfährt. Die Gegenläufigkeit des Effektes haben wir eingangs thematisiert und gesagt, dass der Ort, an dem diese Inversion sich vollzieht, der Markt ist, d.h. jener Moment des Tauschstillstandes, in dem die Ware präsentiert und ihr Gebrauch verhindert wird.

Der *Fetischismus ist nun jene „Perversion", die diesen Stillstand selbst „besitzen" will* – also die Unvergänglichkeit der eigentlich zum Gebrauch bestimmten Ware und deren Herabsinken zum nutzlosen Nippes. Dies ist der Moment, in dem der Schwindel des Tauschs zur Gewohnheit von Privatheit umschlägt. So wird der Fetisch zu einem heiligen Ding, dem jene Knochen der Heiligen entsprechen, denen Wunder zugeschrieben werden und die im Mittelalter zu einer Art *heiligem Geld* wurden.

Doch zurück zu Marx. Vergesellschaftung geschieht als *Effekt,* als immaterieller Mehrwert des Tauschs – als dessen kreditierende Verbindlichkeit. Bei Marx heißt es: „Das Geheimnisvolle [Fetischisierende; R.B.] der Warenform besteht also einfach darin, daß sie den Menschen die gesellschaftlichen Charaktere ihrer eigenen Arbeit als gegenständliche Charaktere der Arbeitsprodukte selbst, als gesellschaftliche Natureigenschaften diese Dinge zurückspiegelt."[74] Vor allem in der Luxusindustrie wird der gesellschaftliche Wert bedeutender als der Gebrauchswert. Je größer ersterer wird, umso stärker versucht er sich als *Prestige* aus der gemeinen Vergesellschaftung herauszustehlen, *hierarchisierend* und *differenzierend* zu wirken. Aus der Vergesellschaftung entsteht Vergemeinschaftung. Um der Vergesellschaftung zu entgehen, die immer auch eine Drohgebärde meiner Verdinglichung impliziert (der Körper der Arbeit, die Personalisierung), muss er sich als untauschbar, selten, individuell erweisen. Erst durch diesen Zyklus bestimmt sich der Fetischist als pathetische Figur: indem er den Unterschied zwischen Dingen und Menschen verwischt, die Dinge animiert und die Menschen verdinglicht. Die Logik dieser Vermischung gegenüber dem Tauschparadoxon leuchtet ein, erweist sich aber als manisch in ihrer Unüberwindlichkeit.

Nun behaupten wir versuchsweise, meine Art, das Karussell zu fotografieren, die nicht auf die Betrachtung des Bildes zielt, sondern als Bewahrung, Einkapselung, Fetischisierung, bezeichnet werden kann, verstehe sich als Rückaneignung dessen, was meine gesellschaftliche Teilhabe mir enteignet, nämlich das, was mythischerweise für alle öffentlich zugänglich ist und allein der Vergemeinschaftung dient. Nehmen wir an, die Attraktivität des Karussells macht mich zu seinem Objekt, wenngleich ich gerne der Verführte in diesem Spiel bin. Im Foto will ich den Mehrwert der Objektivierung für mich einkassieren, indem die Fotografie sich mir als ein Objekt gibt, dass mich animiert, selbst *Erinnerung* (Memorial) des fotografischen Moments zu *sein.* Der Fetischcharakter schlägt in der Tat von den Dingen auf den Menschen um – zumal ich das Foto nicht in irgendeinen Waren- oder Medienkreislauf zurückgebe, wie das die professionellen Fotografen machen. Ich betrachte die Unzahl dieser Fotografien nicht einmal; es genügt zu wissen, dass ich sie jederzeit wie einen Fetisch zur Verzauberung meiner selbst hervorholen kann.

Das Foto repräsentiert meinen Standpunkt zu einer gegebenen Zeit, der nicht der Standpunkt des Anderen sein kann. Das Fotografieren schafft eine

[74] Karl Marx: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie.* Köln 2000, S. 84.

Begegnung, deren Einmaligkeit durch das Foto bezeugt ist: die der *Datierbarkeit* und der *Locierbarkeit.* Was ich fotografiere, sind die üblichen Zeugen einer schon veräußerten, uns zur Schau gestellten Memorialität, die Monstranzen des Sieges des Ortes über die Zeit: den Eiffelturm, die Kathedralen, ein Bauernhaus, pittoreske Paläste, Gärten, Brunnen, das Meer, Landschaften – kaum Menschen, die sind beweglich und vergänglich. Man könnte meinen, in der Verausgabung und Individualisierung eines allgemeinen Blicks halte ich die Unumgänglichkeit des mir angebotenen Tauschverkehrs an, behalte ihn mir *asketisch* vor. Ich fahre nicht Karussell, ich fotografiere in einem paradoxen Tausch. Marx nennt diese Form der Aneignung „übersinnlich". Indem ich die Verführung der Ware fotografiere, mache ich aus der übersinnlichen Vergesellschaftung – „zurückgespiegelt" – eine sinnliche Erscheinung. Vergesellschaftung unter Umgehung von Tausch und Abwehr des Opfer- und Gabenzyklus – eine Ökonomie kleinbürgerlicher Privation, eine Obsession von zur Schau gestelltem und zugleich verborgenem, privatem Besitz. Die Gegenüberstellung bei Marx ist psychophysisch orientiert:

> So stellt sich der Lichteindruck eines Dings auf den Sehnerv nicht als subjektiver Reiz des Sehnervs selbst, sondern als gegenständliche Form eines Dinges außerhalb des Auges dar. Aber beim Sehen [respektive Fotografieren; R.B.] wird wirklich Licht von einem Ding, dem äußeren Gegenstand, auf ein anderes Ding, das Auge geworfen. Es ist ein physisches Verhältnis zwischen physischen Dingen. Dagegen haben Warenform und Wertverhältnis der Arbeitsprodukte, worin sie sich darstellt, mit ihrer physischen Natur und den daraus entspringenden dinglichen Beziehungen gar nichts zu schaffen.[75]

Mit anderen Worten: Die Beziehungen des Fotos zum Motiv ist physisch, wird jedoch in Beziehung zu seinem Besitzer magisch, psychisch. Wenn Fotografieren als gesellschaftliche Handlung interpretiert wird, die ein Foto als Ware materialisiert, die anderen gezeigt wird, dominiert sachlich der physikalische Abdruck. Aber er wird sofort dem Kunden des Fotos als ästhetische Grenzverfassung des Tauschs verkauft. Die Substanz der Fotografie ist ihr Warencharakter. Das ganze Dilemma der Fotografie des 19. Jahrhunderts ist, dass unter dem Druck der handwerklich-technischen Herstellung des Fotos als Ware, das Prestige des Fotografen, also die künstlerisch-fetischisierende Individuation des Objektcharakters, nicht beglaubigt wird. Erst dadurch, dass Dasein nicht mehr statisch-bürgerliches als „Im-Bilde-sein" aufgefasst wird, sondern Wirklichkeit sich dynamisiert, wird die Artistik des

[75] Ebd.

glücklichen Augenblicks – man sieht das vor allem an Arbeiten von Cartier-Bresson – trotz der Reproduktionstechnik als *unwiederholbar* geheiligt. Das Foto beginnt – wie das Karussell – nostalgischen Charakter anzunehmen. Das Prestige des Ereignisses verwandelt sich in Privation, die *ausgestellt* (und eben nicht: verkauft) wird. Die Erkenntnisleistung des einmaligen Augenblicks (und nicht der Reproduktion) verhilft der Fotografie dazu ein Objekt der Kunst zu werden. Um von der Funktion der Abbildung zur Erfindung von Präsenz zu kommen, hat die Fotografie mehr als 100 Jahre benötigt.

Marx stellt sich die Frage, wie der Wunsch als Vorstellung in physische Natur verwandelt wird, also wie Arbeit einen immateriellen Mehrwert erwirtschaftet, der rein wieder nur in der Vorstellung verbleibt, um von dort aus das Begehren erneut entfachen. Es scheint, als ob der einzige Sinn darin liegt, dass ich während des Fotografierens von dem Objekt beachtet werde, das ich fotografiere. Hier kommt es zu jener Form der Konversion, in der die wechselseitige Beachtung eine Übertragung derart ausgleicht, die das Nicht-Vorzeigen der Fotografie (ich sehe die Fotos nicht an und zeige sie auch nicht herum) den Wunsch des Objekts pariert, sich zu zeigen. Wenn das Karussell ein Objekt der Exhibition ist, dann wünsche ich mich an seine Stelle. Statt dessen stehe ich betrachtend beiseite. Es handelt sich um eine Behinderung oder Hemmung, die in sich brechend das Verhältnis von Bewegung (Motorisierung, Wiederholung) und Stillstand (Augenblick des Fotos, Reproduktion) destruiert, den Tauschzyklus verschiebt. Das Syndromhafte, das Fetischisierende, Neurotische ist nicht besonders eindrücklich. Aber weil alle Welt so fotografiert, muss daran eine Störung festgestellt werden können, die den gesellschaftlichen Tausch gerade durch Entzug an Öffentlichkeit antreibt. Marx sieht noch nicht, dass in den Zeichen das Tauschparadoxon selbst funktional eingeschrieben ist, als – so Freud – Hemmung, die das Medium unter die Form substituiert.

Marx spricht bezüglich der Manie der enteignenden, mich zum Objekt deklarierenden Produktionsarbeit (Mitte des 19. Jahrhunderts) zu Recht von einer inzestuösen „Rückspiegelung", einem erschwindelten, *übersinnlichen* Mehrwert, ohne dass dies den *Konsum*arbeitern bewusst ist. Es kann ganz und gar nicht darum gehen, Arbeit abzuschaffen, sondern sie muss eine Balance von Erwartung oder Wunsch und Erfüllung, Realisierung eingehen. Das realisiert sich auf der Ebene der Zeichen. Dass diese Zeichen massenhaft hergestellt und vertrieben werden können und dass die Maschinen dieser Herstellung von den Psychophysikern und ihren tayloristischen Nachfolgern optimiert werden, liegt auf der Hand. In dieser Hinsicht sind die Emphasen

der Semiologie und des Strukturalismus des 20. Jahrhundert ein Symptom der Umwertung von Hand- in Kopfarbeit und historisch bedingt. Schon an den Arbeiten von Roland Barthes lässt sich ab den 1960er Jahren der Umschwung vom Höhepunkt der semiologischen Differenzierung zu einer synthetisierenden Medienwissenschaft ablesen.

Statt als erdrückendes Syndrom soll Arbeit – wie im Karussell – zum gesellschaftlichen Lustgewinn transformiert werden. Dazu muss die Arbeit zum Ereignis werden, sie muss selbst geheiligt und gefeiert werden. Nun potenziert sich der Schwindel aber auf höherer Ebene: Wenn das Symptom der (privativen) Besitzergreifung, also die Hortung bürgerlicher Fetische (das ist die gegenwärtige Amateurfotografie) die Unausweichlichkeit des nicht reziproken Tauschs beweist – denn die Fetischisierung des Besitzes dient in der Regel einer Schau –, wie kann diese Störung der Ökonomie dann zugleich das Ziel einer ökonomischen Befreiung von entfremdender Arbeit sein? Jetzt ist Fetischisierung gerade Opferverleugnung, die jeder kleine Angestellte sich schon vormacht, wenn er sich mit Anzug und Krawatte, den bürgerlichen Insignien, vom Arbeiter im Kittel abheben will.

Marx schwebt ein Trick vor, der im Imperativ des Achtstundentags seinen Ausdruck findet: acht Stunden Arbeit, acht Stunden Muße, acht Stunden Schlaf – Arbeitsmaschinen (körperliche Motorik) versus Vergnügungsmaschinen (Imaginationsfreisetzung). Das scheint gerecht, zeugt aber Fetischisten, die sich mit dieser Gerechtigkeit nicht abfinden, da sie nicht die Quantität der Arbeits*zeit*, sondern deren Qualität bezüglich der Enthebung und Enthemmung von Motorik bewerten. Das Verhältnis von Arbeitszeit und Gewinn fällt auseinander und wird zum Glücksspiel, d.h., es regelt sich in der traditionalistischen Vorstellung von Marx durch Geburt. Man kann ja doch auch Geld, diesen letzten Fetisch, für sich arbeiten lassen und sich der Gabe der Medienmaschinen überlassen, zumindest im Urlaub, an einem mythischen Ort namens Frankreich.

Damit sind wir beim Opferdampf, Rausch und Schwindelzustand – beim Problem der gerechten oder richtigen Geschwindigkeit im Verhältnis von Innervation und Gestaltbildung. Nicht Arbeit und Muße balancieren das Gleichgewicht der Kräfte, sondern der Schlaf – jenes Drittel, dem Marx keine Aufmerksamkeit widmet. Hier fällt die Unterscheidung von motorischer und sinnlicher Arbeit besonders ins Auge: Nicht nur, dass Orte der Muße sich besonders in Traumwelten inszenieren; der Schlaf liefert die Einsicht, dass Ruhe tatsächlich kein Stillstand, sondern der Kategoriensprung eines medialen Zustandes tonischer Nervenspannung bedeutet: Konversion

motorischer Stillstellung, die einer anderen Sphäre der Arbeit zugehört, nämlich jener, die sich der Vermittlung verweigert, weil sie im Traum in sich selbst vermittelt ist. Zu Recht spricht Freud nicht von „Traumvorstellung", sondern von „Traumarbeit".

Die physische Annäherung an das Karussell ist Orientierung in eine kreditierende Vorstellung (Sideshow, Preshow, Vorspiel), die dem sekundären Ort der Darstellung, d.h. dem Kommerz des offiziellen Warentauschs als Restarbeitsgabe vorausgehen soll: Ohne Erwartungsweckung kein Realisierungsbedürfnis, ohne Vorausgabe der Realien (das Karussell als Ding der schon geleisteten Arbeit) kein Gewinn der Körperaufhebung. Das Karussell als Kreditierungsfaktor der Wünsche ist stets dort, wo die Kommerzialisierung in unmittelbarer Nähe folgt. Es ist ein ästhetisierter Kredit, eine Gabe, auf die nebenan die Ware antwortet. Zugleich ist aber die Karussellfahrt eben auch selbst ein Warenangebot an einem möglichst sozialisierenden Platz. Messe, Markt, Kirche, Festplatz – Orte der Stillstellung zwar, aber gerade dadurch beherrscht von einer gewissen Chaotik und vom Lärm der Händler und Käufer. Das einstmals Magisch-Religiöse erscheint als reziproker Effekt des Tauschs mit der Physis. Die Scholastik des Karussells ist mittelalterlich, wie das Kirmesspiel. Sie betont eine Transzendierung des Körpers. Allerdings darf man den Modus der Fliehkrafterfahrung nicht mit der Symbolik in der Gestaltung verwechseln, wie sie z.B. eine bedeutende thüringische Karussellbautradition seit etwa 1850 weltweit durchzusetzen begann. Zuerst manuell, dann von Dampf- und schließlich von Elektromotoren angetrieben, wendet sich in den Fabriken in Neustadt a. d. Orla die Kunsthandwerktradition mythologisch-profanen Themen zu. Ein naiv-raffinierter Heimatstil mit barocker Ornamentik beginnt sich als nostalgische Grundstimmung durch Auswanderer bis nach Amerika hinein zu verbreiten.[76] Während das von Orgelklängen begleitete Karussell stilbildend ein Bedürfnis für eine in Deutschland einzigartige Festkultur befriedigt und nach der imaginären Eroberung allegorischer Welten einlädt, kann das Design der heutigen Karussellinszenierung diese Rückeroberung des imaginären Raums – von Jules Verne bis Karl May – oft nur im bildlosen Widerstand ohnmächtiger Beschleunigungserfahrungen artikulieren. Neben der aggressiven Dominanz der Falltürme und Achterbahnen hält sich dennoch in Beschaulichkeit etwa

[76] Susanne Köpp-Fredebeul: *Vom Karussellpferd zur Raketenbahn. Die Geschichte der deutschen Karussellindustrie in Thüringen.* Ahlen 2019. – Vgl. Tobin Fraley: *The Great American Carousel. Acentury of Master Craftmanship.* San Francisco 1994.

der Passauer „Pemperlprater" – ein Bodenkarussell, als einziges noch mit der Tradition des Ringestechens betrieben. Seit beinahe 150 Jahren kontrastiert es in biedermeierlicher Schlichtheit mit der Form des französischen Karussells den Luxus der langsamen Zeitverschwendung. Die Art des Karussellschmucks lässt nostalgische Kindheitserinnerung zu – eine Reversion der Zeitläufe. Erst im Zuge einer Perversion, in der Erwerbsarbeit als Glück gegen die Fron des Freizeitkonsums gefeiert wird, schafft es das Karussell erneut, Unzeitgemäßheit auszudrücken – in der Verschwendung von Zeit.

Bleiben wir bei der Idee, dass das Vorspiel eine Erwartung erzeugt, die ein Konsuminteresse provozieren *kann.* Baudrillard spricht von einem Schwindel namens *Verführung,* bei dem man nicht weiß, wer aktiv und wer passiv ist. „In jedem Austausch gibt es Tauschmöglichkeiten, aber nicht so bei der Verführung, die eben gerade kein Austausch, sondern eine Herausforderung ist. Bei der Verführung kann es kein Gleichgewicht und keine Optimierung der Tauchbeziehungen geben."[77] Die Magie des Karussells lebt von der Labilität der Verführung, vom Ineinandergreifen einer Inszenierung, in der es Ware, Herausforderung und kreditierende Gabe zugleich ist, einen Schwindel verspricht und zugleich nichts als den Schwindel kontrolliert. Inmitten der Stadt erscheint es: aus der Zeit gefallen, ein Geschenk, bunt, mit Lichterspiel, Orchestrion, darüber der Lärm der Kinder – Vorspiel, Lockvogel, belebendes Odeon. Das Karussell holt ins Licht, was sonst die Verführung des Körpers leistet. „Es ist nur das bestimmte gesellschaftliche Verhältnis der Menschen selbst, welches hier für sie die gaukelspielerische Form eins Verhältnisses von Dingen annimmt."[78] Was Ding war, ist jetzt *Vor*zeichen eines zirkulären *Selbstverweises*. Das Spiel beginnt: „Die Welt der Verführung ist reiner Schein und keine Zeichenwelt."[79] Will sagen: Die Repräsentationen lösen sich kreisend auf.

Offenbar gibt es für diese traumartigen Karussells, die heute im Vintage-Stil alter Tradition nur noch in der 1982 gegründeten Firma Concept 1900 Entertainment im nordfranzösischen Saint-Gobain gefertigt werden, ein Bedürfnis. Moderne Technik im Stil alter Zeit, aktualisiert und modernisiert, sind die Karussells nicht so alt, wie sie vorgeben zu sein. Ihren Betreibern – und nicht zuletzt den umliegenden Geschäften, die es honorieren

[77] Jean Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!* Berlin 1983, S. 33.
[78] Marx: *Das Kapital,* S. 84f.
[79] Baudrillard: *Laßt euch nicht verführen!,* S. 41.

– liefern sie ein hinreichendes Auskommen allein durch die Simulation der *Belle Époque* eines bourgeoisen Hochkapitalismus. Das strategische Zusammenspiel von Motorik und Ökonomie, von passagerem Verkehr und Zirkulation der Waren, der Menschen, der Medien als kleine *Sensationen* sorgt dafür, dass auch die Erinnerung – die der Kindheit – zur Ware wird. Die Störung bleibt dennoch: Der Fetisch ist unproduktiv, verkapselt, die Drehung inflationär neurotisch, ein Syndrom des ewig gleichen Tageslaufs. Das ist die „falsche Wiederholung", von der Kierkegaard spricht. Das Fest bleibt aus, die Verausgabung findet nicht statt, man zahlt in allzu kleiner Münze. Man schämt sich für seine demütigende Fetischisierung, Taumel im Korsett der Ökonomie. Die Kindlich sind stets nur die anderen.

Der Traum lässt sich weiter aufklären: Historisch betrachtet, handelt es sich bei den alten Karussells um die auf ihr mechanisiertes Zentrum reduzierten Volksfeste bzw. Umzüge, die *Goguette* oder Kirchweih, die sich ausgangs des 18. Jahrhunderts aus Ritterspielen etablierten. Wir werden später detailliert darauf eingehen. Das Karussell hat seinen Platz, die Kirchweih hat ihre Zeit. Die Fotografie, eine Technik Bewegungen einzufrieren, wird dem Zeitverlauf eines Festumzuges nicht gerecht wird, invertiert den Rausch zum Moment der Ohnmacht.

Halten wir fest: Eine unausweichliche Störung der Ökonomie besteht darin, narzisstisch (symptomatisch) und notorisch (syndromatisch) zu beweisen, dass es kein Außen der Gesellschaft gibt, sondern nur die *Verweigerung* (Askese, Privation, Fetischismus) und die *Überdrehung* (Schwindelgefühl, Wahnsinn, Manie). Fetischismus ist die Perversion, die Verweigerung des Konsums als Heiligung durchzuführen.

Eine diagnostische Bestandsaufnahme des Fetischismus des Fotografierens als Handlung kann folgende Symptomentwicklung verifizieren:

Erste Phase: Die Fixierung des Motivs. Sie ist durch eine Vorschau, ein Vorspiel motiviert. Das Karussell erzeugt einen visuellen und akustischen Reiz, dessen malerische Antiquiertheit das Gedächtnisbild einer guten alten, geordneten Zeit nachstellt – einer im Gleichmaß des Werdens und Vergehens sich drehenden Zeit. Das Fotografieren jedoch kennt in der Regel nur die gleichgültige Präsenz, aber sie macht diese, – da sie zum allerersten Mal den vergänglichen Augenblick *zeigt* – zu einer *Sensation:* Das Ungesehene wird sichtbar. Die Konstellation von Detailversessenheit und Künstlichkeit war das Faszinosum der Daguerreotypie. Muybridge und Marey erweitern diese Faszination dann um das Bewegungsbild und Méliès macht aus dem kontinuierlichen Bewegtbild ein Zauberbild phantastischer Welten, die –

ähnlich denen von Jules Verne – nach einer Kontinuität in Raum- und Zeit sich nicht mehr orientieren. Zerstückelbar wird auch dieses Kantische Apriori zur disponiblen Ware.

Zweite Phase: Weil das Fotografieren aus der gleitenden Zeit einen einmaligen Augenblick ohne Mühe herausreißt – eine Bewegung auf den Auslöser genügt –, bildet sich eine Illusion für die Stillstellung und Manipulierbarkeit, für die Quantelung und Diskretion eines *Phänomens*. Nun wird diese diskrete Lücke, die leere Stelle, der Ort des unwiederholbaren Augenblicks, zu einem weiteren Faszinosum. Denn dies ist jener Ort, besser gesagt: Zeitpunkt, der die Körperaufhebung feiert: *carne vale*, „aufgehobenes Fleisch", reiner Geist, Ökonomie der Geste, letztlich ein dionysisches *Datum.*

Dritte Phase: Der Rückblick auf das Foto kündet von der Möglichkeit der Wiedererweckung des Wirklichkeitsmoments, was zu einer passiven Haltung melancholich-sentimentaler Rückbesinnung führt. Nicht die Auflösung des Körpers im Schwindel, sondern der (tränenreiche) Ausfluss der Erinnerungen – eine inverse Sensation – stellt sich ein. Deutlich wiederum bei Benjamin in den Erinnerungen an Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts und den eigentlich banalen Fotografien von Atget, der das untergehende alte Paris festhält. Die Passage der Erinnerung stabilisiert sich retroaktiv in einer Zwangshandlung: Das Foto wird meine Erinnerung gewesen sein werden! Aber es wird die Erinnerung an eine Zeit sein, die das Foto getötet hat. Die Sendung des Fotos kommt nicht als Echo zurück, sondern verwandelt in ihrer Vorwegnahme schon jeden fotografischen Moment in einen des Todes, wie ihn Roland Barthes in Die helle Kammer betrauert hat. Damit schließt sich der Kreislauf zu Phase eins. Das Fotografieren wird jetzt zur Manie und arbeitet sich scheiternd an dem ab, was man nicht fotografieren kann: das sich bewegende, geräuschvolle, von Musik begleitete schwindelerregende Karussellgefühl, Dasein. Gekoppelt mit der inflatorischen Geste des Knipsens kann sich das Dasein als Fortsein halten.

Das Karussell bleibt historisch auf halbem Wege stecken, im bürgerlichen Sittenbild des 19. Jahrhunderts. Die Verkehrsmittel und -medien, mit denen man dort seine Rundfahrt macht, haben sich längst schon von der Zielflucht emanzipiert. Noch oft aber sind es Pferde und alte Kutschen, die das Kind begeistern. Die Attraktion liegt auf der Hand: Das Karussell ist von der Fahrt an ein Ziel befreit, es kreist wie die bürgerliche Welt um sich selbst. Es geht um den Wunsch, den dionysischer Traum doch noch einmal im Wachen zu erleben und den Tod an die Peripherie zu verdrängen.

9. ZWEITE STÖRUNG: SELBSTBESCHWINDELUNG

Ist die erste Störung vornehmlich durch das Phantasma der Wiederholung einer Rück-Holung gekennzeichnet, so ist die zweite von der Möglichkeit beherrscht, den Zug der Zeit zu kontrollieren, eine *Rekommandur* einzurichten. Ein *Rekommandeur* ist derjenige, der das Karussell betreibt, bewacht, Technik und Motorik prüft und justiert, Geschwindigkeit und Beschleunigung regelt sowie die Verhaltensregeln zu beachten empfiehlt. Normalerweise tritt er nur im Hintergrund in Erscheinung, ggf. von einem Kassierer unterstützt, wenn er nicht gleich selbst die Kasse betreibt. Es handelt sich um einen Arbeiter, der Technik, Ökonomie und Sozialisation koordiniert, aber auch um einen Steuermann. Wir werden mit Goffman sehen, dass Kinder durchaus versuchen, ihr eigenes Rollenspiel auf dem hohen Ross der jeweiligen Geschwindigkeit des Karussells anzupassen. Eine Regelüberwindung besteht vor allem im Zuruf, das Karussell solle sich schneller drehen. Der Körper ist nicht passiv dem Schwindel ausgesetzt, er versucht ihn aktiv selbst zu erzeugen, d.h. jene Kompensationsbewegungen zu machen, die dem Auf und Ab der Pferdchen bei etwas komplizierteren Karussellen entsprechen.

In einem Text Virilios fand ich folgende Urszene, die eine Verbindung zwischen meiner passiven Fotografie und dem aktiven Gebrauch des Karussells mehr als nur illustriert. Virilio übersetzt frei eine mehrmals geäußerte Szene über seine Kindheit, die der schon hochbetagte Fotograf Jacques-Henri Lartigue in einem englischsprachigen Fernsehinterview der BBC in wenigen Sätzen erzählt. Ich gebe diese Darstellungen ausführlich an späterer Stelle wieder. Jetzt interessiert folgender Aspekt der Störung – und verstehen wir Störung weiterhin *auch* als Unwucht und somit Antrieb einer kommunikativ agierenden Vitalität des Tausches. Der Aspekt betrifft den Ursprung der Fotografie, ein Äquivalent für ein Gedächtnisbild zu schaffen. Das Gehirn ist nicht Archiv, sondern Resonanzraum. Was im Bild statisch gedacht wird, muss dynamisch aufzufassen sein. Freuds erste größere Schrift Zur Auffassung der Aphasien 1891 nimmt noch vor den Studien über Hysterie 1895 kritisch gegenüber der Lokalisationstheorie Stellung.

Solange man an dem Modell Subjekt-Objekt/Innen-Außen festhält, sind die Dinge nicht kompliziert. Kompliziert – und in gewisser Weise nicht fokussierbar – sind die Tauschorte, wenn die Grenzen topologisch weich und die Frequenzen gleitend werden. Wer beides kontrolliert, Frequenz und

Amplitude modulieren kann, kommt nicht nur der Erfindung moderner Radiotechnik nahe, er kann auch den Unterschied zwischen einem Schwindelgefühl auf dem Karussell und dem Schwindel des Kinos kontrollieren – von den elektromagnetischen Schwingkreisen der Hertz-Wellen wollen wir erst später sprechen. Wolfgang Hagen etwa hat den Sachverhalt in verschiedenen Publikationen demonstriert.[80]

Die folgende Anekdote Lartigues zeigt, wie ein getrenntes Bewusstsein von Subjekt und Objekt sich aus der Krise heraus stabilisiert und nicht vorgängig ist. Virilio komprimiert die Szene ein wenig. Es handelt sich bei einer Darstellung um eine Verkettung von Übersetzungen, die ganz großzügig darauf setzt, dass es – wie in dem Spiel *Die stille Post* – möglichst attraktive Abweichungen und Effekte gibt, die den ursprünglichen Sinn der Fotografie ‚ein authentisches Bild zu machen, funktionalisieren.

Frage [an Virilio]: Sie sprachen eben von so etwas wie einer *Blickfalle,* ist damit ihr Photoapparat gemeint?
Antwort Lartigue: Nein, überhaupt nicht, das liegt weiter zurück, es ist etwas, das ich als kleines Kind machte. Ich schloß die Augen halb und ließ nur einen kleinen Schlitz offen, durch ihn betrachtet ich intensiv das, was ich sehen wollte. Dann drehte ich mich dreimal um die eigene Achse und glaubte so das Angeschaute eingefangen zu haben. Ich dachte, es wäre mir in die Falle gegangen und ich könnte es beliebig lange behalten, und zwar nicht nur das Gesehene, sondern auch Gerüche und Geräusche. Mit der Zeit merkte ich natürlich, daß das nicht funktionierte, und erst da habe ich technische Hilfsmittel verwendet, um dasselbe zu erreichen.[81]

Die Analyse dieser Anekdote werden wir im Abschnitt über Fotografie aufgreifen. Es gilt jetzt, die willentlich erzeugte *Störung* anzuerkennen, die bewirkt, dass die Sinnesorgane plötzlich als maschinelle Objekte draußen auftauchen – dass es offenbar eine Dynamik externalisierter Verkörperung gibt, in der *die Entäußerung wichtiger ist als der Besitz.* Der Schwindel ist eine Bewegung *zum Ursprung, zur Urkrise zurück.*

Wenn Medien Sinne dominieren, gilt es da nicht, seine Aufmerksamkeit von den Inhalten weg auf die Selbststeuerungen der Systeme zu richten? Eine solche Sichtweise, die Niklas Luhmann gefördert hat, kommt einer *déformation professionelle* nicht nur der Medienanalytiker entgegen. Grund genug, eine dritte Störung zu diagnostizieren, die mich heimsucht.

[80] Wolfgang Hagen: *Funken und Scheinbilder. Skizzen zu einer Genealogie der Elektrizität.* In: VVS Saarbrücken (Hg.): *Mehr Licht.* Berlin 1999, S. 69-118.
[81] Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens.* Berlin 1986, S. 11.

10. DRITTE STÖRUNG: DIE VERTAUSCHUNG, DIE STRUKTURALE MATRIX

Zurück zu meinen beiläufigen Marotten. Neben dem Fetischismus der Fotografie und der allfälligen Illusion einer in Objekte und Subjekte getrennten Welt, gibt es Widerstände gegen eine gleitenden Ökonomie und Desorientierung. Die dritte Eigenheit, die mir auffällig ist, betrifft die Wortvor- und -darstellung „Karussell". So oft ich nämlich in meinen Notizen mit der Hand oder auf der Tastatur das Wort „Karussell" schreibe, vertauschen sich mir die Verdopplungen der Buchstaben: Ich schreibe „Karrusel", „Karussel" oder „Karusell" und „Carousel", „Carosell", „Carrousel", bringe die lateinischen, französischen und englischen Buchstabenkombinationen und die älteren Schreibweisen durcheinander. Das ist bei schneller Hand- oder noch schnellerer Maschinenschrift – und insofern man im Entwurf immer zuerst nach dem Sinn und nicht nach der orthografischen Form trachtet – nicht auffällig. Solche Fehlleistungen sind dann symptomatisch, wenn, wie in diesem Falle, der funktionale Hintergrund nach Freud'scher Hermeneutik szenifiziert wird. Die Wiederholung der Buchstaben im Wort wie diejenige der schwindelnden Bilder im drehenden Karussell werden manisch. Die Manie gibt einen Hinweis auf die Auflösung der Zeichenhaftigkeit, von Medium (Form) und Inhalt (Narration) – eine taumelnde Enthierarchisierung der Aufmerksamkeit, die Freud früh als Fehlleistung im Alltag beschrieben hat, um dem Unbewussten eine populäre Darstellung zu verschaffen. Nicht nur Medien schreiben mit an unseren Gedanken, sondern natürlich auch die Körper, was in Zeiten der Maschinenschrift schon fast in Vergessenheit zu geraten droht. Freud gebraucht in seiner TRAUMDEUTUNG ab der Ausgabe 1927 als Gegensatz zur Funktion des Zeichens (Symbol) den von Herbert Silberer entliehenen Begriff des *Funktionalen Phänomens.*[82] Es besagt, dass – etwa in der Analyse eines Traums – nicht die einzelnen Symbole referentiell zu deuten sind, sondern deren Kombinatorik und Stellung zueinander eine Lesart freisetzen, die den Elementen eine wechselnde Bedeutungsgestalt je nach kontextueller Aussagesituation zuweisen. Je nach dem, wie sich der Sinn motorisch hervordrängt, wird lesbar, was in der Traum*arbeit*, die von geheimen Wünschen sich nährt, als Produktion erscheint. Freud vertauscht demnach Motionen und Emotion – so, wie es ihm eine psycho-

[82] Sigmund Freud: *Die Traumdeutung.* Frankfurt a. M. 1984. Mit Bezug auf Herbert Silberer, u. a., S. 286 u. S. 427.

physisch dominierte Neurologie beigebracht hat. Es handelt sich aber nicht um Phänomene der Individuation, sondern gerade um solche, die an den Wertordnungen der Gesellschaft sich abarbeiten, sie in Bewegung versetzen. Ausdruckssysteme werden von Freud schon als strukturale, kombinatorische Maschinen erfasst. Ich zitiere eine entsprechende Stelle in Freuds ZUR PSYCHOPATHOLOGIE DES ALLTAGSLEBENS vor. Dort heißt es unter den eher aufzählenden Beispielen des Abschnitts „Verlesen und Verschreiben", in dem einzigen Satz, der sich theoretisch äußert:

> In einer übergroßen Anzahl von Fällen ist es nämlich die Bereitschaft des Lesers [oder des Schreibenden; R.B.], die den Text verändert und etwas, worauf er eingestellt oder womit er beschäftigt ist, in ihn hineinliest. Der Text selbst braucht dem Verlesen nur dadurch entgegenzukommen, daß er irgendeine Ähnlichkeit im Wortbild bietet, die der Leser in seinem Sinne verändern kann. Flüchtiges Hinschauen, besonders mit unkorrigiertem Auge, erleichtert ohne Zweifel die Möglichkeit einer solchen Illusion, ist aber keineswegs eine notwendige Bedingung für sie.[83]

Das Wort „Karussell" ist in meiner Schreibweise selbst zum Karussell, also zum Experimentalort realer „Flüchtigkeit" geworden, aber so, dass der Schwindel nicht rational aufgeklärt wird, sondern motorisch durch die Hand immer wieder erzeugt wird. Praktisch gesehen handelt es sich um einen Rechtschreibfehler, sprachlogisch betrachtet wird aber daran die Situation der gesellschaftlichen Konventionalisierung von Wort und Sache problematisiert und die Dudenkompetenz als Versuch gewertet, die Dynamik der Sprache auf ein statisches (freilich rhapsodisch angepasstes) Sprach*bild* zu reduzieren. Nun dürfte aber nach dem oben gesagten Sprache gar kein Bild sein, wenn ihr Wert im kommunikativen Austausch nach Maßgabe der nützlichen Verkennung und Verfehlung (Störung) je neu kalibriert wird. Kommunikation erzeugt in sich Ungleichheit als Moment ihrer Anschlussoffenheit. Wenn alles gesagt ist, alle Fragen beantwortet sind, gibt es nichts mehr zu kommunizieren. Wenn viele Sprecher den Dativ gegenüber dem Genitiv bevorzugen, kann auch der Duden auf absehbare Zeit dieser „Sprachmalerei" sich nicht erwehren. Falsch kann Sprache nur im normativen Sinne sein. Aufklärend und somit les- und sagbar, so Freud, aber sind gerade die Fehlleistungen. Dabei handelt es sich nicht um einen bloßen Tippfehler. Meine Marotte, die gottlob nur im Schülerdiktat Konsequenzen hat (und den berechtigten Argwohn meiner Korrektorin auf sich zieht), zeigt, wie ein und

[83] Sigmund Freud: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum.* Frankfurt a. M. 1981, S. 93.

dieselbe Sache funktional wie symbolisch aufgefasst werden kann, nämlich als Schreib*szene.* Und die szenische Betrachtungsweise ist diejenige Freuds. Inszenierung bezeichnet den Ort als auch die Handlung, in der nun genau dieses Verhältnis von Konvention und Individualität, Sensorik und Motorik, von Vorstellen und Vorstellung und beider Lug und Trug in einem Schwindel, einem Trauma oder einer Dramatik ausgefochten wird. Die Szene im ursprünglichen Sinn ist nicht Fest- sondern Wettkampfplatz, Agon. Das Märchen vom Hasen und dem Igel zeigt launisch, wie Konventionen unterlaufen werden können gegenüber dem, der sie nur starr zu handhaben weiß. Mit dem Schwindel und dem Chiasmus der Tauschoptionen muss man rechnen. In dieser Rücksicht gilt es, die Marotte „Fotografieren von Karussells" szenologisch zu erfassen. Zu welchen Erkenntnissen das führt, werden wir in der Interpretation der Medienszenen des zweiten Teils noch sehen.

Neben dem Wortbild hat mich auch die Referenz des Wortes irritiert. Ich erinnere mich, mir als Kind „Karussell" immer im Sinne einer sich drehenden „Karre" vorgestellt zu haben und einer falschen phonetischen Analogie aufgesessen zu sein. Aber tatsächlich sind am Karussell *Transporter*, Pferde, Autos, Kutschen, Gondeln, Schiffe, Raketen etc. befestigt oder gehängt, die die Kinder *herumkarren.* Noch eigentümlicher wird die „Karre", wenn man die kulturhistorische Dimension der Festkultur (Karneval, Kirmes) mit dem Karussell in Verbindung bringt. Der Karneval soll – fälschlich aber nicht sinnlos – vom CAR NAVALE, dem Narrenschiff sich herleiten und weiter jene Schiffe bezeichnen, die die Odyssee durch die Inselwelt der Ägäis kreuzen ließ. Schlingernd im Kurs, Begehrlichkeit der Dämonen, Spielball der Götter, schwankend wie eine Schiffschaukel auf unsicherem Grund, niemals in Ruhe, oft im Rausch; Dionysos, der Sohn des Meeres und des Weines, all das und der Sonnenwagen der Thespis können sich mit dem Fahrgeschäft des Karussells auf dem Festplatz der Kirmes in Verbindung bringen lassen.

Sind die Gondeln des Karussells nicht Verkehrsmittel, die sich im Kreis drehen, im Kreisverkehr gefangen, einem zirkulären Gaben- und Opfertausch unterworfen? Das Karussell markiert in der Provinz einen letzten Rest der Feste, die sich von den Dionysien Griechenlands wie von den Saturnalien Roms herleiten lassen. Diese greifen jene frühen Irritationen auf, in denen die Planeten der Logik der Astronomen sich widersetzen, am Himmel scheinbar rückwärts laufen und die Mantik der Astrologen durch epizyklische Aberration herausfordern. Insofern waren die Festtage des *carne vale,* – vor der „fleischlosen Zeit", vor der Fastenzeit – die verrückten, die aus der Zeit liefen und in der eine eigensinnige, rauschhafte Inszenierung Platz griff.

Es deutet sich ein eigenwilliger Effekt jeder theoretischen Naturbeherrschung an: Rechen- und Maschinensimulationen verhalten sich in den Effekten oft ebenso ungewöhnlich wie magisch verhexte Naturerscheinungen. In jener mythischen Zeit galt nämlich die Aufmerksamkeit der Astrologen nicht mehr den normalen, sondern der Disziplinierung der (im Himmelslauf) verrückten Zeiten. Wenn man dem Zwang der Götter entgehen will, bedarf es eines Opferbereichs (der Saturnalien, der Dionysien), in dem die Gesellschaft sich wie von einem Außen her rekonstituieren kann. Der Festbereich entspricht dem leeren Feld der strukturalen Matrix. Hier kann man ohne Zwang testen, experimentieren und verschieben: Die Bühne ist eröffnet. Das freiwillige Opfer ermöglicht den Austausch mit den Göttern, den Automatismen der Astronomie und den Maschinen, deren Symbolkraft wir als „Wunschmaschine" strapazieren dürfen. Deleuze schreibt über dieses leere Feld, dem Zentrum des Karussells:

> Eben in diesem Sinne bildet die Verschiebung, und allgemeiner alle Austauschformen, kein von außen hinzugefügtes Merkmal, sondern die grundlegende Eigenschaft, die es ermöglicht, die Struktur als Ordnung der Orte unter wechselnden Verhältnissen zu definieren. … Die Spiele benötigen das leere Feld, ohne das nichts voranginge noch funktionierte.[84]

Was topologische Bedingung ist, wird in den Dionysien bis hin zum barocken Fest auch zur chronologischen Orientierung benutzt: Dem leeren Feld entspricht die leere Zeit der Langeweile, die anfangs taumelnd-schlummernd im barocken Fest erweckt, im Ballett motorisiert und im Rausch wieder zum Schlaf geführt wird. Die Dynamik des linearen Festzugs wird zum Kreis gebogen. Der Platz westlich des Louvres in Paris auf dem diese Einbiegung stattfindet bekommt den Namen PLACE DU CARROUSEL, da der berühmte Reiterumzug und das anschließende Fest 1662 unter Ludwig XIV. hier stattfanden: Einübung in eine raffinierte Welt der Verführung, des Scheins, der Kulisse, der Illusion, des Schwindels und der Bühneneffekte. Zu dieser Historie später mehr.

Eigentlich ist auch das Karussell als Kirmesmaschine nur eine Ableitung dessen, was Lartigue am eigenen Körper vorführt: Die Erzeugung eines Schwindels zur Neuorientierung in einer sich gerade für das Kind rasant wandelnden Welt. Gegen nichts hat das Kind sich so zu wehren wie gegen Normalität und Langeweile.

[84] Gilles Deleuze: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992, S. 45.

11. ERSTE SPIELART: DIE KUNST DES SCHWINDELNS – HÜTCHENSPIEL UND ZAUBEREI

Wir haben das Märchen vom Hasen und dem Igel noch im Gedächtnis? Das deutsche Wort „Schwindel" in seiner zunächst zweifachen Bedeutung gibt uns einen Hinweis auf die möglichen Formen der Dezentrierung des Körpers. Ein Schwindel kann dabei eine Tricktechnik, eine Hinterlist oder schlicht ein Vorgang sein, der wegen seiner Geschwindigkeit nicht nachzuvollziehen oder wegen seiner komplexen Logik nicht zu durchschauen ist. Beschleunigung erzeugt – so Mach – Desorientierung, Verlust der psychophysischen Tauschkompetenzen. Sie macht schwindelig. Das Schwindelgefühl ist die affektive Seite des Schwindels. Die zweifache Bedeutung entlarvt den aktiven und passiven Vorgang des Schwindels: Erschwindeln und schwindelig machen führen zum Verlust der sinnenhaften Koordination – mit dem Effekt des Verlustes derjenigen Realität, die durch die Tauschzumutungen der Gegenwart als akzeptabel und eingeübt gilt. Es geht nicht um die Leugnung einer Wirklichkeit, sondern um einen Prozess der subversiven Renormierung angesichts einer unhaltbaren Identitätsbehauptung zweier sich austauschender Partner, von denen einer aktiv und der andere passiv sein soll. Der Schwindel, der Zaubertrick, die Medientechniken erklären sich nicht in einem Verhältnis von Wahrheit und Lüge, sondern sie zeigen sich als strategische Ökologie des agonalen Verhaltens in Bezug auf das *Vertrauen* der eigenen Sinne und derjenigen des Anderen in *wechselseitigem Vorverständnis.*

Ein Schwindel ist verzeihlich und lädt dazu ein, in die veränderten Wirklichkeitsbedingungen durch *Korrektur der Erwartungshaltung* einzutreten. Die ökologische Komponente des Schwindels besteht in seiner Selbstdisziplinierung. Wer den Schwindel zu weit treibt, stößt auf Pathologien, Ohnmachten, Tauschblockaden. Der Schwindel ist wertkorrigierend, die Lüge wertzersetzend. Eine Übertretung der Sinnenüberlistung kann verziehen werden, da sie immer auch mit der Nachlässigkeit oder Unaufmerksamkeit desjenigen spielt, der beschwindelt wird. Der Schwindel bezieht sich auf das Ungesehene im Sichtbaren, oft auf eine verfehlte Erwartungsweckung, einen falschen oder unzureichenden Blickpunkt.

Ein erstes Beispiel: das Hütchenspiel.
In der Darlegung des Schwindels und der Chancen zeigt der Hütchenspie-

ler vorweg die Kugel. Sie ist da – als Lockmittel. Er beweist, dass er nicht betrügen wird, sondern einen Trug vorbereitet. In der Lüge wäre die Kugel gar nicht da. Wäre man nur mit den Augen schneller als der Spieler mit den Händen! Der Schwindel ist eine Frage der Geschwindigkeit und der überforderten Sinne. In Folge dessen müssen die Sinne trainiert werden, um den Schwindel aufzudecken – durch Wiederholung und Aufmerksamkeitsfixierung. Doch der Spieler hat eine Chance. Diese muss ihm vorweg offeriert werden. Gewinne werden versprochen, Sieger werden präsentiert. Das Glücksspiel, das Caillois zu den *Alea*, den Zufallsspielen zählt, wird in einen *Agon* transformiert – den Wettkampf gleichberechtigter Protagonisten, die die Regeln akzeptieren. Im Falle des Hütchenspiels können die Vorbereitungen des *Previews,* des einladenden Vorspiels, Manipulationen ausschließen. Die Erwartungshaltung schürt eine realistische Gewinnchance. Der Wettkampf geht in die nächste Runde. Wir lassen uns auf das Spiel ein. Der Automatismus des agonalen Schwindels beginnt. „Der Schwindel ist, wie die Wörterbücher lehren, eine Iterativbildung, das heißt: der Augenblick, da das Gefühl eines Schwundes – das Schwinden der Kräfte – sich gleichsam automatisiert, folglich zum Kreislaufversagen auswächst."[85] Die Verschiebung vom langsamen Sehsinn in die sich beschleunigende Motorik (man sehe den Klaviervirtuosen zu) ist nicht nur einer Technik geschuldet, sondern bewirkt den Ausfall interpretativer Wahlmöglichkeiten. Der Blick wird fixiert, oft aber auf den falschen Aspekt der Darbietung. Der Mitspieler kann jetzt nicht mehr *wissen*, sondern nur noch *ahnen* und schließlich *glauben,* unter welchem Hütchen die Kugel sich befindet. Er will – manisch geworden – nun nicht einsehen, dass man durch Training den Zufall ausschalten kann. Auch er bedient sich jetzt gewisser Technikvorstellungen. So spielt er weiter, während der Hütchenspieler mit jeder Runde die Geschwindigkeit steigert.

Es ist diese strategische Inszenierung des Spiels, die mit der Chance auch einen Gewinn verspricht – einen der unter Umgehung von Arbeit auf den Zufall baut, auf den glücklichen Augenblick reduziert ist. Jeder Hütchenspieler weiß, wann er seinem Antagonisten auch einmal den Gewinn überlassen muss, um ihn bei Spiellaune zu halten.

Ein zweites Beispiel: schneller als der Tod – das Unerwartete kommen sehen.
Ich sehe in einem Dokumentarfilm, wie Cartier-Bresson mit seiner Kamera durch die Straßen von Paris oder New York streift, und ich frage mich, wie

[85] Martin Burckhardt: *Philosophie der Maschine.* Berlin 2018, S. 22.

er es schafft, jeweils die besonderen Momente und Aktionen im Augenblick festzuhalten. Ich schreibe es seiner Kunst, dem Handwerk im Umgang mit der Kamera, dem geschulten Auge zu. Ich frage nicht, unter wie vielen Tausenden Aufnahmen die eine, besondere zum Abzug oder Druck ausgewählt wird und das Publikum staunen macht. Ich frage mich, warum unter meinen Tausenden Aufnahmen vielleicht nur eine ist, die es mit den besten von Cartier-Bresson aufnehmen kann? Ich ahne warum: Die wirkliche fotografische Arbeit findet bei der Sichtung der Negative oder in der Dunkelkammer statt. Das Opfer dieser Arbeit aber geht mit Drücken auf den Auslöser verloren. Zu diesem Opfer bin ich nicht bereit. Mit der Motivwahl und dem Moment des Auslösens ist nur der geringste Teil der Tätigkeit abgehandelt. Und habe ich nicht behauptet, dass ich meine Bilder nach kurzer Durchsicht nie mehr ansehe, geschweige, sie sorgfältiger Nachbearbeitung und Betrachtung unterziehe? Meine Fotografie ist eine andere. Ich arbeite wie der amerikanische Bildreporter „Weegee" (Arthur Fellig), der im Vorbeigehen das Bild einer Leiche fotografiert. Weegee hört den Polizeifunk, er ist – in den dreißiger Jahren in New York – immer in Bereitschaft, stiehlt einen Snapshot, entwickelt das Negativ im Kofferraum seines Wagens und übergibt es sofort der Presse. Brutal, schnell, direkt – Weegee ist der Held der Geschwindigkeit, schneller als die Polizei, schneller als der Tod. Dagegen Cartier-Bresson, der Spurensucher des ästhetisierten Blicks, der sich an die Motive heranschleicht, seine Beute im lebendigen Ausdruck markiert.

Im Übrigen lässt Cartier-Bresson oft den schwarzen Negativrahmen seiner LEICA oder ROLLEIFLEX mit abziehen, um zu beweisen, dass das Foto allenfalls in der Gradation optimiert worden ist, nicht aber in Montage und Ausschnitt. Wie beim Hütchenspiel gilt: Die Techniken der Wiederholung sind für die Ausschaltung des opferreichen Zufalls entscheidend. Ist nicht das Spiel immer ein Versuch, die Wirklichkeit, das *Erwartbare* zu überlisten?

Der Schwindel bedarf einer Spielregel. Man tritt in den Tausch ein, man evaluiert die Chancen auf beiden Seiten. Gehen wir vom Hütchenspieler zum professionellen Schwindler über.

Ein drittes Beispiel: der Zauberkünstler.

Jeder Zauberkünstler führt die drei Akte des Schwindels in Perfektion vor. Heiner Wilharm[86], hat dies am Beispiel der Dramaturgie im Film THE

[86] Heiner Wilharm: *Magische Effekte oder vom Verschwinden der Endlichkeit.* In: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung und Effekte. Die Magie der Szenografie.* Szenografie & Szenologie Bd. 7, Bielefeld 2013, S. 347-401.

Prestige (Prestige – Meister der Magie, Regie: Christopher Nolan, USA/GB 2006), der auf dem gleichnamigen Roman Christopher Priests beruht, detailliert aufgearbeitet. In diesem Film geht es um den Wettkampf zweier Zauberer, die sich mit Hilfe von Ingenieuren gegenseitig überbieten. Der Trick, um den es dabei hauptsächlich geht, ist das Verschwindenlassen einer gefesselten Person, die dann an anderer Stelle im Zaubertheater wiedererscheint. Die eine Seite behilft sich mit einem Doppelgänger (Zwillingsbruder), die andere versucht mittels einer Maschine, die der berühmte Erfinder Nikola Tesla fertigt, menschliche Reproduktionen zu erzeugen. Der eigentliche Schwindel besteht demnach in einem Agon zwischen vermeintlicher Magie und physikalischer Technik. Letztlich werden die Besucher der Zaubershow auf eine falsche Identifizierung von Original und Kopie – auf den Hase-und-Igel-Effekt hin konditioniert, während dem Kinobesucher im Film vorweg das Schema des Schwindels offeriert wird, und zwar wie folgt:

Erster Akt: The Pledge – die Chance wird eröffnet.
Man sieht das Objekt: einen Kanarienvogel im Käfig oder die Kugel unter einem von drei Hütchen. Der *Pledge* stellt die Versicherung, ein Pfand, ein Versprechen, eine Kreditierung dar, die dem Zuschauer/Publikum die Chance gibt, das Objekt zu identifizieren und den Trick zu durchschauen. Der *Pledge* ist nicht so etwas wie ein Vorspiel (Preview), das lediglich eine Ankündigung ist, dass da gleich etwas zu sehen wäre. Die berühmte Pantomimennummer vor dem Théâtre des Funambules in Carnés Film Kinder des Olymp (Les Enfants du paradis, Regie: Marcel Carné, Frankreich 1945) bietet ein Beispiel dafür, dass der Pledge schon das Prinzip der folgenden Schau durchführt. In Carnés Film ist es das Verhältnis von Betrug und Selbstbetrug.

Bezüglich des Hütchenspiels habe ich schon gesagt, dass das Spiel sehr langsam einige Male durchgeführt wird, sodass der Zuseher die Kugel zuverlässig errät und einen kleinen Gewinn einstreichen darf. Der Pledge ist eine Art Rückversicherung. Mit der *Kreditierung eines Gewinnversprechens* wird die Reziprozität von Gewinn und Verlust durch die Protagonisten beglaubigt. Der Agon beginnt dann erst als eigentlicher Spielbetrieb. Erst jetzt schleicht sich die Erschwindelung durch eine Erhöhung der Tauschgeschwindigkeit bzw. durch instrumentelle und manuelle Technisierung der Hütchen ein.

Zweiter Akt: The Turn – das Spiel beginnt.
Gleiche Regeln, aber erhöhte Geschwindigkeit. In The Prestige, so erklärt

Wilharm, gibt es folgenden Zaubertrick: Der Kanarienvogel, der vorher in seinem Käfig gezeigt wird, wird unter einem Tuch verborgen. Der Zauberer schlägt mit der Hand auf den Käfig, der Käfig verschwindet, das Tuch gleitet vom Tisch. Der *Turn* – oder die Wendung – transformiert die Spielregel, er hebt sie nicht auf. Das Verschwinden des Kanarienvogels erzeugt keinerlei Zweifel im Publikum, denn die Präsentation des Käfigs zu Anfang war gerade deswegen gemacht worden, um auf das baldige Verschwinden hinzuweisen. Erwartung und Erfüllung realisieren sich. Kein Hütchenspieler und kein Zauberkünstler wird jetzt aufhören. Es gibt zwar einen Affekt der Verblüffung, aber worauf es eigentlich ankommt, ist, einen *gegen die kreditierte Erwartung gerichteten Effekt* zu erzielen, der den Mitspieler respektive das Publikum so fasziniert, dass er gerne den Verlust des Kredits, der mit dem Erwerb einer Eintrittskarte zur Zauberschau beginnt, in Kauf nimmt. Doch der sensibilisierte Zuschauer möchte erneut die Chance erhalten, den Schwindel zu durchschauen. Erst mit der *Übertragbarkeit des Effekts* als wechselseitigem Gewinn, der Abgeltung des Publikums durch immer neue Nummern und Chancen, gelingt die Zauberschau so, dass das Publikum befriedigt das Theater verlässt. Der Schwindel besteht in einer subkutanen Verschiebung der Regeln, welche die Kreditierung eines Affekts (Staunen!) auf einen Effekt (noch einmal!) verschiebt, der wiederum den Affekt antreibt. Anders gesagt: Der Schwindel realisiert sich im Effekt, die *Aufmerksamkeit herauszufordern und sie auf andere Weise als intendiert zu befriedigen.* Das fügt in die Struktur des Agons jene Elemente des *Aleas,* des Glücksspiels ein, bei denen nicht der Gewinn, sondern die *Wiederholung* des Spiels, seine *rauschhafte* Komponente in den Vordergrund tritt. Und siehe da: Wie von Zauberhand erscheint der Kanarienvogel an anderer Stelle pfeifend in seinem Käfig.

Damit der Gewinn reziprok ist, muss auch der Zauberer einen Gewinn einstreichen. Das Geld ist nicht entscheidend – wir bewegen uns auf der Ebene des artistischen Spiels –, sondern der Applaus, d.h. die Anerkennung der Überlegenheit des Zauberers, seine aktivierende Individualität. All das zeigt der Film Nolans eindrucksvoll, systematisch und mit einem Erzählerkommentar versehen, der sich nicht nur an das Publikum im Zaubertheater, sondern auch an das Publikum im Kino richtet, und zwar als Aufklärung des Geschehens auf der Vorder-, Hinter- und Zwischenbühne. Es geht um Medien- und Zeichentechniken, wie Wilharm analysiert.

Dritter und letzter Akt: The Prestige – der Erfolg, das Ansehen.
Das *Prestige* liegt in einer Überbietung der Erwartung: Die Geschwindigkeit

des Hütchenspielers wird akrobatisch-rasant und lohnt allein wegen dieser Demonstration der Geschicklichkeit den Einsatz. Nicht selten sammeln sich Passanten, um das Hütchenspiel zu beobachten und anerkennend zu kommentieren. Die Kugel oder der Kanarienvogel verschwinden nicht nur, sie kommen an unerwartetem Ort (die Eroberung eines leeren Raumes!) wieder zum Vorschein. Der Schwindel steigert sich. Man sieht den Zaubertricks zu, nicht weil man sie entzaubern könnte, sondern weil man die automatisierten Effekte bewundert, die scheinbar einer eigenen Logik folgen und das Vertrauen in Arbeit und Zeit erschüttern.

Nun ist der Schwindel in der Zauberschau ganz und gar legal und zur Kunstform erhoben. Der Alltagsschwindel schon des Hütchenspielers aber wird mit Argwohn bedacht. Man erinnere sich: Die Konjunktur der Hütchenspieler in Deutschland lag zur Wendezeit im Osten, als ein der kapitalistischen Faszination unterlegenes Publikum noch an das Wunder der Geldvermehrung glaubte.

Die Zunahme der Tauschgeschwindigkeit macht deutlich, dass nicht der Mitspieler qua persona, sondern dessen unzureichende Sinne, die Langsamkeit des Blicks, für den Verlust verantwortet werden müssen. Die Hände des Spielers sind schneller als die Augen des Mitspielers. Innerhalb der Regeln kann man diese Organminderwertigkeit jedoch nicht dem Spieler überantworten, der sich nicht aufs Glück, sondern auf den klassischen Agon, den fairen Wettkampf beruft. Im Übrigen zeigt gerade dieses Spiel, wie der Schwindel und das Schwindelgefühl Hand in Hand gehen. Was nämlich beim Zauberkünstler die Ablenkung durch den Vorlauf der Erweckung einer Erwartungshaltung betrifft, stellt hier nichts anderes dar als die Manipulation der Fokussierung des Blicks. Es ist das Auge, das in tumber Gewohnheit den reich ablenkenden Gesten des Zauberers folgt, sich auf die attraktive Assistentin konzentriert, statt die Nebenhandlung zu beachten. In jedem Fall bleibt die Hintergehung, die Überbietung oder die Außerkraftsetzung der Harmonisierung orientierenden Organe (das Auge und das Ohr) Voraussetzung für ein Schwindelgefühl, das unter dem Etikette „Magie“ sein Erklärung erfindet.

Solche Rausch- bzw. Schwindelspiele nennt Caillois *Ilinx. Agon, Alea* und *Ilinx,* so lautet die in der Soziologie des Spiels ausgewiesene Unterteilung dessen, was Caillois als zweckfreien Zweck, d.h. als Anökonomie des Spiels bezeichnet. Eine vierte Spielkategorie, nennt Caillois nennt sie *Mimicry*, interessiert uns vorerst nur am Rande. Sie betrifft das Rollenspiel, zu dem das Karussell die Kinder animiert, je nachdem, welches Gefährt sie

wählen. Ohne Tauschkapital kein Tausch. Zu Recht schreibt Caillois: „Wer hungert, spielt nicht."[87] Die Subsistenzforderung des Körpers ist unüberbietbar – nicht zu erschwindeln. Ökonomisch gesprochen gilt für das Spiel der Grundsatz: *„Es findet eine Verschiebung von Eigentum, aber keine Güterproduktion statt."*[88] Für diese Differenz müssen wir aber nun ein Ohr haben. *Verschiebung* (Tausch), das ist das, was der *Turn* eines jeden Schwindels erreicht: Nicht Enttäuschung, sondern Täuschung, *Verschiebung der Erwartungshaltung, ist der Effekt,* der im Schwindel erreicht werden soll. Damit aber etwas verschoben werden kann, bedarf es der topologischen Korrelation zweier oder mehrerer Orte, von denen wenigstens einer leer ist. Dieser leere, strukturale oder verborgene Ort ist die Hinter- oder Probebühne, auf der die Tricks erarbeitet und vorbereitet werden.

Das Medium als Hinterbühne konstituiert den leeren Platz der strukturalistischen Verschiebungen. Diese Leere (das, was man nicht sehen kann, weil es durch etwas anderes verdeckt wird) kann das fehlende Kügelchen unter dem Hut sein, welches scheinbar willkürlich seine Position wechselt. Es kann auch ein verschwundener Kanarienvogel sein, der an einem anderen als dem erwarteten Platz erscheint. Aber wahrscheinlich wollen wir gar nicht wissen, was da an Arbeitsopfer auf der Hinterbühne und in den endlosen Proben geschieht. In THE PRESTIGE ist diese Bühne deswegen im Keller verborgen. Hier arbeiten die Ingenieure, nicht die Magier. Im Zaubertrick wird der Kanarienvogel unter dem Tuch nicht weggezaubert, um an einem anderen Ort zu erscheinen, er wird samt dem Käfig plattgedrückt und tot in den Tisch versenkt. Dann erscheint er wie durch ein Wunder lebendig an anderer Stelle. Doch, was niemand sieht, weil Ähnlichkeit durch Gleichheit ersetzt ist und das Auge die Differenz nicht wahrnehmen kann: Es sind ein *anderer* Kanarienvogel und ein *anderer* Käfig, die den ersteren gleichen, sodass wir annehmen müssen, es seien die verschwundenen. Hier nehmen wir die Rolle des Hasen ein, der nicht sieht, was die Igel hinter seinem Rücken arrangieren.

Im Film sieht man später, wie auf der Hinterbühne der tote Vogel entsorgt wird. Für den Filmzuschauer, nicht für das Zauberpublikum verspricht das Medium eine Aufklärung, die im plot-tragenden Zaubertrick des Films – dem Verschwinden eines gefesselten Mannes und seinem Erscheinen an einem anderen Ort – zunächst nicht aufgeklärt wird. Die Aufklärung (es

[87] Caillois: *Die Spiele und die Menschen,* S. 17.
[88] Ebd., S. 25.

handelt sich um einen Doppelgänger bzw. Zwillingsbruder) endet zwar auch für einen der beiden tödlich. Aber der Effekt der Aufklärung hinkt stark hinter dem Prozess des *Pledge,* der sehr langen Kreditierung der Filmgeschichte hinterher. Es ist mehr eine Kriminalgeschichte als eine Zaubergeschichte: Der Mörder wird erst ganz am Ende erkannt, davor erschließen sich eine Reihe von Indizien und Spuren, Verdächtigungen und Verstellungen, die sowohl das Zauberpublikum wie das Kinopublikum schwindelig machen und in die Irre führen sollen. Hier wird der Schwindel zum Suspence, zur dramaturgisch (noch) nicht erfüllten Erwartung. Doch nur für das Filmpublikum, nicht in der filmischen Wirklichkeit werden alle Schwindeleffekte aufgeklärt. Der Film will nicht durch Erklärung Enttäuschung erzeugen, sondern Aufmerksamkeit für Faszinationen einer *Technik* wecken, die alle Magie, die sich selbst nicht aufklären kann, in den Schatten stellt. Seine Moral ist die, welche vom ersten Filmillusionisten Georges Méliès, über Walt Disney bis zum Animationskino Hollywoods reicht: Erwartungen werden aufgebaut, um als Medienerscheinung erfüllt zu werden. Gerade darin, dass sie sich nicht wirklich erfüllen müssen, liegt der Lohn ihrer Arbeit.

Hier kommen wir in ein Diskursfeld, das, mit Nietzsche, jenseits von Gut und Böse auch die wertökonomischen Systeme, die Ethik der Handlungen und nicht nur die der Zeichen mit in die Buchhaltung aufnehmen muss. In Hollywood wird grundsätzlich jedes Opfer gesühnt und natürlich kein echter Kanarienvogel geopfert. Das Lustprinzip siegt über das Realitätsprinzip und in die Keller der Hollywoodfabriken wie etwa im Film Boulevard der Dämmerung (Sunset Boulevard, Regie: Billy Wilder, USA 1950) steigt man nur zu Zwecken masochistischer Lust hinab.

Der Trick mit dem Wiedergänger (dem Verschwinden des gefesselten Magiers und seinem Erscheinen an einem anderen Ort) in *The Prestige,* der nicht nur mit Kanarienvögeln, sondern eben auch mit menschlichen Doppelgängern (oder Igeln) funktioniert, definiert als Medium etwas, das als ununterscheidbare Wiederholungsform die Sinne täuscht: Es ist die moderne Warenform, die sich unterscheidungslos reproduzieren lässt und nach Gebrauch gleichsam im Laden (an anderem Ort) neu wieder aufersteht. Die Dinge gleichen sich. Die Differenz einer Ähnlichkeit wird ausgeschlossen. Wir fallen jederzeit auf den Schwindel herein, den uns Magritte in seinen Bildvariationen unter dem Titel Dies ist keine Pfeife (Ceci n'est pas une pipe) offeriert. Natürlich ist das auf dem Bild keine Pfeife, sondern ein gezeichnetes Abbild. Aber wir kommen in Teufels Küche, wenn wir die Wahrheit dem Schwindel vorziehen. Die Geltungs- und Erwartungsnor-

mierung lässt uns spontan ausrufen: „Aber ja, das auf dem Bild da ist eine Pfeife!" – „Aber ja, dieser Kanarienvogel ist wieder auferstanden." – Denn wir haben niemals gesehen, wie sich die Tauschkonvention wirklich vollzieht. Niemals wird sie vom Zauberer verraten.

Vor allem aber ist es die Definition von Technik, die Herstellung von mit mathematischer Genauigkeit hergestellter vielfacher Einmaligkeit, so oft man sie sich wünscht, die Reproduktionskultur, die von entscheidender Bedeutung ist für die *Werthaltigkeit des Einmaligen*, die die oben beschriebene Fetischisierung des Einmaligen begünstigt. Ununterbrochen zeigt der Film, wie sich zwei konkurrierende Zauberkünstler mit atemberaubenden Tricks überbieten: Die Einmaligkeit, das ist immer der Agon von zweien.

Jemand anderen Glauben machen, dass der Prestigegewinn auch auf Seiten des Publikums liegen kann, heißt, ihn verführen. Der Schwindel konstituiert die Lust der Verführung. Zwischen Lust und ängstlichem Zögern wagt das kleine Kind zum ersten Mal die Fahrt auf dem Karussell. Medialisierung heißt auch, die Hand der Mutter zu verlassen, im Vertrauen darauf nach wilder Fahrt zurückzufinden. Der Schwindel ist eine Figur des Fort-Da-Spiels Freud'scher Prägung. Er realisiert eine Verräumlichung als Verfügung der Fernsinne – für das motorisch unbeholfene Kleinkind ein gangbarer Weg zur Entdeckung von Außenwelt und Fremdheit und der Evaluation einer vermittelnden Distanz zu den Dingen. Wiederholen wir die drei Akte des Schwindels mit den Worten Wilharms:

> Veranlasst vom Magier, erweist sich das vorgezeigte Ding nicht als das, was es scheint, das gewöhnliche, wie man es kennt, sondern anders, außerhalb der Ordnung. Suchen wir nach einer Erklärung, finden wir sie nicht – die Zeit bleibt stehen. Im ersten Akt des Dramas sieht es noch so aus, als dass uns ein Versprechen auf die Zukunft gegeben würde; dass sie sich wie bisher, mustergültig und regelhaft einstellen werde. Im zweiten Akt wenden sich die Dinge. Der Effekt, dem sie folgen sollten, ist nicht der erwartete. Das Präsentierte verschwindet. Doch: „Making something disappear is not enough, you've got to bring it back." Auch das muss der *turn* bewirken. Im dritten Akt wird die Mühe belohnt. Der neuerliche Schein, den der Magier zu erzeugen weiß, kann nicht durchdrungen werden. Das ist der Gewinn, der Prestigio des Künstlers.[89]

Zwischen dem Fort und dem Da des Freud'schen Schemas[90] zwischen dem Wunsch und seiner Realisierung hat sich jedoch unabsichtlich etwas geschoben, das man nicht sehen kann. Aber man kann es hören. So wie die Stimme

[89] Wilharm: *Magische Effekte oder Vom Verschwinden der Endlichkeit,* S. 351f.

[90] Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips.* In: Ders.: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften.* Frankfurt a. M. 1982, S. 127f.

des Kleinkindes das „O“ und das „A“ intoniert und damit die Sequentialität eines Bildes und seiner Abwesenheit markiert, spricht auch der Zauberer unentwegt während der Zauberschau – zur Ablenkung, aber auch, um die Magie der Realisierung durch den Zuschauer schon in der Stimme und somit als minimalste Form der Selbstdistanzierung zu übertragen. Folgt man einer Argumentation Robert Pfallers, so ist die Stimme des Magiers eine Materialisierung, deren Beständigkeit nicht von ihrer Dauer, sondern von den Disruptionen des Erscheinens und Verschwindens beherrscht wird. Die Pointe der Argumentation besteht darin, dass der Andere, der *nicht* im Bilde ist (in THE PRESTIGE ist es die Stimme des Erzählers) als Dritter die Spuren legt, wenn er uns fragt: „Sehen Sie auch genau hin?“. Die Stimme nämlich appelliert an die zu erwartende Vorstellung (im doppelten Sinne), und nicht an das Auge. „Nicht die gedachten Wünsche, sondern die in Form der Materie gebrachten werden als erfüllt erlebt. Die Kunst als magische Praxis beruht also genau genommen nicht auf dem Prinzip der Allmacht der Gedanken, sondern vielmehr auf dem einer Allmacht der *dargestellten Gedanken. Der Magier ist viel weniger Philosoph als Künstler.*“[91] – Nur eine Fotografie mit einem falschen Untertitel kann eine Fälschung sein. Eine Foto ohne Titel ist es nicht, sondern es beweist, dass eine Fotografie mehr sein kann als eine bloße Abbildung, während die Schrift nur sagt, was sie meint – es sei denn sie ist ironisch. Um das zu sein, bedarf sie wiederum eines verweisenden Kontextes. Die Täuschung findet zwischen Sehen und Bedeuten statt.

In populistischer Artistik entspricht dem Magier der Zauberkünstler, von dem wir wissen, dass er Techniken benutzt, nicht magische Kräfte. Magisch ist die rückbezügliche Deutung eines Beobachters, dem die Mittelglieder der Techniken verborgen bleiben. In diesen magischen Sog gerät – so Benjamin – schon das Lesen von Texten und der ausgesprochene Satz „Sehen Sie auch genau hin“. *Die Stimme* fungiert als Realitätsbesetzung, als Setzung von Präsenz. Sonst wären die Erscheinungen nämlich einfach nur da, wenn sie nicht vorher durch den im Sprechen formulierten Wunsch prätendiert wären. Pfallers Hinweise erscheinen damit auf den ersten Blick einleuchtend:

> Was die Wirklichkeit magisch verändert, ist also nicht das Denken, und auch nicht das Wünschen, sondern vielmehr das *Darstellen* von Gedanken oder Wünschen: ihr Aussprechen, ihr bildliches oder szenisches Formulieren. Irgendjemandem, der Gedanken nicht wahrnehmen

[91] Robert Pfaller: *Warum man beim Zaubern laut sprechen muss. Die Kultur der Magie und der Narzissmus der Aufgeklärten in der psychoanalytischen Theorie.* In: Brigitte Felderer (Hg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium.* Berlin 2004, S. 227-241, S. 233.

kann, müssen die Wünsche also verdeutlicht werden. Magie ist demnach eine Praxis, die einer bestimmten Beobachtung dargeboten wird; zum Verständnis dieser Darbietung muss die Theorie folglich anhand von deren Eigentümlichkeiten deren Adressaten rekonstruieren.[92]

Pfaller spricht vom Psychoanalytiker, meint aber einen unvoreingenommenen oder uninformierten Beobachter – nehmen wir den, der nach der Abfahrtszeit des Zuges fragt. Die Antwort auf die Frage: „Wann geht der Zug nach München?" setzt zumindest die Kenntnis eines Verlaufs der Zeit voraus, die dann quasi anhält, wenn der Zug einfährt. Es ist der Wunsch nach der zeitgerechten Diskretion eines „Halt!". Wir werden diesem „Halt!", später bei Kafka begegnen. Der Halt ist repräsentiert in der Zeitangabe. Das Nennen der Zeitangabe realisiert auditiv den Halt des Zuges. Es könnte so verstanden werden, dass nun *die Angabe der Zeit selbst der Grund ist, der den Zug zum Halten bringt.* Genau solche Missverständnisse, Selbsttäuschungen und Vertauschungen von stimmlicher Verlautung und Realisierung, wie sie dem Rätsel der Sphinx und dem Ritual des Betens entsprechen, heben die Wahrheit als Übereinstimmung von Begriff und Sache auf eine ganz andere Ebene: nämlich auf die, dass sie gerade nicht übereinstimmen. Freilich haben Zeitangabe und Ankunft des Zuges nur relativ miteinander zu tun, nämlich z.B. über die Vorvereinbarung eines Fahrplans, der Eichung der Uhren und der Situativität auf einem Bahnhof. „Dieser naive Beobachter, dieser ‚unsichtbare Dritte', muss vorausgesetzt werden, um eine materielle Praxis wie die Magie konstituieren zu können."[93] Und genau deswegen wendet sich der Erzähler in *The Prestige* – wie in vielen anderen Filmen – an ein imaginäres Publikum. Er spricht mit magischen Worten: „Sehen sie nur genau hin!" Damit führt er über den Umweg der Sprache in den Schwindel der Sichtbarkeiten (der Filmtechniken wie der Filmdarstellung) ein. Denn zwischen dem Sehen und dem Sagen, der Erwartung und dem Ereignis geschieht der Schwindel. Es ist nicht das Ungesagte und bloß Vorgestellte, sondern das Dargestellte und folglich Vorgesehene, das der Erwartung entzogen werden kann. „Der Vorbehalt, den uns allen die Antwort Kants einflößt, die bejahend ist, liegt darin, daß alle Wahrheit eben das ist, was sich nicht sagen kann. Es ist das, was sich sagen kann nur unter der Bedingung, sie nicht bis zum Äußersten zu treiben, nur dies zu tun, sie halb-zu-sagen."[94] Denn man kann das Sagen nicht sagen, ohne es darzustellen. Singen im dunklen Walde

[92] Ebd.

[93] Ebd., S. 234.

[94] Jacques Lacan: *Encore. Das Seminar 1972-1972, Buch XX.* Weinheim 1991, S. 99.

ist das Gegenbild – das übrigens im Traum des Descartes nicht leitend ist. Descartes, der sich nicht immer, sondern nur „zuweilen“[95] täuscht, drückt seinen Zweifel zwischen Vororientierung und Fokussierung darin aus, dass er im richtungslos dunklen Walde einfach geradeaus geht, statt in der Referenz der Stimme die Selbstpräsenz zum Auge als differente in wechselseitige Bewegung zu bringen.

Ich ahme hierin Wanderer nach, die, wenn sie sich in einem Wald verirrt haben, weder umherirren und sich mal in die eine Richtung und mal in eine andere drehen, noch an einem Platz stehenbleiben dürfen, sondern immer ganz geradeaus in dieselbe Richtung voranschreiten müssen, soweit sie es können, und diese Richtung keineswegs aus schwachen Gründen ändern dürfen, obgleich es zu Beginn vielleicht nur der bloße Zufall gewesen ist, der sie hatte entscheiden lassen, ihn zu wählen.[96]

Ein gerader Weg ist nicht mit einem Kreislauf oder einer sinnendifferenten Wechselwirkung zu verwechseln. Die Stimme wird die Selbstorientierung geben, die der Blick nicht zu leisten vermag. Auch wenn man sich nur mit sich selbst bespricht. „Die entscheidende helfende Funktion der Musik (…) zeigt sich am Pfeifen im finsteren Wald. Alles, was am Laufen gehalten werden kann, alles Schützende also, ist darum ein ‚kaltes‘ Medium im Sinne Marshall McLuhans. Wichtig ist bei einem solchen Medium das Medium selbst, das Laufen, und nicht dessen Inhalt.“[97] Die Erklärungen von Descartes bis Kant, einfach erst einmal geradeaus zu laufen, um an den Rand des Waldes zu kommen, hilft nicht weit für Kinder, die sich im dunklen Wald verirren. Der Klang ihrer Stimme muss *sich ihnen* selbst erst versichern, dass sie *sie* sind und der Wald der Wald ist und nicht alles ein chaotischer Traum.

Die recht anschauliche Beschreibung Pfallers zur Funktion der Ritualität schließt sich mit dem Genuss desjenigen kurz, der, um zu genießen, seine Subjektivität an den kalkulierten Rausch verliert, um die Angst nicht aufkommen zu lassen, er könnte sie für immer verlieren. Deswegen muss die Stimme mit dem Auge in Wechselwirkung geraten, damit der Taumel beginnt, über den ich mich orientierend stabilisiere.

[95] Descartes: *Mediationes de prima philosophia,* S. 41.
[96] Descartes: *Discours de la Méthode,* S. 45.
[97] Pfaller: *Ästhetik der Interpassivität,* S. 200.

12. ZWEITE SPIELART: DAS SCHWINDELGEFÜHL ALS SYNDROM – ROULETTE

Die zentripedale und die zentrifugale Bewegung des Schwindelpendels versuchen sich in einer Ausgleichsbewegung zu stabilisieren: entweder, wie in den Schwindelversuchen Machs, durch motorische Überkompensation oder, wie bei Freud, durch „halluzinative" Konversion gehemmter Motorik und deren Ableitung in funktionale Bilderströme – gleichgültig, ob die Motorik durch Realitätswiderstand oder durch moralische Normen behindert ist. Das Geschehen gleicht einem Kreisel, der, je schneller er sich dreht, umso stabiler läuft. Erst der Stillstand führt zum bedrohlichen Taumel.

Zwischen dem Stillstandswunsch und der Hypomotorik kommt ein phobischer Taumel insbesondere dort auf, wo tatsächlich unvermittelbare Differenzen zu überwinden sind: Taumel im Fallen, Höhenangst, Platzangst, Brückenangst und alle anderen Ängste, die mit Nähe und Ferne zu tun haben – und mit dem Ausfall ihrer Vermittlungen.

Zwischen den Sinnen und den Motoriken kommt es aber oft auch im nichtpathologischen Zustand zu einem Wettkampf, am eindrücklichsten im Traum, dort, wo die Muskelmotorik ruht, aber die Neurosensorik aktiv dem Übergang zum Erwachen vorausgeht. Wo der Körper ruht, da ist immer noch – so Breuer – eine tonische Spannung aktiviert. Anstelle der Bewegungen manifestieren sich gleitende Traum*filme*, die funktional gelesen werden können. Auch hier muss man stets in einer oszillierenden Tauschform denken: Den Schlaf durch den Traum zu bewachen hat auch zur Aufgabe, das Aufwachen zu ermöglichen, eine Asynchronie zu erzeugen, die den Körper zu erwachen zwingt.

Sehen wir uns die Kräfte bei unserem unkomplizierten Beispiel, dem Hütchenspiel, einmal genauer an. Die Inszenierung des Spiels beginnt, wie schon hervorgehoben, damit, dass der Betrachter zunächst einmal bei langsamer Geschwindigkeit durchaus einige Male die Platzierung der Kugel unter dem Hütchen erraten darf. Dann steigert man die Einsätze bis zu einem Showdown, in dem alles auf eine Karte respektive Hütchen gesetzt wird – und man verliert. Trotzdem spielt man weiter – wenn es sein muss auf Kredit. Der Schwindel besteht jetzt nicht mehr in der freilich artistischen Beschleunigung der Manipulation, sondern dem Rausch des Spiels selber, seiner aggressiven Steigerung und die durch sportliche Herausforderung erzeugte Motorik, das Training, das die Geschwindigkeit des Hütchen-

schiebers zur Überschreitung einer Grenze treiben will, in der schließlich die Kalkulation durch den Zufall besiegt wird – nämlich dann, wenn der Hütchenspieler selbst nicht mehr weiß, wo die Kugel steckt.

Die Herausforderung korrespondiert mit der Verführung. Man braucht nur Dostojewskijs Erzählung DER SPIELER einzusehen, um zu bemerken, dass der bedächtige Schwindel des Rouletterades allmählich in einen anderen, inkorporierten Rausch übergeht, dessen Faszination schließlich ein Fest der Verausgabung und den Ruin eines Spielers bedeuten kann. Dabei ist bei Dostojewskij nicht zu übersehen, dass die den Spieler passager begleitenden Damen es erschweren, zwischen Verführer(in) und Verführtem zu unterscheiden. Die Herrschaft über das Spiel entgleitet in dem Maße, wie die Weiblichkeit – Medialisierung – die passiven und aktiven Funktionen egalisiert und austauschbar macht: Gewinn und Verlust werden als austauschbare wirtschaftliche Einheiten angesehen, als Nullsummenspiel, dem nicht das Opfer der Arbeit respektive die Kapitalisierung vorausgeht, sondern die Idee der *Körperaufhebung im Spielrausch:* „Glück im Spiel – Pech in der Liebe …" Der apollinische Wettkampf, in dem der schnellere Blick auf die Realität (die Physik des Rouletterades und die Mathematik der Setzungskombinationen) gewinnt, wird zum dionysischen Rausch, der Vision mit Realität vermischt und in den Fliehkräften des Roulettekarussells den Berauschten in sich fusionieren lässt, bis er seinen Mut nicht mehr durch die Gewinnquote realisieren kann respektive bis er in einer Art Paranoia, durch intensive Gedankenarbeit *magisch* die Kugel auf eine bestimmte Zahl zu zwingen glaubt.

Als geregelter Agon, als olympische Kriegspause der Wirtschaft, ist das Spiel so harmlos legitim wie das Lotto-Spiel, – nicht aber dort, wo mit Existenzen gespielt wird. Doch der fanatische Spieler hat recht: Geld – das ist kein Wert an sich, sein Wert bemisst sich allein im Einsatz eines Tauschs, mit dem man die Arbeit bezahlt, um die eigenen Wünsche in realen Komfort zu übersetzen. Der Roulettetisch ist die militante Werkbank der Sanatorien und Urlaubsorte. Die Insistenz auf diese Wahrheit des Tauschs ohne Widerstand führt schließlich zu Syndromen, die sich wie hypnotisch am drehenden Rouletterad animieren. Der Übergang vom psychischen zum körperlichen Schwindelgefühl ist gleitend. Die Zerrissenheit ist spürbar. Der Dionysos-Mythos gibt davon ausgiebig Kunde: Der kleine illegitime Gottessohn wird mehrfach zerrissen (von den Titanen) und wieder zusammengenäht.

Rouge et noir? Vor das Tauschultimatum gestellt, bekennt Dostojewskijs Spieler seine Zerrissenheit: „Mein Leben war in zwei Stücke auseinandergebrochen, aber seit gestern hatte ich mich bereits daran gewöhnt, alles auf

eine Karte zu setzen. Vielleicht ist es wirklich wahr, daß ich das Geld nicht vertragen konnte und schwindelig geworden war."[98] Dieser Schwindel steigert sich rasch zur Krankheit, es kommt zu Schwindelanfällen, in denen erspürt wird, dass die beständige Überholung des *Agons* durch den *Ilynx* dem Leben selten Gewinn verspricht; mit jedem Tauschgeschäft von Traumerwartung und Realitätserfüllung schwinden die Werte und die Tauschfrequenz inflationiert. Der Schwindel wird zum Tausch um sich selbst, um des *beschleunigten* Tauschvollzugs willen. „Es kommt mir bisweilen so vor", schreibt der selbst manisch spielsüchtige Dostojewskij seinem Helden ins Gewissen, „als ob ich noch immer in diesem Wirbelwind kreiste, als ob der Sturm jetzt gleich wieder losbrechen müßte, um mich im Vorübersausen mit seinem Fittich fortzureißen, und ich verliere von neuem jedes Gefühl für Ordnung und Maß und bewege mich immer im Kreise, im Kreise, im Kreise …"[99] Mit dem Schwindelanfall ist eine topologische oder chronologische Befreiung in antagonistische Fliehkräfte inkorporiert. Die Vernunft kollabiert, der vormals scharf kalkulierende Mathematiker des Roulettes nimmt fanatische Züge an. Doch der Tausch lässt sich durch nichts überbieten, außer durch den Tausch. Und er erfordert – dafür braucht es keine Marx-Lektüre oder Zufallsberechnung – einen vorgängigen Opferstoff. Sind nämlich die Tauschfrequenzen derart kriegsmäßig hoch, dass jeglicher Gewinn sich sofort wieder verflüssigt, kann am Spieler ein anderer Effekt beobachtet werden als der ursprünglich intendierte. Es geht nun nicht mehr um ein Tauschmittel, sondern um die Besetzung des Tauschortes, des Brennpunktes, der leeren Stelle, des Nullpunktes der antagonistischen Kräfte, von dem aus man sich der Schicksalshaftigkeit bemächtigen kann. Der Spieler möchte tatsächlich in Gottesposition die Achse der Drehbewegung selbst sein. Er arbeitet nicht für etwas, sondern er gerät selbst in Arbeit, maschinisiert seine Motorik. Physische Verausgabung mündet in Leere, Ohnmacht, Bankrott.

Die Allaufklärung des Unsichtbaren (die tanzende Roulettekugel), die Darlegung des Inszenierungsplanes (nach dreimal Rot kommt einmal Schwarz), kurz: eine Verräumlichung der Inszenierung, die Verlangsamung, die Ausbreitung des Planes, die Haushaltung der Chips, das Bekenntnis zum Gesetz, dass die Bank immer gewinnt – sie könnten den Schwindel entmachten. Aber man flieht, was einen rettet. Der Spieler wird zur Maschine. Was das Hütchenspiel betrifft: Hier müsste man eine Kamera mit Zeitlu-

[98] Fjodor M. Dostojewskij: *Der Spieler. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes.* München 1981, S. 134.

[99] Ebd., S. 105.

penfunktion einsetzen, man müsste die Zeit dehnen, um den Zeitraum des flinken Tauschs der Hütchen transparent zu machen – so wie Muybridge das gemacht hat, um die Galoppformation der Beine eines Pferdes zu studieren. Die instrumentelle Optik ist schneller als das Auge. Die technischen Medien und Sensorien sind gefragt, den magischen Schwindel, den leeren Raum zwischen Wunsch und Realisierung zu besetzen. Die Aufrüstung beginnt.

Die Pointe der Fliehkräfte der Verräumlichung, die zugleich eine Befreiung von der Unerbittlichkeit der Zeit darstellt, verbindet sich mit der Strategie des Spiels als einem Regulativ von Automatismus und Zufall, von real aktuellen und potentiell möglichen Tausch- und Schwindeleffekten. Daraus entwickelt sich der herausfordernde, verführerische Paragone aller Kirmestechniken.

Unser Augenmerk gilt weder der medizinischen Betreuung noch der wissenschaftlichen Begründung noch einer Logik der Feindschaft gegenüber einem Lust- und Unlustgeschäft, sondern – jenseits von Gut und Böse – den Wertemechanismen, der Währung jener Tauschformationen, die zwar äußerlich über Geld, innerlich aber über die Entautonomisierung unserer Körper im Schwindel geschieht. Die Medien, deren Karussellszenifikationen wir betrachtet haben, zeigen in der Art ihrer Inszenierung, mit der sie das Sichtbare gegen das Unsichtbare, sprich: das Intelligible gegen das Sensuelle erschwindeln, was unter dem Zwang der Ökonomie zu erträumen möglich ist. Wie jeder Markt hat auch dieser seine Geschäftsordnung. Nicht das Karussell, sondern seine funktionalen Effekte stehen im Zentrum der Auseinandersetzung um die zentripedalen und die zentrifugalen Kräfte. Zu deren Eindämmung, und damit der Rausch nicht ewig währt, gibt es die Inszenierungsordnung des Festes. Zum Markt gehört die Messe, zur Messe die Kirmes, zur Kirmes das Feuerwerk – und es folgt der Rausch der Nüchternheit. Auf die Täuschung, von der man sich gefangen nimmt, folgt das Erwachen – nicht jenseits der Ökonomie, sondern invers, auf der Seite von Arbeit und Opfer. Aber selbst dort decken Erwartungen sich nicht mit Realisierungen: Darin, dass sie sich nicht realisieren, kann, so Freud, die Erfüllung der Träume liegen.

13. DRITTE SPIELART: POTLATSCH – VERSUCH, DEN SCHWINDEL ZU HINTERGEHEN

Stillstand ist ein Trug, der jeder Ökonomie widerspricht. Die Dialektik des Schwindels schließt ein, dass jemand oder etwas, den Schwindel aufdecken kann und zum Verschwinden bringt, ihn auf die normative Ansicht einer Wirklichkeit reduziert, sie letztlich vergesellschaftet, konventionalisiert, sie als *Wissen* gegen Abweichung widerständig macht. Der Wunsch nach einem statischen „Halt", nach einer Befriedung zwischen den Tauschfiguren, ist berechtigt: Der Fetisch des *Besitzenden* ist seine Allegorie.

Robert Musil, unser Gewährsmann als Schriftsteller und Psychotechniker, hat uns ein Gleichnis für die Gleichung von (technisch delegierter) Motorik und Schwerelosigkeit des Geistes offeriert. Die Parität spielt zwischen „Genauigkeit und Seele". Wenn Motorik und Sensualität jeweils parallel laufen, dann betrachte man die Gleise einer Eisenbahn, die sich im Unendlichen zu treffen scheinen. Perspektive ist eine Illusion, die gelernt, als Zentralperspektive konventionalisiert ist. Sie ist eine Technik der Organisation des Sichtbaren. Auf den Schein einer Fusion parallel laufender Gleise fällt nicht einmal ein Kind herein. Was hat es auf sich mit dem psychophysischen Parallelismus?

Musil meint mit *Seele* den Spielraum der Möglichkeit, den Wirklichkeitsmenschen (Ingenieur) mit einer Vision des „Möglichkeitsmenschen" zu kontern – Musils Gegenentwurf zu Nietzsches „Übermenschen". Beispielhaft untersucht dies Musil in seinem Essayroman Der Mann ohne Eigenschaften an einer „Parallelaktion" genannten Festordnung, den Thronjubiläen von Kaiser Wilhelm II. und Kaiser Franz-Joseph. Für die *Seele* der Veranstaltung soll die verknöchert geordnete Bürokratie eines K.-u.-K. Österreich sorgen; für die *Genauigkeit* des Festablaufs die visions- und seelenlose Militärmaschinerie des Deutschen Reiches. Dass das brüderliche Arrangement zwischen Qualität und Quantität scheitert, liegt in der Natur der Sache von Prinzipien. Dazwischen arbeitet der Möglichkeitsmensch Ulrich – so heißt der Held des Romans – sich insbesondere am Tatmenschen Arnheim ab, der als deutscher Großindustrieller genau weiß, wie aus dem Widerspruch Gewinn zu schaffen ist: per Tauschintrige. Dass in Analogie zum historischen Plot auch der Roman nicht zu Ende kommt, da Genauigkeit und Seele reell nur *per analogiam* vermittelbar sind, weil sie unendlich um zwei bloß

vorgestellte Ideale zirkulieren, hat seinen strukturellen Grund in Musils Verwendung der *Analogie* als semantischer Form und des Gleichnischarakters des Romans im Ganzen. Genauigkeit und Seele verhalten sich eben wie jene Eisenbahngleise, die sich im Unendlichen nur zu treffen *scheinen:* Die Realität ist die des Scheins, den jeder der beiden Parteien der Parallelaktion zu wahren bereit ist. Die Analogie bringt zwei Serien oder Motive so zusammen, dass sie nur im Unendlichen des Interpretationsraumes sich schneiden, also im Ort der Negation, in dem, was Musil „seinesgleichen geschieht" nennt. Hier hat der Schein seine Berechtigung. Sicher wären Mach, Helmholtz, Wundt in der Lage, experimentell eine Minimalentfernung festzulegen, bei der das Auge – je nach Schärfeleistung – die Differenz der Gleisbahnen nicht mehr wahrnimmt, und für diese Relation der optischen Auflösung auch eine Formel zu liefern, die noch die Spurweite berücksichtigt.

Darauf kommt es Musil nicht an, sondern auf die Selektivität der Membran zwischen den Vorstellungen und Konzepten der Parallelaktion und ihrer öffentlichkeitswirksamen *Inszenierung.* In der Analogie werden Erscheinungen ins Verhältnis gesetzt, die eigentlich nicht ins Verhältnis zu setzen sind, weil sie keine parallelen Serien bilden. Die Analogie wird dort gebraucht, wo nicht lineare Ableitungen, sondern Kategoriensprünge am Werk sind, z.B., wo abstrakte Begriffe in szenische Formen, Auditives in Visuelles übersetzt werden soll. Das geht aber nur, wenn man die Struktur der Negationen beibehält, wenn die Allegorie realisiert, was sonst am Begriff die Vorstellung leistet. Der Mann ohne Eigenschaften erweist sich damit nicht nur als selbstreflexiver Jahrhundertroman, der demonstriert, welche Rolle Literatur und Medialität im Ganzen der Tauschwertäquivalenz entgegenzusetzen weiß. Die Doppelqualifikation des Autors Musil, referiert auch auf einen prinzipienfernen Relativismus, der unumgänglich ist, wollen sich zwei Subjekte (oder Staaten) auf einer Ebene treffen, die sie diplomatisch als die jeweilige Befindlichkeit des Anderen akzeptieren. Dazu gehört die Einsicht, dass in Verhandlungen das Absolute der Forderungen relativiert werden muss und ein Vertrauenskredit gewährt wird – gleich, wie man sich am runden Tisch mit steinerner Miene Härte versichert.

Ein Blick in Deleuze/Guattaris Anti-Ödipus lässt die konstitutive *Ökonomie des Mangels* als Störung erkennen. „Die Wunschmaschinen laufen nur als gestörte, indem sie fortwährend sich selbst kaputt machen"[100], so die

[100] Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.* Frankfurt a. M. 1979, S. 14.

Analogie von Kapitalismus und Schizophrenie. Die „Dekonstruktivität", die schon im ambivalenten Begriff „Wunschmaschine" angelegt ist, proliferiert eine Ökonomie hinsichtlich der erschwindelten Äquivalenz von Phantasieproduktion und realer Produktion. Der Wunsch konstituiert und stört das System, das sich durch ihn realisiert und zugleich das Begehren in der Verdinglichung zum Verschwinden zu bringen droht. Im ANTI-ÖDIPUS heißt es:

> Die große Entdeckung der Psychoanalyse war die Wunschproduktion, waren die Produktionen des Unbewußten. Mit Ödipus wurde die Entdeckung schnell wieder ins Dunkel verbannt: an die Stelle des Unbewußten als Fabrik trat das antike Theater, an die Stelle der Produktionseinheiten des Unbewußten trat die Repräsentation, an die Stelle des produktiven Unbewußten trat ein solches, das sich nur mehr ausdrücken konnte (Mythos, Tragödie, Traum …).[101]

Die ökonomische Disziplinierung, so Deleuze/Guattari, die Freud anstrebt, war die, das Subjekt wieder in die bürgerlichen Verhältnisse des gerechten Tauschs zu integrieren, seine Arbeitsfähigkeit wiederherzustellen. Das ist gut gemeint, trifft aber nicht den Kern des Schuldproblems, ihm, dem Subjekt, den Mangel an Realitätssinn und eine Überbordung der Phantasie (Wahnsinn) zu unterschieben. Vielmehr ist mit Lacan darauf hinzuweisen: „Das Schuldgefühl erscheint anlässlich der Annäherung an einen Anspruch, der als verboten empfunden wird, weil er das Begehren tötet – und genau darin unterscheidet es sich von der diffusen Angst."[102] Die Schuld ist dasjenige Phantasma der Ökonomie, das sich in einem absoluten Objekt zu realisiert droht und somit das Ende des Begehrens, Identität, zugleich aber auch das Rätsel der Vergesellschaftung in wechselseitiger Kreditierung erschafft, derart, dass ich mit dem Anderen eben auch nicht fusionieren muss. Schuld ist also ein Differential des Tauschs, Widerspruch in sich.

Gewiss hat Freud geahnt, dass eine Art höherer Aufklärung wider die Disziplinierung des Tauschvergehens am Werk ist. Was wäre gewonnen, wenn man den Brückenphobiker als Ingenieur, den Physiker als Romanautor und den Kleptomanen als Kaufhausdetektiv anstellte? Ist die Manie nicht der übliche Weg zum Erwerb einer Profession?

Mit der Verschiebung des Mangels vom Wunsch auf die *Phantasie*, so kritisieren Deleuze/Guattari, wird der Schwindel des „Theaters" (im weitesten Sinne) von der individuellen wieder auf die institutionelle Ebene

[101] Ebd., S. 33

[102] Jacques Lacan: *Die Bildung des Unbewussten. Das Seminar 1957-1958, Buch V,* Wien 2006, S. 587.

zurückbefohlen. In dieser Hinsicht verbindet sich das Schicksal des musilschen Möglichkeitsmenschen und Sekretärs der Parallelaktion mit dem Privaten, geschwisterinzestnahen Schicksal. Die Institutionen verhindern die Fusionen nach dem Gesetz der Gleichheit. Der Rausch, das Fest, muß selbst gewissen Zwecken dienen. Das Fazit von Deleuze/Guattari ist deswegen weder auf Befreiung des Wunsches (das wäre Anarchie oder Konfusion) noch auf dessen Erfüllung (das wäre das Ende der Ökonomie) gerichtet, sondern auf die intelligente Implikation der Störung, auf Subversion. „So der Wunsch produziert, produziert er Wirkliches."[103] Der Anschlag auf das institutionalisierte Theater, die Freizeitmaschinerie beherrscht bei Deleuze/Guattari noch jenen adornitischen Geist, der „Kultur" mit „Schein" und „Vorschein" mit „Kunst" verwechselt und nicht sieht, wo ubiquitär noch der Schwindel auftritt.

Die Tendenz der Wunscherfüllung nach Verausgabung, dionysischer Rausch, Sperrung der gesellschaftlichen Kreditierung, hat Georges Bataille aufgegriffen. Die bekannteste Form der Verausgabung findet sich im Potlatch, wie ihn der Ethnologe Marcel Mauss an gewissen indigenen Völkern verifiziert hat:

> In seiner Eigenschaft als Spiel ist der Potlatsch (sic!) das Gegenteil eines Prinzips der Bewahrung: er setzt der Stabilität der Vermögen, wie sie innerhalb der Totemwirtschaft herrschte, wo der Besitz erblich war, ein Ende. An die Stelle der Erbschaft ist durch exzessive Tauschtätigkeit eine Art rituellen Pokerns mit rauschhaften Zügen als Quelle des Besitzes getreten.[104]

Auch im Potlatch geht es nicht darum, Dinge zu vernichten, sondern die Produktion am Laufen zu halten, den Tausch zu forcieren, die Rohstoffe zu veredeln und den Überschuss nicht mehr als notwendig zu horten. Der dionysische Rausch ist in höchstem Grad einerseits Wahnsinn, weil er das Opfer der Arbeit negiert, andererseits exakte Kalkulation, weil der Wert der Arbeit auf das physisch Notwendige reduziert (ein Vorschlag schon von Marx) und das gesellschaftlich Überschießende der Ausbeutung raisoniert wird, statt leblos in die Taschen der Aktionäre zu wandern. Wenn man will, wird die strenge Unterscheidung zwischen Gebrauchswert und Tauschwert durch eine verfemte Verausgabung sichtbar gemacht, eben dadurch, *dass man die Luxusgüter für einen leeren Platz eintauscht.* Der Potlatch verwandelt die Dinge in soziale, reziproke Zeit. Das sich in der kapitalistischen Gesell-

[103] Deleuze/Guattari: *Anti-Ödipus,* S. 36.
[104] Georges Bataille: *Die Aufhebung der Ökonomie.* München 1985, S. 20.

schaft das Problem der Verschwendung im Luxus zeigt, beweist, dass nicht nur Sozialisierung, sondern auch Hierarchisierungen eine strukturierende Rolle spielen.

Die Geschenke des Potlatchs mobilisieren Gegenstände, die von vornherein nutzlose Fetische sind – die nicht der Privation, sondern im Gegenteil der Vergesellschaftung, der Exhibition tauschender Gemeinschaften dienen. Die archaische Luxusindustrie ist die Grundlage des Potlatch: „Diese Industrie vergeudet offensichtlich die Energiequellen, die die verfügbaren Menschen menschlicher Arbeitskraft darstellen."[105] Im gleichen Atemzug muss aber dieser Überschwang diszipliniert sein. So heißt es bei Bataille: „Angst kommt auf, wenn der Geängstigte nicht selbst vom Gefühl des Überschwangs ergriffen ist."[106]

So oder so: Wer den Schwindel aufzuhalten versucht, entfacht gerade eine Ökonomie, die das Schwindelgefühl protegiert. Den Schwindel aushalten, so Wilharm am Schluss seiner zeichentheoretischen Erläuterungen am Beispiel des Zauberkünstlers in The Prestige, kann nur, wer die Materialisierung der Opfer und nicht die Verdrängung verdrängt.[107] Das Geheimnis, so das Fazit im Film, ist die nunmehr technische Herstellung von Fiktionalität, von Leerstellen, von Geheimnis in einer wissenschaftlich allumfassend aufgeklärten Realität der Ingenieure; Nikola Tesla wird als ein solcher ins Szene gesetzt. In der Rahmenhandlung des Films wird zu Anfang und am Ende vom Ingenieur (Kommentator), der die Zaubermaschinen entwirft, folgende Erklärung gegeben:

> Sehen Sie auch genau zu: Jeder Zaubertrick besteht aus drei Akten oder Phasen. Im ersten Teil wird das Thema vorgestellt. Der Magier zeigt ihnen etwas ganz Gewöhnliches. In der zweiten Phase geschieht der Effekt. Der Magier nimmt das gewöhnliche Objekt und lässt damit etwas Außergewöhnliches geschehen. Aber noch applaudieren sie nicht. Denn etwas verschwinden zu lassen, ist nicht genug. Man muss es auch zurückbringen. Nun suchen sie nach dem Geheimnis. Aber sie werden es nicht finden. Aus diesem Grund hat jeder Zaubertrick einen dritten Akt, das Finale. Man nennt ihn das Prestigio. Denn natürlich ist es so, dass sie nicht wirklich hinsehen. Sie wollen es eigentlich gar nicht wissen. Sie wollen sich täuschen lassen.[108]

So bestimmt die Perfektion der Karussellfrequenz in Tricks und Techniken über den Grad der Manifestation der Täuschung und der Akzeptanz von

[105] Ebd., S. 108 u. S. 109.
[106] Ebd., S. 66.
[107] Wilharm: *Magische Effekte oder vom Verschwinden der Endlichkeit,* S. 400.
[108] Schlusskommentar in Christopher Nolans Film *The Prestige* (2006).

Wirklichkeit. Die Wiederholung zeigt sich durch sich selbst gestört. Da aber auch diese Aufklärung der Täuschung unterliegen muss (sonst wäre sie nicht „wirklich" und gesellschaftlich relevant), sorgen Affekte, Effekte und technische Missgeschicke dafür, dass sich die Zirkulation jeweils selbst sabotiert, verschiebt, aufschiebt, differiert und verräumlicht. Manchmal ist nämlich nicht vorauszuberechnen, welche Wirkungen welche Effekte hervorbringen. Es darf eine Aufklärung, jedoch kein Ende der Täuschung geben: „Sie wollen es eigentlich gar nicht wissen. Sie wollen sich täuschen lassen." Und selbst ‚wenn einmal ein Trick misslingt, zeigt das nur, welche technischen Schwierigkeiten das Kunststück bewältigt.

Entsprechend wird die Welt nicht in den Polaritäten von „gut" und „schlecht", „wahr" und falsch", Normalität und Wahnsinn, Innen und Außen, sondern in der Ökologie eines Dauerschwindels zu beobachten sein. Nietzsche hat das in der GENEALOGIE DER MORAL[109] auf den Punkt gebracht, indem er das Adjektiv „schlecht" von „schlicht", „arm", den „Schwindel" von „Schwund" ableitet, und „Moral" als ein Vermögen von „Vermögen"[110] im Kant kritischen Affront ironisiert.

Sichtbarkeit und *Erklärbarkeit* fallen durchaus auseinander. Indem er sich auf Foucault bezieht, macht Crary deutlich, dass

> das Sehen nicht mehr nur analog zum Tasten begriffen wurde, [es] bedeutete auch die Loslösung des Auges aus dem Netzwerk der Referentialität, das in der Greifbarkeit und ihrer subjektiven Beziehung zum wahrgenommenen Raum verkörpert war. Die Autonomisierung des Sehens, die sich auf vielen verschiedenen Gebieten vollzog und in Helmholtz seinen berühmten Protagonisten hatte, war eine historische Bedingung für die Umstrukturierung des Betrachters, der für den Konsum von „Spektakeln" ausgerüstet sein sollte.[111]

Es geht nun nicht mehr um Genauigkeit, sondern um die zureichende, d.h. berechnende Täuschung der Sinne, die sich erst im Unendlichen mit einer Wahrheit treffen mögen. Wenn diese Wahrheit ein Punkt oder ein Pixel sein soll, dann interessiert sie uns nicht. Was uns interessiert, ist die szenische Verräumlichung, in der sich Wahrheit korreliert. In Bezug auf das Karussell habe ich im Folgenden einige dieser Szenen versammelt, die auf und um das Karussell kreisen.

[109] Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 257ff.

[110] Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 24.

[111] Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.* Basel 1996, S. 13.

Szenenfoto aus: Alfred Hitchcock: Der Fremde im Zug (1951)

II. TEIL:
DAS KARUSSELL IM KONTEXT VON MEDIENINSZENIERUNGEN

14. WALTER BENJAMIN: *KARUSSELLFAHRENDES KIND* – EIN DENKBILD

Die erste Vorstellung der drei Repräsentationen des Schwindels – *Schwerelosigkeit, Fliehkraft, instabile Raumorientierung* – durch die naiv-infantile Konstruktion des Karussells liefert uns Walter Benjamin, geboren in Berlin 1892, in einem seiner kurzen *Denkbilder*, die er unter dem Titel KARUSSELLFAHRENDES KIND in der EINBAHNSTRASSE 1928 veröffentlicht hat. Am Denkbild lässt sich eine erste, sehr bildhafte, zugleich aber in Nähe und Ferne dynamisierte Phänomenologie des Karussells entfalten. Dabei soll unterschieden werden, dass wir es bei den Effekten des Karussells nicht zuerst mit den sichtbaren Attraktionen, sondern mit Fühlbarkeiten zu tun haben, die sich der Fremdbeobachtung entziehen – und die ich bislang aus der Distanz meines fotografischen Fetischismus vermittelt habe, um mich eines Körperopfers zu entziehen. Wie das Kind gehorche ich nicht der ökonomischen Zirkulation von Opfer und Gabe, sondern (als Tourist und Urlauber) der Lust. Für Kinder zählt nicht der im Foto erschwindelte Schein medialer Ruhe, sondern die Ekzentrizität des Schwindelgefühls. In dialektischer Weise stehen sich Gefährt und Besitz, Taumel und Ruhe gegenüber.

Sieht man eines der alten Karussells, so Benjamins Darstellung, legen sich die Erinnerungen der Kindheit gleich einem Dunst über die Ebene der Zeichen. Es soll nicht vergessen sein, dass die Karussellpferdchen um 1900 noch auf den authentischen Ritt zu Pferde oder in einer Kutsche vorbereiten konnten. Benjamins Perspektive ist die eines Erwachsenen, der auf seine großbürgerliche Kindheitserfahrung mit und auf dem Karussell zurückblickt und versucht, dem Wert und der Wahrheit von Erfahrung sich anzunähern. Denn Erfahrung ist ein Phänomen der Wiederholung, des Abstandes, der Einübung, und nicht des Schocks von Einmaligkeit.

Wie lässt die Erfahrung des Karussells sich in seinen verschiedenen Annäherungsetappen beschreiben? In erster Linie wohl – dem Vorschlag von Nietzsche folgend und den Gesamtkunstwerken Wagners entsprechend – durch eine ökonomische Balance differentieller Sinneseindrücke (Hören und Sehen) und der theatralischen Bewegungen der Bühnenpersonen. So wird die Trance der emotional fließenden Motivik der Musik Wagners allein durch Bühne und Schauspiel – Sichtbarkeiten – im Zaum gehalten, die sich mit geduldiger Langsamkeit vollziehen. Entsprechend erfüllt sich die Erfahrung des Karussells nicht unmittelbar durch eine Fahrt, sondern in der Erinnerung, die sie als bleibender Wert einer audiovisuellen Körpererfahrung hinterlässt – in der Synthesis der Sinne und somit als Erfahrung. Benjamin reflektiert diese Synthesis – den Kreislauf von Erinnerungsvorstellung und Realattraktion – in einer Verschiebung 30 Jahre später eben als *Denkbild.* Der Perspektivismus von „Nähe" und „Ferne" ist kein optischer wie in der Fotografie, sondern ein lebensgeschichtlicher, der voraussetzt, dass sich Wirklichkeit in der Kindheit *nicht vollständig erfüllt hat.* Das Denkbild markiert neben der Synthese dialektisch die Differenz von Repräsentation und Präsentation.

Die Erinnerung Benjamins an das Karussell seiner Kindheit ist einerseits mit dem Index der Vergangenheit belastet, andererseits ist die Erinnerung selbst als Andenken gegenwärtig. Benjamin, den man schon sehr früh „den Alten" nannte, bezieht sich auf dieses gegenwärtige Andenken, d.h. eine mentale Wiederkehr, eine Gabe, die sich nur mit einer Verzögerung, einer Kreditierung von Zeit ergibt. Wir haben es mit einem positiven Aspekt von Vergänglichkeit, der verspäteten Erfüllung der Ereignisse der Kindheit im Modus von Rückerfahrung zu tun. Was daran auratisch ist, wie er später in seiner Analyse der fotografischen Aura feststellt, ist die biografische Wirkung. Der Todessog des Alterns wird gleichsam durch den Wert der Erfüllung der vorhergehenden Präsenz als Erinnerung kompensiert. Denn die Präsenz ist das, was als Gegenwärtiges im Ereignis selbst der Reflexion entgeht. Die Wiederkehr oder Wiederkunft ist in funktionaler Analogie zur sich wiederholenden Kreisbewegung des Karussells gedacht, erwirkt jedoch einen Mehrwert. Erinnerung im dialektischen Denkbild ist das entgegenkommen von Bruchstücken, die sich in der Erinnerung zum Bild der Vergangenheit komplettiert und in höherer Synthese aufgehoben ist. Das Karussell erweckt oft einen seligen Augenblick voller Nostalgie und Kindheitserfahrung.

Der Bezugspunkt ist folgender: Benjamin beschreibt das Erlebnis einer einzigen Karussellfahrt in seinen Phasen als Ablösung, Reise und Rückkehr

des Kindes zur Mutter, zugleich dienen ihm die Etappen des Erlebnisses auf einer sekundären Ebene zur Illustration des Lebensweges. Alles unmittelbar Erlebte erfüllt sich erst in der Wiederkunft. Von daher ist die erste Präsenz „Kindheit" von der zweiten „Denkbild und Gedenken des Erwachsenen" zu unterscheiden.

Dieser Unterschied ist deswegen bemerkenswert, weil es vom Denkbild KARUSSELLFAHRENDES KIND (bzw. DAS KARUSSELL) zwei Fassungen gibt: eine in der Zeitform des grammatikalischen Präsens, eine andere – mit wenigen Variationen – im Imperfekt. Die zweite Fassung ist in der Sammlung BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT erst nach Benjamins Tod veröffentlicht worden, geschrieben 1932–34; und eine letzte Fassung stammt von 1938 – die Editionsgeschichte ist, wie bei Benjamin nicht unüblich, verwickelt. Ich will vorwegnehmen, dass Rilke unter der gleichen physiologischen und sprachlichen Differenzierung eine ganz andere Akzentuierung ableiten wird, nämlich eine solche der temporalen Autonomie der Vergegenwärtigung dichterischer Sprache. Gerade der Umstand, dass die Differenz der Zeiten bei Benjamin produktiv wird, dass *das Altern positiv aufgefasst wird*, macht den eigentlichen Reiz des Perspektivismus Benjamins aus. Benjamins durchaus streng literarisierte Sprachform ist der kritischen Erkenntnis der Zeitvorstellung von Erinnerung gewidmet, nicht der Repräsentation eines Ereignisses oder Sachverhalts. *Werden* bzw. *Zeit* sind also evolutiv aufgefasst. Statt einer topologischen behandelt Benjamin eine chronologische Verschiebung. Dadurch bekommt die Fahrt auf dem Karussell einen ganz anderen metaphorischen Ort: den eines *Lebensrades.* Das Karussell ist kein Gegenstand der Erinnerung, sondern *die Erinnerung wird anlässlich des Karussells zum Gegenstand.*

Diese orientierende Vorrede soll genügen, um uns für das erste Problem zu sensibilisieren, das ein solch unbedeutender, wenn auch attraktiver Ort wie das Karussell eröffnen könnte, würde man ihm nicht bloß die effektive Verwertung eines spontanen Ungleichgewichtsbedürfnisses zu Zwecken des seelischen Gleichgewichts unterstellen. Es ist gewiss, dass das Kind in seiner vom Wunsch getriebenen Begierde die Realisierung des Ritts durch den Wald der Phantasie als Verlust und Rückaneignung seiner selbst im Spiel erlebt, also als Beginn seiner Subjektivitätsbehauptung. Aber es macht auch spontan die Erfahrung der *Distanz* und des *Verlustes,* indem es nach vollzogenem Ritt begeistert das „Noch einmal" erbettelt. Lust ist hier noch nicht Korrelat des Opfergesetzes. Der Wunsch, der einem zustößt, lässt sich nicht beherrschen. Das ist der Mutter zu zeigen, die aufmerksam dem Rollenspiel

folgt und vorher die kleine Münze entrichtet. Hier jetzt Benjamins Denkbild aus der EINBAHNSTRASSE.

KARUSSELLFAHRENDES KIND
Das Brett mit den dienstbaren Tieren rollt dicht überm Boden. Es hat die Höhe, in der man am besten zu fliegen träumt. Musik setzt ein, und ruckweis rollt das Kind von seiner Mutter fort. Erst hat es Angst, die Mutter zu verlassen. Dann aber merkt es, wie es selber treu ist. Es thront als treuer Herrscher über einer Welt, die ihm gehört. In der Tangente bilden Bäume und Eingeborene Spalier. Da taucht, in einem Orient, wiederum die Mutter auf. Danach tritt aus dem Urwald ein Wipfel, wie ihn das Kind schon vor Jahrtausenden, wie es ihn eben erst im Karussell gesehen hat. Sein Tier ist ihm zugetan: Wie ein stummer Arion fährt es auf seinem stummen Fisch dahin, ein hölzerner Stier-Zeus entführt es als makellose Europa. Längst ist die ewige Wiederkehr aller Dinge Kinderweisheit geworden und das Leben ein uralter Rausch der Herrschaft mit dem dröhnenden Orchestrion in der Mitte als Kronschatz. Spielt es langsamer, fängt der Raum an zu stottern und die Bäume beginnen sich zu besinnen. Das Karussell wird unsicherer Grund. Und die Mutter taucht auf, der vielfach gerammte Pfahl, um den das landende Kind das Tau seiner Blicke wickelt.[112]

Auffällig, dass Benjamin seine Darstellung der Episode einer Karussellfahrt weniger im historischen Rahmen des Karussells als in dem einer durch die griechische Mythologie vermittelten Kulturgeschichte *Europas* darstellt. Dabei verbinden sich historische, mythische und eben aktuelle Zeiterfahrungen, nicht aber solche, die durch die Schwindelerfahrung sich einstellen mögen. In dieser Hinsicht ist das Denkbild ein Bild, vielleicht schon jenem kleinen „ruckweise" angetriebenen *Lebensrad* nachgebildet, wie sie in Benjamins Kinderzeit um 1900 als *Wundertrommeln* aller Art Vorläufer des Films waren. Es sind Spielzeugmechaniken, die ein sehr rudimentäres Bewegtbilderlebnis liefern und die schon um 1825 mit dem *Thaumatrop* den Stroboskopeffekt in die Kinderzimmer und Kabinette trugen. Vom Schwindel wird nicht gesprochen. Ist das Karussell zu langsam? Oder sorgt die ruckweise Wendung des Blicks zur Mutter für jenen Gleichgewichtseffekt, den Eiskunstläuferinnen beherrschen, um ihre Pirouetten zu überstehen?

Keine Physiologie, aber eine musikalisch-liedhafte Rhapsodie des Orchestrions sorgt dafür, dass der ganze Platz und nicht nur das Karussell von einem dezenten Rausch befallen wird. Aus dem Diesseits hallt der Ruf Benjamins nach der Möglichkeit, die Dinge so neu *wie* zum ersten Male, nämlich phantastisch statt in der Disziplin von Erinnerung erfahren zu können. Das geht

[112] Walter Benjamin: *Das Karussell.* In: *Einbahnstraße.* In: *Gesammelte Schriften,* Bd. IV, Frankfurt a. M. 1980, S. 114f.

nur um den Preis des Vergessens und Wiedererinnerns. Mit dem Vergessen würde die Versicherung der mütterlichen Stabilität, dieser „gerammte Pfahl" der Geburt, ebenfalls verloren gehen. Der Blick der Mutter: Wird sie hier von Benjamin als Zuschauerin, Betrachterin oder Beobachterin gesehen – oder denkt sie gar über ihre eigene Kindheit nach? Wenn das Vergessen ein Rausch ist, dann ist die Erinnerung seine Grenze. Mit der Mutter verbindet sich die Idee von der ewigen Wiederkehr, die der Erinnerung. Vom anderen Pfahl, der Mittelachse des Karussells, die die Bewegung zentrifugal entlässt, ist nicht die Rede. Gerade hier, im Mittelpunkt des Weltgetriebes, dröhnt das Orchestrion als paternales Götterhaupt. Im Zentrum thront die Fiktion einer selbstgewissen Stimme, die das infantile Subjekt lenkt und in die hinein die strudelnden Bilder sich auflösen wollen. Ganz im dionysischen Singsang zu verschwinden, heißt, das Schlaflied der Mutter weiter zu träumen. Sound und Bildertaumel werden beinahe rückstandslos indifferent. Das Karussell gibt einen maschinellen Weg vor, den Sinnenschwindel im Körperschwindel aufzulösen. Es vermittelt wie der Traum zwischen Schlaf und Wachen, Schwindel und Gleichgewicht. Nur nach dieser rauschhaften Entleerung trennen sich die Stasen der Zeit: Vergangenheit – Gegenwart – Zukunft. Es ist ja doch auffällig, dass Musik einen ungerichteten Raum erfüllt, sodass man sie in den Engen der Gassen zwar hört, ihre Herkunft aber nicht orientiert. Der topografische Raum löst sich in einen atmosphärischen auf. Seine Gleichrichtung durch das mit sinnlicher Überfülle ausgestattete Karussell diszipliniert diesen Raum in einer Art Vorspiel, sodass die Kinder zuerst die Angst der Trennung, dann der Mut anfällt, die Abenteuerreise auf sich zu nehmen. Diese Reise geht nicht von der Mutter zum Vater, sondern von der realen zur medialen Mutter. Denn der Vater – das Zentrum der Bewegung – schleudert die Kleinen von sich weg.

Die gesamte Inszenierung organisiert sich in mehreren realen und virtuellen topologischen Verschiebungen, die erfahrbar machen, warum der sinnlich orientierte Leib ausgreifender ist als der Körper. Zwar wird hier immer wieder die Metapher des Blicks gebraucht – das „Tau seiner Blicke" –, aber die ist nicht visuell reduziert. Blick heißt: Orientierung des Leibes als Differenz zum Anderen. Verräumlichung ist eben auch Leibhaftigkeit. Die Grenzen meines Körpers sind nicht die Grenzen meiner Präsenz, denn das Momentum der Präsenz ist immer schon eingebettet in das der Situativität und ist damit eine sich kreditierende Erfüllung der Zukunft. Wie bringt man es fertig, in Präsenz zu stehen und zugleich seine Bewahrung als Erinnerung anzueignen? Man müsste ödipal sein eigener Vater sein. Aus diesem Gift-

schrank paradoxer Selbsthervorbringung besorgt Benjamin das süße Gift der Erinnerung. Das Leben gewinnt diachron Gestalt. Es wird erzählbar.

Überhaupt fällt auf, dass weniger die visuellen Reize als vielmehr die akustischen den Rundlauf organisieren. Und da merkt man schon, dass im Zentrum dieser Aufmerksamkeit das Hören gegen das Sehen votiert. Es entsteht der Eindruck, als käme es bei Benjamin in seiner kinetischen Wahrnehmungsauffassung eher auf das Hören der Erinnerung als auf das bildhafte Denken an. Es geht nicht um das vordergründige Bild, sondern um das dem Subjekt Zukommende, aus ihm, dem Subjekt, sich (akustisch) entwickelnde, das chronologisch atmosphärische. Dem Denken zuhören – eine Auffassung, die nicht weit vom melodischen Gestaltbildungscharakter einer Physiologie im Sinne Carl Stumpfs liegt. Es ist nicht der visuelle Rausch heutiger Tage, sondern der melodische, die wiederkehrende Rhythmik, die innere Stimme, die die entscheidende, positive Gestalt im Denken ausmacht; der ins Imaginäre transformierte Vater als Mutter: mobiles Transistorradio. Der erhöhte Drehimpuls hat die Stimme, im realen wie metaphorischen Sinne, in lärmenden Sound verwandelt.

Die Topologie der Inszenierung wird, seit Max Reinhardt, auch im Theater das bewegungslose Deklamieren und das Denken der Stimme durch Handlungsaktivitäten ablösen. Die *Drehbühne,* erstmals 1896 in Frankfurt elektrisch in Betrieb genommen, verkürzt die Entspannungspause, die die Filmmontage wenig später auf die absolute Differenz des Schnitts reduziert. Die Dinge erscheinen nun *plötzlich,* das Heranwehen der Stimmen verliert sich mit der Dominanz des Blicks. Die Hand der Mutter entgleitet zugunsten der begleitenden Unterhaltung. Ein wenig erinnert diese Verschiebung schon an die performative Wende: Nicht mehr die Sache an sich, sondern ihre Aneignungsform, die Handlung als Tauschaktivität, ist der eigentlich phantastische Akt in der Zirkulation. Der Blick wird realistisch in der musternden Haltung, der Faszination für das Detail, das Überscharfe, das sich im Silberglanz der ersten Daguerreotypien und parallel dazu in den naturalistischen Romanen zeigt. Die Blickstarre wird dynamisiert, das Bild wird zur Szene, die Väter werden medial gemordet.

Zurück zu dem, was Benjamin als Vergangenheit einer Erfahrung zu erinnern hat. Aus heutiger Sicht – das wird uns später noch in einem Karussellbeispiel Kafkas einleuchten – muss das Denkbild sich davor hüten, als bloß statisches Bild zu erscheinen. Nun sind es eben, wie schon gesagt, keine visuellen Bilder, sondern sich selbst animierende Erwartungen und deren sich effekthaft medial und sensuell verschiebende Erfüllungen, die die Insze-

nierung des Karussells unmittelbar ökonomisch rechtfertigen. Doch dieses Karussell – ist es nicht immer schon in seiner Erscheinung ein nostalgisches Spiel mit der Vergangenheit? Heute begeistert der Rummel mit solchen nostalgischen Werten, die auch den Erwachsenen zum Kind werden lassen, immer noch.

Die Kindheit, das ist jetzt, 1932, als Benjamin die Gestalten und Figuren seiner Berliner Kindheit erinnert, Vergangenheit. Sie ist im Rückblick eines „alten Europa" untergegangen, so wie Benjamin selber, der 1940 flüchtend zu Tode kommt und eine Fülle unveröffentlichter Manuskripte hinterlässt. So haben sich vom Denkbild KARUSSELFAHRENDES KIND neben teilweisen Vorveröffentlichungen in Zeitschriften drei Versionen erhalten. Jedenfalls hat Benjamin sich, wie oben gesagt, die Mühe gemacht, eine Fassung im Präsens (die hier vorgestellte der EINBAHNSTRASSE) und eine in der Vergangenheitsform (die der späteren BERLINER KINDHEIT) aufzuschreiben – sicherlich, um die Überlegung zu prüfen, ob denn ein Erinnerungsbild, sofern es als Gedächtnisbild emporsteigt, wirklich abgeschlossen sein kann oder ob nicht in jedem Denkbild – in dem metaphysischen Rahmen, dem Benjamin diesem Begriff verleiht – nicht die Wiederholung des Erlebten, sondern der Wert der „Anrufung" einer wirklichen Karussellfahrt nahe gebracht werden soll. Nicht die Darstellung, sondern die narrative Form gewinnt gegen die mediale Konkurrenz eines Vorstellungs*bildes*. Denn ein Text zeigt keine Bilder, sondern er veranlasst, sie sich vorzustellen. Auf ähnliche Weise weiß man auch sehr viel leichter sich eines Gedichtes oder Liedes zu erinnern, als einer brüchigen Rede, zuweilen so, dass nur die Melodie und weniger der Text erinnert werden kann. Wenn das der Fall ist, kann auch die Wirkung eines heutigen Karussells keinesfalls allein an der bildhaft-visuellen Erscheinung einer Jahrmarktsattraktion festgemacht werden. Die Attraktion besteht auch darin, dass im antiquarischen Design die Wiederkehr, die glückliche Rückbesinnung, ja jener mediale Schwebezustand einer tanzenden *Belle Époque* gemeint sein muss, die um 1900 gerade nicht abgeschlossen ist, sondern als Mythos, d.h. als Formfigur einer rauschhaft glücklichen Zeit figuriert, weil sie der Opfer nicht gedenkt, die ihr gewissenloses Treiben auslöst und im Weltkrieg auslösen wird. Das Opfer kann aber dem Leser gerade wegen des nostalgischen Charakters, den Benjamin heraufbeschwört, nicht mehr verborgen bleiben: Es ist das sich *in der Verspätung offenbarende Opfer von Kindheit.* Die Denkrichtung wird deutlich, wenn man die „verschliffenen Bilder" enträtselt, die Benjamin in einem Abschnitt unter dem Titel MARKTHALLE versammelt. Hier ist gleichsam – wie bei Zola – der Bauch der Stadt

ein gärender und treibender Organismus, auffallend mit Versatzstücken von Weiblichkeit und verwesend wuchernden „Lebensmitteln" dekoriert, die in der Karussellszene der Pfahl der Mutter (einer phallischen Mutter?) auftut, der das Leben hervorbringt. Revokation der Erinnerung als Konsum? Offensichtlich kommt es Benjamin nicht auf das Bild der Kindheit, sondern auf seinen Vollzug an, d.h. auf die performative Qualität, die im Leseprozess umgesetzt wird. Stotternd zunächst, dann aber flüssiger sich bewegend und schließlich im Triumph als treuer Herrscher der eigenen Phantasie auf dem Stiere der Schrift reitend, kommt das Kind zu seiner Biografik. Vom Ritter des Karussells zum Flaneur der Kulturgeschichte im Takt der Weltgeschichte, so umkreist Benjamin kaum verborgen seine eigene Biografie.

Was eröffnet uns diese Interpretation des Benjamin'schen Karussells? Wir müssen an ihm die zeitliche Periode einer Rundreise als nicht quantifizierbaren Obulus bemerken, sondern sehen, dass der Charakter der Zeit, die als Wiederkehr bezeichnet ist, eine qualitative Dauer umfasst, die die Logik der Uhr nicht abbildet. Nicht der gleitende Verlauf, sondern der Abstand von Ereignis, Vergessen und Wiedererinnern muss durchlaufen werden. Der Tod beginnt eben nicht mit der Geburt.

Benjamin spricht im Vorwort seines Buches nicht von „Einübung", sondern von „Impfung" durch solche Erinnerungsbilder, d.h. vom Schmerz des Abschieds. Impfung in dieser Hinsicht ist eine wohldosierte Form der Abwehr – ein Mittel, die Depressionen, die ihn später im Pariser Exil befallen werden, in Schach zu halten. Ungerecht ist es demnach, aus seinem heiteren Karussellbeispiel eine Lebensphilosophie zu destillieren, nämlich die jener vermeintlichen *„Belle"* Époque eines Berliner Großbürgertums, aus der Benjamin durch Krieg und Inflation geschleudert wird.

Das Denkbild im Benjamin'schen Sinne ist kein Bild, sondern gerade der Abstand zwischen zwei Reizpunkten respektive der Differenz der Geschichte, die zwischen ihnen oszilliert. Dieses Oszillieren ist stets auch ein Tauschvorbehalt – das Noch-nicht-Angekommensein in der Gegenwart. Benjamin, „der Alte", ist der praktischen Gegenwart so fremd, dass seine Freunde kolportieren, er sei noch nicht einmal in der Lage, sich einen Kaffee zu kochen. Folge einer umsorgten Kindheit, die die Hand der Mutter und der Kindermädchen nie verlässt und allein sich der bruchlos kreisenden Linie des Schriftverkehrs anvertraut?

In Benjamins Denkbild KARUSSELFAHRENDES KIND geht es um den Moment der Ablösung, des Vergessens. Hier soll der Einfall eines Erinnerungsvollzugs sich als objektiver Gedanke lesbar machen. Der differen-

tielle Ort des Denkens, so betont Benjamin in seiner Vorrede, ist der der Sehnsucht. Das ist nicht ganz uninspiriert vom jüdischen Weltbild: Die Erfüllung ist das, was noch kommt. Wenn die Trennung als Schockmoment jede differentielle Kette zerreißt, so ist die am Denk- und Schreibweg sich manifestierende Objektivität nicht nur aus verrinnender Zeit gerettet, sondern tatsächlich auch in Krisenzeiten verlässlich. Theorie heißt noch Schau, und Methode noch Weg. Beides richtet sich auf zukünftige Krisen ein. Der Unterschied zwischen der Dauer und dem Symbol/Bild ist eine Lesart. Seine Idee ist hermeneutisch, deutungspraktisch – die Geschichte einer ungetrennten und nichtvereinten Geschwisterlichkeit, wie sie Musil im *Mann ohne Eigenschaften* beschreibt. Das topologische Beispiel der Brücke lässt sich auf das des Karussells übertragen. Eine Brücke repräsentiert das ikonische Zeichen eines Übergangs, einer Übertragung, also auch eines Tauschortes. Der Übergang selbst aber ist kein Ding, sondern ein Weg, ein Handlungsvollzug. Als Ding wird eine Brücke dann zum Ort, wenn der Übergang, etwa über einen Fluss, häufig genug frequentiert wird, sodass es sich lohnt, an dieser Stelle eine Brücke zu bauen. Das Ding/Symbol ist die Verdichtung einer Wiederholungsfrequenz von Handlung zu einer einzigen Sensation. Als gebaute Brücke wird diese zum Gedächtnisbild unzähliger vielleicht auch abenteuerlicher Flussüberquerungen. In eben diesem Sinne gibt das Bild der Brücke so zu denken auf, wie das Bild des Bettes für den Träumenden – und in eben diesem Sinne verlangt Freud, die gesellschaftliche Struktur und Konvention der Symbole und Zeichen im individuellen Fall auf den Erinnerungswert zurückzubeziehen. D.h. in der psychoanalytischen Kur, die Sensationen wieder auf motorische Handlungsaktivitäten bzw. deren Hemmung durch Sitte und Moral zu erinnern. Gerade weil den Kranken Vorstellungen anstelle von Handlungen *bewegen,* durchlebt er jene Wünsche, die auszuagieren ihm in der Realität verwehrt sind. Der Vorbehalt gegen die Wunscherfüllung ist die Wahrheit darüber, dass alles Wünschen an Erdenschwere gebunden werden muss, um als realisiert zu gelten. Dagegen aber wehrt sich der kindliche Wunsch ebenso wie die leichtfüßige Schriftspur der Benjamin'schen Gedankenarbeit.

Der ambivalente Begriff des Denkbildes drückt den Zustand aus, den der Leser im Gleichgewicht symbolischer und funktionaler Lesart wählt – wobei die eine Lesart die andere jeweils oszillierend ausschließt (man kann entweder Töne oder Musik hören, das Zeichen oder seine Repräsentation sehen). Lesen heißt wählen. Und wer nur die Buchstaben sieht, aber nicht ihren kombinatorischen Sinn nachvollzieht, ist entweder noch nicht alpha-

betisiert oder kann – pathologie- und schuldverhaftet – das eine nicht gegen das andere ausschließen. Dass das Lesen ein eminenter Rausch ist, ist eine der griffigsten Formulierungen Benjamins, die darauf zielt, jeden Text zweimal zu lesen und einen doppelten Blick auf das Karussell zu werfen: „Die Darstellung einer Idee kann in keinem Falle als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist."[113]

Ohne Ursprung werden wir auf das exzentrische Abschreiten einer Ökonomie und deren Genealogie verwiesen. So müssen Benjamins Zeugnisse einer Berliner Kindheit als Reigen solcher Ideen begriffen werden, in denen das Karussell ein Spielzeug ist, das Vatermord und Mutterliebe schon hinter sich gelassen hat. Im Reigen dieser Ideen steht die Zukunft offen: die Gabe zukünftiger Erinnerung. Damit ist ein wesentliches Moment jeden ökonomischen Denkens vorgetragen. Der Kreislauf erfüllt sich nicht opferlos.

[113] Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* In: *Gesammelte Schriften,* Bd. I, Frankfurt a. M. 1980, S. 227.

15. RAINER MARIA RILKE: *DAS KARUSSELL* – EIN WAHRNEHMUNGSBILD

Auf den äußeren Lauf des Lebens gerichtet ist das Gedicht DAS KARUSSELL, das Rilke 1906 ausarbeitet und das etwas von der infantilen Form wahrt, an deren Frühe Benjamin den Beginn der Erfahrungsbildung ansetzt. Erfahrung, das ist der Rhythmus der Wiederholung.

DAS KARUSSELL
Jardin du Luxembourg

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land,
das lange zögert, eh es untergeht.
Zwar manche sind an Wagen angespannt,
doch alle haben Mut in ihren Mienen;
ein böser roter Löwe geht mit ihnen
und dann und wann ein weißer Elefant.

Sogar ein Hirsch ist da, ganz wie im Wald,
nur daß er einen Sattel trägt und drüber
ein kleines blaues Mädchen aufgeschnallt.

Und auf dem Löwen reitet weiß ein Junge
und hält sich mit der kleinen heißen Hand,
dieweil der Löwe Zähne zeigt und Zunge.

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen, helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber –

Und dann und wann ein weißer Elefant.

Und das geht hin und eilt sich, daß es endet,
und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel.
Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet,
ein kleines kaum begonnene Profil –.
Und manchesmal ein Lächeln, hergewendet,
ein seliges, das blendet und verschwendet
an dieses atemlose blinde Spiel …[114]

[114] Rainer Maria Rilke: *Das Karussell.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 2, Frankfurt a. M. 1976, S. 530.

Rilke hat dieses Gedicht in der Reihe NEUE GEDICHTE um 1907/08 veröffentlicht, ungefähr zur Zeit, als Benjamin Kind war. Die Gedichte dieser Episode firmieren als Dinggedichte. Zentral sind Objekte in ihrer Beschreibung, nicht etwa Stimmungen oder Ereignisse. Rilke stilisiert sich als außenstehenden Betrachter. Auffällig ist an dem Gedicht, dass die Beschreibung mit der Beschleunigung des Karussells korreliert. Es gibt so etwas wie eine magische Sprache, die nicht nur referentiell, sondern rhythmisch die Atmosphäre der Bewegung mitteilt – so, wie Kinder die Bewegung von Autos, Flugzeugen, Pferden nachahmen und mit Geräuschen begleiten. Die Darstellung richtet sich allmählich vom dinglichen zum subjektiven Eindruck, von Farbbewegungen zu kaum noch identifizierbaren Kindergesichtern. Die Dinge lösen sich in dem auf, was sie ursprünglich hervorgebracht hat: dem diffusen Wunsch, der als Besitz ergriffen werden will. Die Produktion läuft hier demnach rückwärts ab. Das Mittel der aufklärenden Umkehr ist Schrift.

Was wird denn da beobachtet? Kinder auf einem Karussell im *Jardin du Luxemburg,* im Rollenspiel mit ihren Gefährten. Das Karussell, das Rilke beschreibt, existiert in veränderter Form noch heute. Benjamin kannte es wohl, war er doch aufmerksamer Spaziergänger in der Stadt Paris. Vielleicht kennt er sogar Rilkes Gedicht. Während seine Darstellung um das Thema „Erinnerung aus Kinderzeit", um den „Pfahl der Mutter" kreist, präferiert Rilke die Schopenhauer'sche Wendung: Mit der Intensität des Wahrgenommenen wird die Wahrnehmung selbst zum Thema, verselbstständigt sich und tritt gleichsam als äußeres Netzhautbild in Erscheinung. Man muss an ein System der Fotografie nach dem Vorbild des kleinen Lartigue denken. Aufklärung, Kritik am Ding sind damit verbunden. Die Welt schenkt mir ein Abbild meines Blicks, sie hat Gabencharakter. Jedoch erhält sich die Frage, ob nicht beides, die Dingbeschreibung und die Wahrnehmungsbeschreibung, irgendwie zu einem synthetischen Moment zusammenfinden könnten, zu dem, was man „Rausch der Poesie" nennen könnte. Mit Benjamin gesprochen hieße das, die Phänomene der Geschwindigkeits- und Wiederholungsformen, wie sie Lartigue ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts fotografisch illustriert, in angemessene Darstellungsform zu bringen. Alles hängt an der Frage, wie denn Bewusstsein sich objektivieren lässt oder ob Bewusstsein nicht eine bestimmte Korrelation von subjektiver Wahrnehmung und objektiver Sensation ist, eine oszillierende Stabilität menschlicher Eindrücke *als* Erfahrung. Sind Bewusstsein, Sprache und Dinglichkeit von gleicher Essenz, dann muss man nicht eine Synthese beschwören (die im Schwindel endet), sondern Funktionsbeziehungen korrelieren. Vermutlich

liegt auch bei Rilke – wie bei Nietzsche und Benjamin – nahe, dass mit den Erkenntnissen der Psychophysiker philosophiehistorische Gewissheiten ins Wanken geraten solche, die Schopenhauer von der Illusion der Welt, Nietzsche vom Jenseits der Wahrheit und Benjamin von einer neuen ästhetisierten Politik sprechen lassen – zumal, wenn die gesellschaftlichen Effekte, die am populärsten Fotografie und Film propagieren, charakterisiert werden: Vorschein einer *neuen* Zukunft nach der Absage an die Bewusstseinsphilosophie des Idealismus und der Gegenrichtung, die von Schopenhauers Kritik des Kantischen „Ding an sich" (als „Willen") initiiert ist, die Welt sei nur Vorstellung. Die Folge wäre nun auch die Auflösung der Referentialität von Begriff und Sache, das alte Mantra der Philosophie, das zuerst die frühen Romantiker propagiert haben.

Mit einem guten Schuss kolonialem Expansionsdrang ins Neue fragt Philosophie mit Husserl nicht nach den zentrifugalen, sondern nach den zentripedalen Kräften – nach den konkreten Phänomenen. Die Helmholtz-Schule dagegen bleibt bei den nüchternen Fakten objektivierter Organtätigkeit: Selbst der Schwindel wird zu einer erklärbaren Sache. Der Dichter in dieser Zeit hat es also schwer mit seiner magischen Diffusion der harten Realität. Rilke jedoch löst die Dinge nicht in ihre physischen Teile auf, er codifiziert ihre Vorgeschichte. Rhythmus und Reim sind das Leben selbst – sie bedürfen nicht eines von außen angetragenen Bandes quantitativ gemessener Zeit.

Letztlich sind es die Versrhythmik, aber auch Klang- und semantische Einheiten, etwa die sich steigernden Zeilenwiederholungen „Und dann und wann ein weißer Elefant" mit ihrer Vokalisation auf „A" und „E", die Rilke interessieren. Diese *Materialisierung von Literatur* geht voraus in eine kindliche Auffassung der Welt, wo Geist noch nichts Vages ist und Vorstellungen oft angstbegleitet sind, weil man nicht wagt zu glauben, dass sich Wünsche, ausgesprochen, erfüllen. Dieses Denken ist höchste Magie. Vom Ding zur Wahrnehmung kommt eine rauschhafte Komponente ins Spiel, die, wie jeder Rausch, die Zeitrichtung zum Verschwimmen bringt. Und Zeit ist bekanntlich ein Differenzphänomen, das nicht an sich, sondern nur an den Effekten wahrgenommen werden kann. Was im Kino die schon mehrfach zitierte Frequenz von 24 Bildern pro Sekunde ist, ist in der Melodik der innere Nachklang der Töne, die sich zur Gestalt verdichten und auflösen. Ihre philosophische Zeitgestalt ist eher die der Bergson'schen „Dauer" – *durée,* eine nicht wiederholbare, eher akustisch sich ausbreitende Raumstimme, welche die quantitativen Einheiten in qualitative Gestalten

umschlagen lässt. Es sind die kindlichen Lautfigurationen, in die hinein der Singsang Rilkes szenisch – in der Darstellung des Karussells – entführt.

Ohne den Lärm der Kinder ist das Karussell ein toter Ort. Gleiches gilt für das Geschrei der Achterbahn. Das Kinderspielzeug „Karussell" dient der Justierung von Leib und Seele, Physis und Psychik: Einübung in ein um sich selbst kreisendes, „blindes Spiel", so Rilkes Beobachtung. Folglich verlieren die Dinge ihren Wert, werden zu Kulissen und Zeichen einer Zirkulation auf Dreh- und Montagebühnen, die gerade auch vor der Demontage des Zeitpfeils nicht Halt machen. Es scheint so, als würde der Dichter das Sehen erst einmal aus der Warte einer Schau aufzeichnen. Denn was der blinde Seher erschaut, das ist sowieso nicht zu sehen – nämlich das, was als different der Zeit aus der Vergangenheit in die Zukunft weist. Dichtung ist letzter Aspekt einer Mantik, die eine Zeit der Wahrnehmungskontrolle und Manipulation übersteigt. Sehen meint nicht, wie noch zur Goethezeit, die betrachtende Versenkung in ein Objekt – was Benjamin im Begriff der Aura thematisiert –, sondern die Distanzierung zum Objekt und dessen Verlagerung in organspezifische Effekte zu Zwecken seiner Kontrolle, Disziplinierung und instrumentell-medialen Nachbildung – Besitz, und im Karussell: die Aneignung des Sozius. Wenn die Magie als Kunst der Fernwirkung von den telematischen Techniken entzaubert wird, dann bleibt Mantik als Kunst des deutenden Fernwissens.[115] Aber selbst bei Rilke ist diese Verzauberung schon nicht mehr romantisiert. Zu sehr von den kontrollierenden Systemen physiologischer und psychologischer Reaktionen und Reagenzien seiner Zeit eingenommen, verwandelt sich die romantische Position, die im Doppelgängerwesen der Literatur sich ausdrückt, in ein nostalgisches – fast möchte man sagen: zwanghaftes Wieder-Holungsexperiment – „Und dann und wann ein weißer Elephant".

Durch Wiederholung sich anzueignen, was rasant vorbeigleitet, erinnert an das Blinde-Kuh-Spiel. Diese Blindheit ist nicht Nichts, sondern genau der Vorgang, der einer Objektivierung vorausgeht als das Ungesehene, das Rätsel im Sichtbaren. Dichtung als Protowissenschaft: nein, aber dafür als Selbstreflexion und Testbasis derselben. Der *weiße Elephant,* das ist so etwas wie die Substantialisierung der „weißen Mäuse", die zuweilen der Schwindel in Kreislaufstörungen sichtbar macht. Unter diesem Experimentalverdacht ist die stille Einkehr asketischer Leere eine hohle Phrase – der Rückzug auf

[115] Wolfram Hogrebe: *Orientierungstechniken: Mantik.* In: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst.* Frankfurt a. M. 2016, S. 289.

ein Nichts, wenn die Ziele fehlen; ätzendes Verdikt gegen diejenigen, die an Magie und Mantik glauben und von der Gabe der Wissenschaft ihr Brot bestreiten. Helmholtz und die Gründer der Physikalischen Gesellschaft erarbeiten dieses Brot mit dem lärmenden Kommerz der Schwindelmaschinen. Die Kinder lärmen zurück. Die Leere wird verdammt, wenn die Fülle zum Leerlauf wird. „Es ist Nichts! Sucht das Heil wo anders!" – so Nietzsche dezidiert unter der Überschrift: WAS BEDEUTEN ASKETISCHE IDEALE?[116] „Betäubung von Schmerz durch Affekt"[117] kann noch an Rilkes Darstellung durchschlagen. Nietzsche ist konsequenter. Er verspricht gleich zur Ablösung der Schopenhauer'schen Scheinbilder eine *Physiologie der Ästhetik,* um den leeren Illusionen eine stabile Basis zu unterschieben.

So harmlos auf den Kinderreim reduziert, darf Rilke als Indikator seiner Zeit dennoch nicht gelesen werden: „Und das geht hin und eilt sich, daß es endet, und kreist und dreht sich nur und hat kein Ziel." Als Phrase auf die Bourgeoisie der *Belle Époque* taugt diese Diagnose jedenfalls besser denn als Beschreibung eines bloßen Kinderspiels. Vielleicht fängt im *Jardin du Luxembourg* – großbürgerlich, gesittet, im Anzug und in Begleitung der Kindermädchen – im Kleinen an, was an der Peripherie das Proletariat von seinen Schmerzen befreien soll. Mögen auch um den heimischen Garten die Eisenbahnen und Fabriken aus dem Boden schießen und Zukunft versprechen – die Affektlehre ist maschinisiert und trägt im Sport die agonischen Züge des Marktes weiter.

Noch immer sitzen wir nicht selbst auf dem Karussell, sondern als Betrachter, und als Beobachter unserer Betrachtung beschreiben wir aus der Distanz, was eben noch in diesem „blinden Spiel" in Gedanken zu fassen ist, statt es in logarithmischen Kurven, Kreisen und Parabeln psychophysischer Institute darzustellen. Denn natürlich kann es nach der dritten Bedeutungsebene des Schwindels nicht darum gehen, den Schwindel – die Leere, die Pause – zu eliminieren, sondern man muss das Aufwallen eines Schwindelgefühls auf lebendige Weise in Erfahrung bringen.

Im Wachzustand ist Folgendes zu sehen: Das Karussell, das Rilke beschreibt, befindet sich tatsächlich noch auf seinem Platz im *Jardin du Luxembourg.* Es ist eine sogenannte „Manege", gebaut 1876 von Charles Garnier, dem Architekten der Pariser Oper. Wenn auch nicht mehr im Ori-

[116] Nietzsche: *Genealogie der Moral.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 341.
[117] Ebd., S. 356.

ginalzustand – und ohne weißen Elefanten, dem im Gedicht die Macht einer Allegorie der Wiederholung zukommt. In Realität befindet sich das Karussell innerhalb einer kreisförmigen Bank, die wie im Zirkus eine Manege darstellt, auf der sich die observierenden Begleiter der Kinder niederlassen können, um das Spiel der Blicke zwischen dem Stolz der Reiter und Löwenbändiger als eigenständiges Motiv hervortreten zu lassen. Da sieht man, wenn man wenige Schritte zurücktritt, dass es im Wesentlichen auch um ein Spiel der Blicke, der Distanzen und der jeweiligen Gesten der Darstellung als Vorstellung bei jeder sich drehenden Runde geht. Die Wiederholung erfährt dadurch eine notwendige Variation; sie wird narrativ, sie wird zur Reise. Es gibt zwischen den Kindern und den Erwachsenen durchaus einen Austausch auf Gegenseitigkeit, nicht eine Funktion der Kontrolle. Das Karussell ist zu harmlos, als dass von Strafe die Rede sein könnte, und die Funktion der Ruhe auf der Bank zu einladend, um von Überwachung zu reden. Es wird ein Schauspiel geboten, in welchem der Exhibitionismus der Reisenden und der Voyeurismus der Betrachter in einem völligen Einverständnis kontrollierter Entspannung vielleicht nach einem langen, erhitzenden Spaziergang das Verhältnis von Ruhe und Bewegung genießen. Der *Jardin du Luxembourg* lädt auch heute noch dazu ein, die Leere eine Nachmittags mit gesitteter Geschäftigkeit zu füllen. Legionen sind die literarischen Beschreibungen von Kindern, die unter der Aufsicht ihrer Eltern wie Hündchen den Sonntagnachmittag skandieren. Sartre beschreibt diesen Spaziergang zwischen Langeweile und Theatralik in Die Wörter.

Wie füllt man eine Leere, wenn man nichts besitzt außer der Naivität der Kindheit? Mit Illusionen, erzeugt durch Schwindelzeichen und Schwindelmaschinen. Also besetzen wir doch einfach das Karussell. Der Elefant, den wir besteigen, heißt folgend: Soziologie. Erste Illusion dieser weißen Wissenschaft: Zu mehreren ist die Leere nicht leer, und erst, wenn man vom Ort des Anderen zurückkommt, ist man ein Anderer.

16. EIN SOZIOLOGISCHER BEITRAG: DER SCHWINDEL ALS ROLLENSPIEL

Ich vertraue mich den ausführlichen und differenzierten Untersuchungen einer sozialwissenschaftlichen Studie von Sascha-Roger Szabo an, die den alliterierenden Titel RAUSCH UND RUMMEL trägt und eine Kulturgeschichte der „Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks" nicht nur verspricht, sondern auch in der Darstellung einlöst. Der soziologische Vorbehalt scheint gerechtfertigt angesichts der durch jede Tauschfigur angeregten Übertragung und der daraus erwachsenen kreditierenden Zeitkonstitutionen gesellschaftlicher oder gemeinschaftlicher (ich unterschlage hier einige Differenzen) Verbindlichkeiten. Unter diesen Prämissen ist (Tausch-)Zeit ein soziales Produkt, zugleich Parameter von Beschleunigung (Tauschfrequenz) und medialer Moderation in Abhängigkeit von Aufmerksamkeit (Sinnessensibilisierung). Die Frequenz und Amplitude der Wiederholung sind Faktoren eines mechanischen Schwindelgefühls (lassen wir den Alkohol und andere Drogierungen außen vor), wie umgekehrt der Rummel, die Kirmesmaschinen Schwindel erzeugen, indem sie die audiovisuellen Annoncen in einen physischen Tauschwertvorteil verwandeln. Das „Soziale" ist also ein „Markt", aber einer der Verausgabung in Zukunft hinein.

Die wechselseitige Kreditierung von Vertrauen (Gabe gegen Gegengabe) erfolgt im Fest nicht in erster Linie über das Geldmedium (das Fest verlangt das Gegenteil von Haushaltsdisziplin), sondern durch agonale Riten. Die Reise auf dem Rummel kostet zwar Geld, stärkt aber auch konkurrenzierend ein Gemeinschaftsgefühl der Markt- respektive Rummelteilnehmer, für die Geld erst einmal keine „Rolle" spielt, d.h., es kommt nur ganz peripher zur Darstellung. Selbst in den Losbuden gibt es keine Geldgewinne. „Der Tauschende meint, er sei der Täuschende, aber der, mit welchem er tauscht, glaubt von sich dasselbe."[118] Vergemeinschaftung, ja Verbrüderung gehört mit zum Kirmesbetrieb. Wir haben mit Nietzsche formuliert: „Ein Saufladen neben jedem Kaufladen."[119]

Was bei Nietzsche noch als Ökonomie eines psychophysiologischen Schwindels moderiert werden kann, lässt sich existentieller wenden. Wolfgang Staudte hat diese Steigerung der Ökonomie vollständiger Verausga-

[118] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1875-1879*. In: *Sämtliche Werke,* Bd. 8, S. 363.
[119] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1887-1889*. In: *Sämtliche Werke,* Bd. 13, S. 551.

bung in seinem Film DIE KIRMES 1960 inszeniert. In gesellschaftskritischer Reflexion, zeigt Staudte eine Dorfkirmes, auf der ein Karussell aufgebaut wird. Beim Ausheben des Fundaments wird – während die Kirmesattraktionen im Hintergrund schon laufen – die Leiche eines fahnenflüchtigen Wehrmachtssoldaten gefunden, der einst vergeblich in seinem Heimatdorf um Unterschlupf gesucht hatte und schließlich Selbstmord beging. Extremer kann man die Fröhlichkeit einer kirmesbegeisterten Wirtschaftswundergesellschaft nicht mit ihrer fehlenden Vergangenheitsbewältigung – dem massenweisen Tod halbwüchsiger Kindersoldaten – konfrontieren. Der Ausrufer schreit: „Zur Kasse, zur Kasse – Kinder und Bundeswehrsoldaten zahlen die Hälfte." Staudte präzisiert eine Gegenüberstellung von topischen Marktgeschehen und chronischer Opferverdeckung, die das eigentliche Wunder des Wirtschaftens ausmacht. Hinter dem Licht *öffentlicher* Massenunterhaltung, die auf der Kirmes ihren Ort hat, lauert immer auch der Dämon *privater* Lustinteressen, deren Steigerung an sich schon Gewalt ist.

Wir müssen uns fragen, inwiefern Populärkultur anfällig war für die Pathologien der Moderne und ob sie sie gar förderte. […] Der nationalsozialistische Impuls eines völkischen Neubeginns verklammerte sich auf fatale Weise mit dem Bestreben der großen Mehrheit, in der privaten Nahwelt ‚Normalität' zu leben. Beide Momente, das Mitwirken an zwölf Jahren Rassismus, Mord und Krieg und die moderne private Freizeitorientierung, sind zusammenzudenken. […] Wir können die Fragwürdigkeit moderner Populärkultur nicht mehr leugnen. Aber die Komplizenschaft von Unterhaltung und Gewalt war kein einmaliges Phänomen. Sie gehört zu den möglichen Pathologien der Moderne, und sie ist so lange nicht ausgeschlossen, wie gesellschaftliche Machtzentren das Streben nach gutem Leben in der privaten Nahwelt korrumpieren und für ihre Interessen einspannen können. […] Entscheidend wird, wie man Massenkultur als Element des Lebensstils inszeniert.[120]

Aber bleiben wir bei der Ökonomie des Schwindels, deren Deutung am Karussell auch der Versuch rettender Mediation ist. Sehen wir uns den lust- und gemeinschaftserzeugenden Effekt in Abhängigkeit von den soziologischen Rundreiseparametern an. Der Rummel ist dezidiert nicht als sportliches Trainingscamp und militärische Drangsal organisiert, sondern präferiert entweder eine Bierzeltkultur des Rausches oder ein themenbezogenes Rollenspiel. Spiel exkludiert das ökologische Dilemma des Todes, der nur unter den Mühen theologischer Spitzfindigkeit sich von der realen auf die imaginäre, paradiesische Seite schlägt.

[120] Kaspar Maase: *Vom Aufstieg und Ende der Massenkultur.* In: Erich Knocke (Hg.): *Gesammeltes Vergnügen. Das Essener Markt- und Schaustellermuseum.* Essen 2000, S. 69-85, S. 81 u. S. 84.

Zunächst geht es Szabo – nach Caillois – um die Variationen ebendieser Wechselwirkung von Realität und Imagination im Spiel, dann erst um die *Örtlichkeit* der Attraktionen (die Zeitdimension, die „Olympiade" der Feste wird ausgespart) und schließlich um die einzelnen technisch ausdifferenzierten Fall-, Flug- und Fahrmaschinen, um sensomotorische Ekzentrizitäten und Militaria wie dem Schießstand. Es interessieren weniger die Phänomene und Phantasmagorien, als eben die sozialen Verstellungen in der wechselseitigen Animation und den psychophysiologischen Schwindel der (Selbst-) Verkennung. Als Referenz wählt Szabo den Goffman'schen Rollenbegriff.

Unter einem „Karussell" versteht man im Allgemeinen eine ‚sich im Kreise drehende Rundfläche mit Reit- oder Fahrsitzen als Volksbelustigung auf Jahrmärkten'.

Eine andere Bezeichnung hierfür ist „Ringelspiel" oder auch „Reitschule". Diese historische Referenz wird durch die Herleitung des Wortes „Karussell" gestützt, da mit dem französischen Wort „corroussel" […] ein Ritterfest mit Turnierspielen und eben dem oben genannten Ringstechen ursprünglich bezeichnet wird. […]

Auf die mittelhochdeutsche Verwendung als Ritterspiel weist [das] „Ringlispiel" hin. Hier lehnt sich ein Fahrgast aus dem Karussell und greift nach einem kleinen Ring. Dieses „Ringlispiel" bei dem der Fahrgast eine Freifahrt gewinnt, wenn er den Ring erhascht, zitiert seinerseits die bestimmte Form des Ritterspiels, in welchem die Ritter versuchten, mit ihrer Lanze einen beweglichen Ring zu durchstechen.[121]

Wir werden später noch auf die Verwnadtschaft von Reiterspiel und Karussell eingehen: dem Schwindel als Effekt, der etwas ganz anderes bewirkt als die historische Übungseinheit der Ritterspiele. Damit kommen wir auch schon zum Karussellfahren. Unter Szabos Worten und Goffmans Darstellung stellen sich die Rollenphasen in Abhängigkeit vom Alter und der Sozialisation des Kindes differenziert dar. Benjamin hatte schon von einem Sieg über die Angst der Trennung von der Mutter und die Eroberung eines neuen Übergangsobjektes gesprochen. Die Beobachtungen, auch wenn sie von Goffman idealisiert sind, sind wertvoll, da man an ihnen die Form der spielend-taumelnden Selbststabilisierung und -orientierung ablesen kann.

An dem Phänomen des Kinderkarussellfahrens entwickelt Goffman seinen Begriff der „Rollendistanz". Er versteht unter „Rolle" das an die entsprechende Position gekoppelte Verhalten der normativen Erwartung. So beschreibt er, dass etwa zweijährige Kinder (aus dem amerika-

[121] Sascha-Roger Szabo: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte.* Bielefeld 2006, S. 130 u. S. 131. Die Herleitung des Wortes „Karussell" zitiert Szabo nach: Florian Dering: *Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäften der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Nördlingen 1986, S. 81-85.

nischen Mittelstand) oftmals durch eine Fahrt geängstigt werden, ja nicht selten das Karussell angehalten werden muss, um die Kinder aus dem Karussell zu nehmen. Hier liegt Goffman zufolge ein Versagen der Aufrechterhaltung einer Rolle vor. Es ist diesen Kindern aufgrund noch fehlender körperlicher Fähigkeiten noch nicht möglich, die Rolle über einen längeren Zeitraum auszuüben. Mit etwa drei bis vier Jahren „wirft sich [der Reiter] mit vollem Ernst in die Rolle." Das Reiten ist eine Herausforderung, die das Kind bewältigen kann, und stolz winkt das Kind seinen Eltern. In dieser Phase ist das Handeln des Kindes von einer Realisierung der Rolle bestimmt, es imaginiert sich als Reiter und verhält sich rollenkonform. Goffman bezeichnet dies als Erfassung einer Rolle, wobei diese Erfassung auch das Individuum mit einschließt. Ab etwa fünf Jahren ist das Reiten keine echte Herausforderung mehr, was zu einem lässigeren Reitstil führt, das Kind klopft den Takt der Musik mit oder zieht am Schweif des Pferdes. All diese Handlungen demonstrieren eine Form der „Entschuldigung", dass man jetzt nicht mehr ein Kind ist, das völlig in seiner Rolle aufgeht, sondern sich davon distanzieren kann, da man etwa über größere körperliche Fähigkeiten verfügt und sich nun nicht mehr mit vollem Einsatz im Sattel halten muss, sondern dass dies die Kleineren, Schwächlicheren tun müssen, ja dass man diese Rollen nur widerwillig einnimmt. Diese Trennung bezeichnet Goffman als „Rollendistanz".

Ab etwa acht Jahren distanziert sich das Kind völlig von dieser Rolle und ironisiert das kindliche Tun, indem „es als Reittier vergnügt einen Tiger oder einen Frosch" wählt. Mit etwa zwölf führt die Rolle, die männliche Jugendliche einnehmen müssen, zu Konflikten bei einer Kinderkarussellfahrt. Jetzt – so Goffman – fordert der Junge durch wildes „Reiten" eine höhere Geschwindigkeit, um seinen Mut erneut unter Beweis stellen zu können.

Erwachsene, die auf einem Karussell reiten, entwickeln ein vollkommen anderes Rollenverhalten. Kindliches Verhalten wird nun nachgeahmt und ironisiert, indem etwa Außenstehende, die zur Mitfahrt aufgefordert werden, ermahnt werden, aber ja die Sicherheitskette zu schließen. Oder das Karussell wird zum Hintergrund für Erinnerungsphotographien. Schließlich gibt es Erwachsene zu beobachten, die die Fahrt dazu nutzen, um auf ihre Kinder aufzupassen und dies auch sichtbar demonstrieren.

Diese ganzen Rollen sind zueinander „situiert" und bilden jetzt gemeinsam mit der mechanischen Basis eine „Einheit". Zu dieser Einheit gehören alle Teilnehmer – auch der Fahrkartenabreißer, der seinen Status, seine Rollendistanz zur Karussellfahrt, dadurch kenntlich macht, indem er waghalsige Manöver auf dem Karussell ausführt und ein scheinbares Desinteresse an der Fahrt ausdrückt. All diese unterschiedlichen Auslegungen der Rollen werden durch das drehende Moment des Karussells zu einem Gesamteindruck verbunden, dem sich weder Fahrende noch Betrachter entziehen können.[122]

Die Analyse Goffmans, wie sie Szabo in geraffter Form wiedergibt, entspricht einer genauen, vermutlich mehrfach abgesicherten empirischen Beobachtung Goffmans. Allerdings sehe ich einen Mangel darin, dass hier vom Schwindel/Rausch auf die soziale Funktion des Karussells als „Gesamteindruck" geschlossen wird. Vielleicht ist diese Funktion, dass es Rausch schon

[122] Ebd., S. 132ff. Szabo bezieht sich auf Erving Goffman: *Interaktion im öffentlichen Raum.* Frankfurt a M. 2009, S. 184-188.

in einer bestimmten Auflösung des Individuums in einer Gruppe – jenseits der Askese und der Unterhaltungsmaschinen – gibt, nicht zu unterschätzen. Der Schwindel des Rollenwechsels und der der Karussellmaschine scheinen jedenfalls im Hinblick auf eine allmähliche Orientierung und spielerische Beherrschung, und nicht auf Destabilisierung ausgerichtet zu sein. Es geht jedoch auch um die Exzentrizität, also um eine balancierende Gegenbewegung zur verengenden Gemeinschaft. Sie, die *hierarchisierende Differenzierung des Helden,,* ist der spezifische *Effekt der Agone:* Der Sieger wird gekürt und aus der Gemeinschaft herausgehoben. *Dieser Balanceakt zwischen Integration und Individuation ist das Interessante der sozialwissenschaftlichen Untersuchung.* Ist das motorische Ausagieren nicht gerade deswegen ein Mittel, die Angst bewusst zu provozieren (die bei den ganz Kleinen noch manifest ist), um über den Taumel zwischen Verlust- und Neuorientierung zu siegen, der als öffentliche Vorstellung eine Voraussetzung dafür ist, mich unabhängig von meinen Bedürfnissen vom Anderen anerkennen zu lassen? Dieser am Subjekt zerrende Gegensatz formalisiert sich wie von selbst in dem „individuellen Allgemeinen“[123], als dessen objektivierter Modus das Zeichen gilt; etwas loslassen zu können, um etwas anderes festhalten zu können: einen Buchstaben zu sehen und dennoch seinen Laut zu hören und den Sinn zu visionieren. Vom Körper zum Medium, vom Medium zur Codierung, vom Code zum Ding – so muss man diese Genealogie zwischen Wunsch und Wirklichkeit konditionieren.

Die Urform des Rollenspiels geht auf einen Mechanismus zurück, den Winnicott als „Übergangsobjekt“[124] beschreibt: *Es ist der dem Fetisch des Besitzes entgegengesetzte Vorgang,* den Verlust als Entzug zu überwinden und durch ein anderes Lustobjekt zu ersetzen, der mich in den Stand setzt, einer nur mehr vorgestellten (erinnerten) Anwesenheit durch eine erarbeitete zur vollen Realität zu verhelfen. Entscheidend ist der für die Außenspiegelung gewählte *Sozius* (das Reitobjekt des Karussells), der mein Rolle reflektiert. Aber dieser Sozius wird beständig gewechselt, um in die Ökonomie von Gewinn und Verausgabung eintreten zu können. Deswegen ist es von höchster Wichtigkeit, dass der Andere (im Heldenmythos ist es etwa der Drache) animiert ist, d.h. tatsächlich ein (wenn auch nur zum Schein) selbstbewegtes (automobiles) Objekt (Tierkörper oder Fahrzeug) darstellt. Der in jeder

[123] Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher.* Frankfurt a. M. 1977.

[124] D. W. Winnicott: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Aus den „Collected Papers“.* München 1976, S. 293 ff.

Ökonomie vorhandene Tauschübergang muss wieder in einen imaginären Wunsch verwandelt werden können. Im Übergang zwischen Mensch und Ding hält sich eine unmerkliche psychotische Besetzung der Unentschiedenheit zwischen Menschen und Dingen – der magischen Animation, die psychoanalytisch selbstredend die *Rückaneignung des Geburtsvorgangs* darstellt.

Primär setzt die Entwicklungspsychologie das erscheinende und sich entziehende Medium der Mutter – des „weißen Elephanten", der „Garnrolle" – in jenem infantilen Spiel, das Freud als „Fort-Da" beschreibt, ein. Die Enttäuschung des Verlustes kann – durch fortgesetzte Wiederholung des Tauschs von Schein und Erscheinung – die Abschnürung der Ökonomie verhindern und die Angst bannen, den sensorischen Faden zu verlieren, der die Tauschfunktion wie ein Kreisel oder Diabolo stabilisiert.[125] Freud hat über die symbolische Funktion dieses *Fadens,* der an der Garnrolle hängt, kein Wort verloren. Er ist als Medium des Tauschs im „Fort-Da" der restmaterialisierte Topos der Dauer über alle Austauschverhältnisse hinweg, womit wir wieder bei der Konstitution von Zeit und Gedächtnis angelangt wären. Die Beschreibung von Goffman lässt aber offen, warum das Kind immer wieder auf das Karussell steigen will.

Die soziologische Betrachtungsweise berücksichtigt die inszenatorische Raffinesse funktional ausdifferenzierter Fest- und Spielstrategien – in deren Folge auch jeder Erwachsene in die infantile Geborgenheit oder den infantilen Schrecken sich einfühlen kann – nicht vom maschinellen Standpunkt motorischer Effekte aus, von dem aus Purkinje, Mach und Helmholtz sie untersucht haben. So bleibt die Soziologie der Kirmesmaschinen auf ihre semantische Zeichnung konzentriert. Die ist bei Szabo ausführlich durchbuchstabiert: Von der Schaukel über das Karussell bis zur Hoch- und Rundfahrmaschine, von der Jahrmarktsorgel bis zur Achterbahn wird der „Flow" als Verschmelzung von Handlung und Bewusstsein beschrieben.[126] Wo aber etwas verschmolzen wird, gehen die diskreten Einheiten, die den Ein- und Austritt auch aus den sozialen Systemen regeln, also der Agon mit seinem Effekt der Hierarchisierung, verloren. Das, was eigentlich das polarisierende Gezerre (den Taumel) ausmacht, wird durch die Affektmaschinerie nicht eigentlich erzeugt, sondern bloß an seine Grenzen getrieben. Es geht auch um einen individualisierten Agon, der provoziert, ob ich auf dem Karussell den Angsthasen oder den rasenden Ritter spiele. Wesentlich ist, dass die

[125] Freud: *Jenseits des Lustprinzips,* S. 126ff.
[126] Szabo: *Rausch und Rummel,* S. 146.

Fiktionalität eines Spiels auf der Kirmes ambivalent bleibt. Die verwegene Achterbahn könnte auch gefährlich sein. Auch das Kleinkind kann vom schaukelnden Pferd herunterfallen. Nicht nur deswegen wird ein animatives Vorspiel vor allem visueller und akustischer Vorzeichen eingebaut, die im Kinderkarussell Vertrauen und in der Geisterbahn das Gegenteil bewirken darf. Es wird ein Einsatz gefordert, der davon ablenkt, dass an der Kasse ein Obulus zu entrichten ist. Die jeweiligen Fahrgeschäfte (Auto-Mobile) sind in einen Inszenierungsrahmen eingebettet, der den Grad der Fiktionalität des Spiels regelt. Szabo nennt die Versicherungsagenten des geregelten Ablaufs *Rekommandeure.* „Ursprünglich ist der Rekommandeur ein Anpreiser der verschiedenen Geschäfte, der die Aufmerksamkeit der Rummelplatzbesucher einfangen soll."[127] Seine Funktion ist die, eine gewisse Halluzination mittels des anpreisenden Wortes auszuüben, das eine Animation ermöglicht, die die Maschinerie selbst als Herausforderung hervortreten lässt. Die Wette wird nicht mehr nur – wie im Zaubertrick – auf Sichtbarkeit, sondern auf die gesamten Techniken der Fahrmaschinen bzw. die Gewinnmöglichkeiten der Glücksspielmaschinen ausgeweitet. Wichtiger als diese Anpreisungen sind natürlich diejenigen Besucher, die durch ihre ausgestellten Emphasen ihren emotionalen Zustand den anderen mitteilen. Ein Fahrgeschäft, das nicht besucht ist, wird nicht besucht; ein Café, das keinen Gast hat, wird nicht frequentiert. Es kommt somit vor, dass die Rekommandeure auch einmal Besucher spielen müssen, die sich als Claqueure betätigen.

Damit ist aber schon das Kernproblem erkannt: Der unendliche Rundlauf der Maschine bedarf einer Systemöffnung, an der die verschiedenen Einstiegsvarianten inszeniert werden müssen. Die Funktion des Türöffners ist deswegen die einer Verweisung, aber auch einer Verbergung, eines Rätsels, eines Geheimnisses. Szabo erinnert daran, dass es sich um ein Problem handelt, dass sich der kulturgeschichtlichen Analyse entzieht; es geht um so etwas wie ein anthropologisches Initial. Die ökologische Problematik des Spiels als Fest – das Problem der (maschinisierten) Opferverdrängung und das des Rücktauschs in die Wirklichkeit, der in der Kirmes als Spiel auf Zeit legalisiert wird; symbolischer Einschnitt im Jahresverlauf – *ist selbst eine Öffnung, in der die einstige Kirchweih (Geburt, Gründung) performativ wiederholbar gemacht wird.* Wenn man so will, handelt es sich nur noch darum, das *Vergessen des Ursprungs* in einer paradoxen Rahmung der Ursprungsversicherung sich wiederholen zu lassen. Die Fülle, *das Füllhorn der Kirmes, ist*

[127] Ebd., S. 144f.

die Leere eines durchdrehenden Tauschwettbewerbs: von Bude zu Bude, von Fahrgeschäft zu Fahrgeschäft, von Saufladen zu Fressmeile. Das Gedenken besteht nicht in abstrakter Datierung, sondern in der Durchführung der Handlung – wie es die Feier des christlichen Abendmahls eben auch ist. Der Ursprung selbst bleibt ein Rätsel: Denn wie soll etwas in dieser Welt einen Anfang haben, was vorher keine kreditierenden Gaben besaß?

Eine Anekdote (neben der des kleinen Lartigue) in Virilios ÄSTHETIK DES VERSCHWINDENS berichtet von der Verknüpfung sozialer und maschineller Fest- und Rauschzustände. Ihr Ankerpunkt ist das Karussell:

> Ein alter Mitarbeiter von Walt Disney erzählt: „Walts Phantasie drehte sich wie ein auf Hochtouren laufender Motor … wissen Sie eigentlich, wie er auf die Idee von Disney-Land kam? Eines Tages begleitete er seine Enkelin zu einem Karusell (sic!) mit Holzpferden. Während sie herumkreiste, saß er auf einer Bank und knackte Erdnüsse. Dabei dachte er, daß es einen Ort geben müsse, an dem sich Eltern und Kinder zusammen amüsieren können … Nach dieser Karussellrunde war jedenfalls die Idee geboren; sie wurde 1955 in einem 40 km von Los Angeles entfernten Orangenhain realisiert: Disney-Land, der erste in Trompe-l'Oil-Technik entworfene Vergnügungspark.[128]

Geburt und Kindheit zu wiederholen und somit den alten Gedanken der Seelenwanderung und der Wiederauferstehung Geltung zu verschaffen, können nicht nur theologisch, sie müssen memorial im Gedenken an die Authentizität des ersten Mals (des toten Vaters und damit des halben Ödipuskomplexes) geheiligt werden. Unverständlich ist der Ursprung, weil er auf eine Zufälligkeit, nicht Vorhersehbarkeit verweist. In Disney-Land ist das pervertiert. Disney hatte nämlich die Absicht, die Welten, die er in seinen Filmen erschuf – abgeleitet von amerikanischen Mythen und europäischen Märchen – in seinem Park zu „realisieren". Authentizität ist in dieser Plastikwelt aus Filmkulissen (gemäß dem barocken Spiel auf Zeit – Bauzeit 6 Monate!) nicht ermöglicht. Es geht um Erinnerungsvollzug von Kindheit, die Erfindung eines ersten, unableitbaren Mals. In der „genialen Idee" Disneys versteckt sich ein Mediensimulakren zweiter Hand. Die Ableitungskette der Figuren aus dem Fabelreich ist zu konsequent aus der Kette der Medienproduktionen nachvollziehbar. D.h. das Geburtsrecht wird erschwindelt und entwertet durch eine umstandslose mediale Transposition von Erzählung, Buch, Comic, Film, Themenpark. Disney hat die Gabe, seinen eigenen Ursprung nachträglich zu fingieren. Die Medienverwertungskette reist nicht

[128] Virilio: *Ästhetik des Verschwindens,* S. 77. Virilio zitiert aus einer Artikelserie von Jacqueline Cartier: *Mikey au pays des merveilles.* In: FRANCE SOIR, Januar 1979.

ab, doch mit jedem intermedialen Sprung eröffnet sich auch die Pforte den Eintretenden. Die Materie wird hintergangen durch ein Spiel der Zeichen, für das Medien transzendent sind. „Der Charme der Abstraktion", d.h. die Kontingentierung der Sinnenlücke verschwindet.

> Es geht nicht mehr um die Imitation, um die Verdopplung oder um die Parodie. Es geht um die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen, d.h. um eine dissuative Operation, um die Dissuasion realer Prozesse durch ihre operative Verdopplung, eine programmatische, fehlerlose Signalmaschinerie, die sämtliche Zeichen des Realen und Peripetien (durch Kurzschließen) erzeugt.[129]

Baudrillards Emphase und Disneys Marketing sollten nicht vergessen machen, dass das zweitausendjährige Konzept der Abendmahlfeier eben im selben Glauben einer noch heute realen Teilhabe fungiert, so wie der Disney-Land-Besucher, der sich in einem „wirklichen Film" wähnt. Die Situiertheit der Rollen und deren infantilisierende Choreographie gehören zu der wesentlichen Merkmale amerikanischen Unterhaltungsmarketings. Die europäischen Kirchmessen sind als Handels- und Begegnungsstätten auch nicht zufällig in das Sensationsgewerbe übergewechselt. Die Welt der Kirche ist unerschütterlich an den Glauben und das allsehende Auge Gottes gebunden in dieser Welt kann es keinen *horror vacui* geben. Schleicht die Leere der Zirkulation der Zeichen sich aber erst einmal ein, muss die Geschwindigkeit erhöht werden. Wenn dem Zufall der Geburt die Wahrscheinlichkeit seiner Wiederholung gegenübergestellt wird, haben die Statistiker das letzte Wort; ihnen folgen die Mantiker und Soziologen. Erst dann wird die Deutungslücke zum Messpunkt einer Wahl: Topik oder Tempus, Affekt oder Effekt? Genau vor diese Wahl stellt uns Kafka in seiner Darlegung des Karussells. Während nämlich das Kind noch um seine Garnrolle kämpft, wissen wir gar nicht, welchen Zustand es denn präferiert: den der Abwesenheit oder den der Anwesenheit; den der Begierde nach etwas oder den der Lust des Besitzes; Statik oder Mobilität? Am besten beides, und das gleichzeitig, sagt der idealistische Philosoph und schiebt das Finale seiner Rede endlos auf.

[129] Jean Baudrillard: *Agonie des Realen.* Berlin 1978, S. 9.

17. FRANZ KAFKA: *AUF DER GALERIE.* EIN WUNSCHBILD

Bislang waren die Schwindelfiguren verhalten: Benjamin konzentrierte seine Darstellung auf die Erfüllung der Gedächtnisbildung anlässlich der Stellung des Kindes zur Nähe und Ferne der Mutter. Rilke präzisierte das Wiederholungsgeschehen der Karussellbewegung als Gleichnis der rhythmisierten Wechselwirkung zwischen Sprachphantasie (Sinn) und Realgeschehen (Form). Die Figur Benjamins zeichnet eine dialektische Bewegung, die Rilkes einen akzelerierenden Kreislauf zwischen Linie und Kreis. Der Einschub des Rollenverhaltens im Kirmesfest hat uns nahegelegt, die Funktion des Karussells differenziert zu bewerten. Vor allem ist die soziologische Sicht geprägt von der Wechselwirkung zwischen Zuschauer, Betrachter, Beobachter und Teilnehmer, die jeweils unterschiedliche Zentren, Gemeinschaften, Spiegel und Darstellungspositionen ausbilden.

Bleiben wir bei den selbstreflektorischen Beziehungen. Wir referieren jene Situation, die ich mit meiner Fotokamera vor dem Karussell einnehme, eine Duellsituation, die dem Narzissmus huldigt: mehr betrachtend als – wie bei Goffman – detailliert beobachtend. Wie kommt man von der *Betrachtung* einer agonalen Duellposition, der Überbietung und Koordinierung von Mensch und Maschine, zur *Beobachtung* einer Ökonomie, der Verräumlichung, der Verschiebung, dem Ausweichmanöver, der List der Hütchenspieler, Zauberkünstler und Eventmanager, die mehrere Ökonomien (wenn nicht im Luhmann'schen Sinne „Systeme") auf unterschiedlichen Bühnen präsentieren und zwischen dem Verlust der Individualität und dem Vereinigungswunsch mit einer Gemeinschaft (sei sie auch der mit einer Maschine) virtuos kalkulieren können. Nur wenn wir Statik und Dynamik als dialektische Widersprüche betrachten und nicht sehen wollen, welche Stellschrauben der Beschleunigung es ermöglichen, zwischen Tod und Wahnsinn einen Schwindel agieren zu lassen, fällt die Idee des ökonomischen Spiels aus. Kafka wird die Unfähigkeit zum Spiel einer Sorte Mensch anlasten, die Nietzsche als Lügner bezeichnet: diejenigen Philosophen, die mit der absoluten Wahrheit hausieren gehen. Der Begriff „Lüge" meint bei Nietzsche eher „Lug", was dem „Trug" nahesteht, nämlich eine Aussage, die das nicht wiedergibt, was sie meint. Es war ja schon bei Rilke nicht zu überhören, dass das Sagen sich auch selbst sagen kann, zumal in poetologischer Form, also in Selbstreferenz der Sprach- und Sprechmaterie, die Schrift aufzeichnet.

Nun ist es der Philosophie seit einiger Zeit eigentümlich, dass sie sich – anders als Wissenschaft – nicht mehr nur auf die aussagenlogischen Polaritäten „wahr“ und „falsch“ einlässt, sondern ihr Urteil unablässig aufschiebt, dergestalt, dass die vermeintlich definitiven Urteile sich unter der Hand – und das heißt in ausufernden Erzählungen – dekonstruieren. Das Denken als Diskurs schiebt sich dadurch in den Vordergrund, die Differenz zur Literatur schwindet. Damit aber erschwindeln sich „diejenigen Philosophen“ eine Wahrheit jenseits der Dialektik – eine solche, die interpretativ bis ins Unendliche auszuhandeln ist, solange nicht *Autorität* zur definitiven Referenz vorgeschoben wird. Foucault hat hier den Begriff der *Macht* situiert. Doch wir haben es eher mit Kräften und Gegenkräften in der Balance von Statik und Dynamik zu tun. Auf die Abkürzung zum Unendlichen und auf die Möglichkeit der medialen Verweisung basiert die Quelle der Machtentfaltung, also die Verfügung von zeitlichen und räumlichen Fernwirkungen, sprich: kompetentem Medien-, wenn nicht Waffengebrauch.

Vor diesem diskurshistorischen Hintergrund (Nietzsche – Foucault) offeriert eine parabolische Erzählfigur, die Kafka unter dem Titel Auf der Galerie einem Manegebesucher bietet, eine Erklärung dafür, wie der *aufschiebende* Charakter jeder Interpretation – als Eingedenken eines Jenseits sinnlicher Gewissheit – eine sinnvolle Ökonomisierung von Wahrheit leistet. Die kleine Parabel Der Kreisel wird dieses Problem an der Stelle aufnehmen, an der die Philosophen es haben fallen lassen. Auf der Galerie spielt im Zirkus, in einem Rund, in dessen Umlauf keine Maschine körperliche Motorik ersetzt, sondern ein Zirkusdirektor die artistischen Körper regiert. Denn behalten wir im Gedächtnis, dass zwischen Kraft und Macht Freud einen nicht mehr biologistischen und nicht mehr subjektivistischen Begriff von Trieb eingeführt hat, der metaphorisch an die Medienmaschinen seiner Zeit anknüpft. Dass mit dem Zirkus und dem Rundlauf, dem Agon in seiner frühesten Form, eine Opferstätte angezeigt wird, werden wir noch an der Darstellung der frühgriechischen Wettkampfstätten, die zum Theaterrund sich wandeln, erfahren – Aufbruch von der Hierarchisierung des Kampfes in eine arbeitsteilige Gesellschaft.

Auf der Galerie

Wenn irgendeine hinfällige, lungensüchtige Kunstreiterin in der Manege auf schwankendem Pferd vor einem unermüdlichen Publikum vom peitschenschwingenden erbarmungslosen Chef monatelang ohne Unterbrechung im Kreise rundum getrieben würde, auf dem Pferde schwirrend, Küsse werfend, in der Taille sich wiegend, und wenn dieses Spiel unter dem nichtaussetzenden Brausen des Orchesters und der Ventilatoren in die immerfort weiter sich

öffnende graue Zukunft sich fortsetzte, begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände, die eigentlich Dampfhämmer sind – vielleicht eilte dann ein junger Galeriebesucher die lange Treppe durch alle Ränge hinab, stürzte in die Manege, riefe das: Halt! Durch die Fanfaren des immer sich anpassenden Orchesters.

Da es aber nicht so ist; eine schöne Dame, weiß und rot, hereinfliegt, zwischen den Vorhängen, welche die stolzen Livrierten vor ihr öffnen; der Direktor, hingebungsvoll ihre Augen suchend, in Tierhaltung ihr entgegenatmet; vorsorglich sie auf den Apfelschimmel hebt, als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt; sich nicht entschließen kann, das Peitschenzeichen zu geben; schließlich in Selbstüberwindung es knallend gibt; neben dem Pferde mit offenem Munde einherläuft; die Sprünge der Reiterin scharfen Blickes verfolgt; ihre Kunstfertigkeit kaum begreifen kann; mit englischen Ausrufen zu warnen versucht; die reifenhaltenden Reitknechte wütend zu peinlichster Achtsamkeit ermahnt; vor dem großen Saltomortale das Orchester mit aufgehobenen Händen beschwört, es möge schweigen; schließlich die Kleine vom zitternden Pferde hebt, auf beide Backen küßt und keine Huldigung des Publikums für genügend erachtet; während sie selbst, von ihm gestützt, hoch auf den Fußspitzen, vom Staube umweht, mit ausgebreiteten Armen, zurückgelehntem Köpfchen ihr Glück mit dem ganzen Zirkus teilen will – da dies so ist, legt der Galeriebesucher das Gesicht auf die Brüstung und, im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend, weint er, ohne es zu wissen.[130]

Konstruiert aus zwei Abschnitten, den Ästen einer aufsteigenden und absteigenden Parabelkurve gemäß, eingeschrieben in das Rund der Manege, dramatisiert sich die Bewegung und wird zum Halt abgebremst. Als hätte man die Beschleunigungssmessung eines Autos vor sich – oder noch besser: einer in den Himmel steigenden Rakete, wie sie Thomas Pinchon in Die Enden der Parabel beschreibt –, so inszeniert Kafka ein Bühnenbild der Imaginationsalternative eines Galeriebesuchers, der durch die kunstvolle Inszenierung eines Dompteurs den Eindruck gewinnt, die Figuren der Kunstreiterin könnten mit Leichtigkeit dem entkommen, was inversiv die Bahn der Parabel vorschreibt. Inhalt und Ausdruck oszillieren: Blick auf die Opfer oder Blick auf die Gaben? Blick hinter oder vor die Kulissen? Heiligung der Arbeit oder Verfemung ihres sklavischen Charakters?

Die Virtuosität der Maschinerie dieser Parabel übertrifft die der sich steigernden Inszenierungstheatralik. Es ist weder Kafkas Absicht, den Widerspruch der öden, mechanischen Übungsarbeit des nomadischen Gewerbes gegen das begeisternde Bühnenlicht der abendlichen Gala zu stellen, noch diesen Widerspruch in einem Traum gleichberechtigter Teilhabe an der ökonomischen Verwertung aufzulösen. Absicht ist vielmehr, zwischen beiden Figurationen oder Interpretationen, der Linearität der Schrift und der Zir-

[130] Franz Kafka: *Auf der Galerie.* In: *Sämtliche Erzählungen.* Frankfurt a. M. 1980, S. 129.

kulation des Sinns als Lesefigur, der oszillierenden Logik der Kunstfertigkeit von Literatur zum Ausdruck zu verhelfen – gleich werden wir den Philosophen ins Spiel bringen. Dies hieße nämlich nicht nur, die Bewegung vom Opfer der Arbeit zum Gewinn ihrer Huldigung zu begleiten – denn Vorführung ist als Inszenierung Arbeit –, sondern auch die Frage zu stellen, ob nicht die Gabe selbst – das, was trotz aller Arbeit im Unsichtbaren verbleibt, das unübersetzbare Vermögen der Kunstreiterin, ihre *Kunst* – jenes Drittenmoment ausmacht, welches durch das „Halt!" des Galeriebesuchers *nicht* eingefordert werden kann. Ich glaube, es geht Kafka um die Frage, *welchen Opferbetrug Kunst erwirkt.* Das ist eine ganz andere Frage als die Nietzsches, der in der Kunst die Erlösung von populistischer Konvention, die Befreiung von Wertemechanismen und Vergemeinschaftung schlechthin, sieht.

Denn im „Halt!" bricht die unergründbare Kunstfertigkeit in sich zusammen. Kunstwerk kann nicht das sein, was dem Einspruch eines Publikums nachgibt. Erst der *Betrachter* imaginiert aus dem Arbeiter den Künstler, wo Kunst und Künstler *sich präsentieren müssen*. Kunst im Keller existiert gar nicht. Sie muss und will sich dem Anderen ausstellen – das ist der Zweck ihrer Zwecklosigkeit: Einführung individualisierter Perspektive im Rund der Betrachter. Mithin kommt es bei der Kunst weder auf Inhalte noch auf Techniken an – das ist bloß Schwindel und Schein –, sondern auf Ablösung und Erlösung, also auf den Rollentausch im Sozius mittels ästhetischen Erscheinungen. Kafka verdeutlich demnach, was ein Medium zu leisten hat. Es soll sich gegenüber dem „Inhalt/Bedeutung" substituieren und den Tod auf sich nehmen, der in den beiden ökonomischen Zirkeln, dem der Arbeit und dem der Lust, ebensowenig aufkommen darf wie das „Halt!". Das „Halt!" hat die Funktion, eine Grenze und einen Übergang zwischen den beiden Ökonomien zu markieren. Der Übergang bedarf des Risikos der In-Szene-Setzung vor einem Publikum. Eben dem Risiko, welches die Kunstreiterin jeden Abend eingeht. Es gilt, etwas zu zeigen, was sich aufgrund seiner Logik, nicht aufgrund einer Trennung von Vorderbühne und Hinterbühne, entzieht. Von entscheidender Bedeutung ist die Idee des Zirkus, einer wandernden Zirkulation, die sich nicht abnutzen darf. Es ist zu vermuten, dass das Weinen des Galeriebesuchers kein sentimentales ist. Tränen zielen stets auf die Auflösung der Sinnendifferenzen. Es sind nicht Tränen der Trauer, sondern der Einsicht. Dort, wo Gabe oder Genie opferlos erscheinen, ist auch der Ruin der Verausgabung nicht weit.

Ein Opportunismus ist weniger intendiert als der Versuch, aus der Unerbittlichkeit der Geschichte des *festhalten* Wollens, des Hier und Jetzt, das

Projekt einer Parabel, die aus der unendlichen Ferne kommt und in eine ferne Zukunft weist, ein Leben als Ganzes zu erfassen. *Ausweglosigkeit* ist ein kreisender Topos bei Kafka, aber so, dass im Unendlichen mit fließendem Übergang die Realökonomie in eine solche des Traums, der Fiktion, der Phantasie übergeht, ohne dass man diesen Übergang (das Weinen des Galeriebesuchers) selbst *wissen* kann, wie Kafka hier ausdrücklich schreibt. Schreiben als Aufschub schleicht sich hinterrücks ein. Da es also die zwei Äste der Ökonomie (und der Parabel), die des Opfers und die der Gabe, gibt, wird jede Tauschverhinderung (der Idealismus der Philosophie) zu einer Selbsttäuschung. „Da dies so ist", lässt sich nur die Möglichkeit denken, in die Arena der Literatur auszuweichen, die allerdings, oszillierend in Darstellung und Inhalt, korrespondiert mit dem Traum, nämlich seiner funktionalen wie symbolischen Deutung: Kreislauf und Topik des Kreises einer gefesselten Selbsthervorbringung, deren Opfer natürlich das wache Ich ist.

Der Leser bemerkt, dass der Galeriebesucher der Zirkusvorführung nur im Konjunktiv sein „Halt!" durch die Manege rufen wird. Dieser Halt soll den Fixpunkt der Parabel bilden, dessen Äste ins Unendliche der Fiktion und das Unendliche ihrer Dar- und Ausstellungswirklichkeit weisen. Die Enden der Parabel sind dem Realeindruck der Sinne entzogen. Das Kafka'sche „Halt!" ist unfähig, die Bedingungen der Kreislaufwirtschaft zu analysieren und gegebenenfalls zu korrigieren, weil der Betrieb sofort ins Imaginäre umschlägt – was bei einer Wirtschaft, die auf Kredit, Glauben, Vertrauen und Reziprozität aufgebaut ist, nicht verwundern kann. Wirtschaft braucht Zukunft und somit Phantasie. Kurz gesagt – wir haben dieses Argument schon mit Pfaller angesprochen –: Die beiden Erzählungen, die des Opfers und die des Gewinns, bleiben voneinander getrennt, aber synchron vorhanden – dies ist der wirtschaftsanalytische Gewinn doppelter Buchführung; Erstellung und Erfüllung des Wunsches.

Die Logistik des Sehens bei Kafka aber ist noch raffinierter. Denn würde der Galeriebesucher die Wirkung seines „Halt!" zu *sehen* bekommen, würde der Manegebetrieb zu einem Bild erstarren. Und tatsächlich werden wir an Seurats PARADE DU CIRQUE (1887/88) noch erkennen, wie das Bild sich verrenken muss, um aus der Statik in die Dynamik zu fallen. Eben das lässt den Galeriebesucher resigniert weinen, denn so wie Kafka wehrt er sich nicht gegen die unterstellte soziale Ungerechtigkeit. Niemand wird mit dem Verweis auf die Analysen des marxschen Kapitals (oder den Tierschutz) eine Zirkusvorführung genießen. Der Gewinn besteht allemal in der Eleganz der Opferverdeckung – aber besteht er nicht eben immer daraus?

Selbst dem unbedachten Leser – und wer wird gerade Kafka nicht um der Irritation von Literatur willen lesen können – liegt der konstruktive Charakter dieser Parabel (Figur der mathematischen Kegelschnitte) offen zutage. Kafka ist der Maschinist, der Regisseur der Szenerie, welche sich kaum verhüllt in den Kulissen zweier flirrend mit Bewegungsmotiven durchzogener Sätze spannt. Kafka, der Rekommandeur, der Dompteur, der Zirkusdirektor. Man darf wohl in Korrektur Wittgensteins von einem Schreibspiel sprechen, das nach ganz anderen Implikationen des Einspruchs verlangt, wie sie Benjamin und Rilke mit den konventionelleren Bedeutungsordnungen anbieten. Kafka ist der Versuch, aus Literatur eine Artistik, eine Ingenieurskunst zu machen und es doch wie Magie aussehen zu lassen. In dieser Hinsicht ist Kafka ein Bühnenarbeiter, ein Regisseur, der für die Bühnenmaschinerie der Literatur im Zeitalter der universellen Medienübersetzungen Verantwortung übernimmt, und zwar in den Extremen. Der geradezu realistische Text entbindet den phantastischen Ausblick: Kafkaesk, so ist der Neologismus dieser den Möglichkeiten der neuen Medien abgerungenen, in Literatur übersetzten Diskursivierung. Aus dieser Perspektive versteht man Kafkas intensive Liebe zum Kino in Zeiten des Stummfilms: Schuss und Gegenschuss und der artistische Wert der Montage und der Motilität.

Ich füge der Parabel Auf der Galerie noch eine zweite Figur hinzu. Nach der *Parabel* ist die *Hyperbel* ein weiterer geometrischer Kegelschnitt. Jetzt geht es um Tempo, Zeit, und wieder um Stillstand, Eroberung eines Nullpunkts im differentiellen Geschehen. Es geht auch um Akustik und Bildstillstand, um Räumlichkeit und den Makel der Fläche, die das Bild stets hinter der Stimme zurückfallen lässt, wenn es um die Wahrheit geht, die ich bin. Protagonist dieser Artistik ist der oben schon denunzierte Philosoph.

Der Kreisel

Ein Philosoph trieb sich immer dort herum, wo Kinder spielten. Und sah er einen Jungen, der einen Kreisel hatte, so lauerte er schon. Kaum war der Kreisel in Drehung, verfolgte ihn der Philosoph, um ihn zu fangen. Daß die Kinder lärmten und ihn von ihrem Spielzeug abzuhalten suchten, kümmerte ihn nicht, hatte er den Kreisel, solange er sich noch drehte, gefangen, war er glücklich, aber nur einen Augenblick, dann warf er ihn zu Boden und ging fort. Er glaubte nämlich, die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, also zum Beispiel auch eines sich drehenden Kreisels, genüge zur Erkenntnis des Allgemeinen. Darum beschäftigte er sich nicht mit den großen Problemen, das schien ihm unökonomisch. War die kleinste Kleinigkeit wirklich erkannt, dann war alles erkannt, deshalb beschäftigte er sich nur mit dem sich drehenden Kreisel. Und immer, wenn die Vorbereitungen zum Drehen des Kreisels gemacht wurden, hatte er Hoffnung, nun werde es gelingen, und drehte sich der Kreisel, wurde ihm im atemlosen

Laufen nach ihm die Hoffnung zur Gewißheit, hielt er aber dann das dumme Holzstück in der Hand, wurde ihm übel und das Geschrei der Kinder, das er bisher nicht gehört hatte und das ihm jetzt plötzlich in die Ohren fuhr, jagte ihn fort, er taumelte wie ein Kreisel unter einer ungeschickten Peitsche.[131]

Was Kafka in dieser Figur des Kegel- oder man müsste schon sagen Kreiselschnitts demonstriert, ist die hysterische Beschleunigung, in der ein Philosoph seinen Gegenstand zur Erkenntnis bringen will, der zugleich dynamisch als auch statisch angesehen werden soll. Das Werden im Sein, das Ding-an-sich, die Wahrheit als nackte Qualität, so hätte man zu Zeiten des deutschen Idealismus formuliert, oder: Die Welt im Weltgeist soll erschaut werden. Der Irrtum der Philosophie steht prototypisch für das Staunen über die Emanzipation der Wissenschaften aus einer vergangenheitsverhafteten, statischen, auf Ewigkeitswerte ausgerichteten akademischen Philosophie, die bezeichnenderweise gerade jene Texte als primär feiert, die eher Literatur sind als exakte Abhandlung. Kybernetische Wahrheitstabellen, in die hinein solche Tabellen mutieren, hat niemand Lust zu lesen. Es genügt ein wenig Rechenkunst, um den Idealisten die Relativität ihrer dürftigen Empirien unter die Nase zu reiben. Wie viel Dichter muss man werden, um sich, wie Nietzsche, von dieser Zunft zu distanzieren, gleichwohl sie fasziniert?

Mit der Dichtkunst oder der Literatur hat es auch hier eine besondere Bewandtnis. In der Parabel steht das statische „Bildfesthaltenwollen" des Philosophen gegen das raumgreifende Geschrei der Kinder, einem zeichenlosen Lärm, der sich jeder Repräsentation entzieht, allein schon, da die Kinder mit ihrem kollektiven Geschrei nur ihre authentische Präsenz reklamieren, weil sie eben im Rausch der Stimme ihre *Selbstidentität in der Gruppe* und *als Gruppe* manifestieren. Wir finden Ähnliches vom gregorianischen Chorgesang bis zur Ekstase der Popmusik. Musik ist Rausch, ist Gleichtakt mit dem Anderen, ist gemeinschaftsstiftend. Musik ist auch Klangteppich und – wie Nietzsche an Wagner kritisiert – Verführung zur Selbstauflösung, wenn nicht der ganze visuelle Bühnenzauber Wagners eben auch das visuelle Korrektiv der Bild- und Szeneneffekte *festhalten* würde. Auch Wagners Dichtung – die Alliterationen und Vokalisationen beweisen es – ist Hinführung zum Rausch. Die szenografischen Eskapaden, das ausgeklügelte Täuschungswerk des *theatrum machinarum* und nicht zuletzt die brettharte Bestuhlung auf dem Grünen Hügel sollen dennoch Träne und Schlaf verhindern.

131 Franz Kafka: *Der Kreisel.* In: *Sämtliche Erzählungen.* Frankfurt a. M. 1980, S. 320.

18. ROBERT MUSIL: *INFLATION.* DAS KARUSSELL ALS ORT DER VERAUSGABUNG

Wenn eine dynamische Betrachtung differentiell, in diskreten Unterschieden wahrgenommen wird, erscheint die Welt als Folge von Daten. So kann man von einem gegebenen und als *Gegenwart* gedachten Wert die vorangegangenen und die folgenden Werte approximieren – ein Verfahren, das sich zum ersten Mal bei Kepler bewährt hat, als er aus den Datenlisten der Himmelsbeobachtungen von Tycho Brahe seine geometrischen Planetensätze ableitete. Kepler benötigt nicht mehr den oft verhangenen Blick zum Himmel; es genügt, die Zeichen in der richtigen Weise interpretieren zu können.

Während Forscher von Fechner bis Helmholtz den virtuellen psychophysischen Übergang in Daten zerlegen und integrierbar machen – den Standpunkt der Mathematisierbarkeit des Subjekts einnehmen, der ihnen durch die Experimente mit optischen und akustischen Normierungsapparaten garantiert ist –, gehen andere den umgekehrten Weg: Sie, die Daguerres, Edisons und Marconis, synthetisieren aus den physikalischen Apparaturen und nicht weniger den chemischen Erkenntnissen – Kittler und Crary haben das gezeigt – psychische Effekte, ebensolche der Medienillusionen, die stets das weiße Rauschen (die tonische Nervenspannung, wie es beim frühen Freud heißt) voraussetzen, um in ihm sich signifikant einzuschreiben. Dass Phantasien sich wie von Gespensterhand erregen, war bis zur Romantik eine Domäne des Schriftmediums Literatur, dessen ausgezeichneter Maschinist sicher E.T.A. Hoffmann war. Wo bei ihm, Tieck, Shelley und Poe noch Magie und Gespensterwesen ins Unerklärbare verweisen, greift Sherlock Holmes auf Indizien und Spuren zurück, die die forensische Regel bestätigen, dass es immer eine materielle Verbindung von Opfer, Täter und Tatort geben muss.

Die Philosophen selbst, um auf Kafka zurückzukommen, versuchen mit den Mitteln der Sprache in Bewegung zu geraten, um der Bewegung fortschreitender Technisierung standhafte Weltentwürfe entgegenzusetzen. Hegel ist sicher der innovativste Philosoph des *Werdens.* Doch Philosophie verliert abermals ihre Kompetenz und entlässt ihre Kinder. Die harmloseren unter den verbliebenen akademischen Restposten (die Umwidmung philosophischer Lehrstühle in solche der Medien- und der Kulturwissenschaften ist atemberaubend) treiben „sich immer dort herum, wo Kinder spielen."

Nun ja, das Karussell ist eine infantile Operation: Diskurspolitik, Dekonstruktion. Philosophie taumelt wie der Kreisel, den sie beobachtet. Ihre Rolle als Zuschauer wird prekär, ihre Philosophie ideologisch. Es wird, wie Kafka es im Beispiel angibt, induktiv vom Detail aufs Allgemeine geschlossen. Die Konsequenz dieser Position kann man in einem relativ statischen Strukturalismus sehen, der im Ausgang von de Saussure und Wittgenstein, sich der Analyse der Medienapparatur der Philosophen widmet: der Sprache. Foucault nennt um 1960 in Die Ordnung der Dinge die Linguistik, die Semiologie und die Ethnologie als einzige mögliche Felder, in denen weder die Aussage der Archive noch die Faktizität der Wissenschaft der philosophischen Spekulation die Kompetenz streitig machen. In allen drei Bereichen geht es – wie in der Archäologie – um Spurensuche, um eine Inversion der Substitution: des Sprechens, des Signifikanten, der Kultur. Sinn taucht dort auf, wo man ein Schwinden der Sinne registriert, wie Jochen Hörisch diagnostiziert: Wo der Sinn schwindet (Philosophie als Selbstreflexion ihrer Hervorbringung untergeht), dominieren die Eskapaden der Sinne; Kreisel und Kirmesmaschinen, Medien von Schwindel und Schwindelgefühl. „Die im Bann von Stimme und Schrift stehende frühe Mediengeschichte ist sinnzentriert, die neuere Medientechnik fokussiert hingegen unsere Aufmerksamkeit immer stärker auf die Sinne."[132] Sinn ist immer „Sinn für mich", während Bedeutungen, Konventionen, Gesetze auf die Allgemeinheit verweisen. Die universelle Beobachterposition, die noch Benjamin und Rilke einnehmen, verweigert Kafka ebenso, wie eine Aussicht auf Sinn: Man „treibt sich herum" – dort, wo die Bewegung (die Kinderschar) sich lärmend herumtreibt. Alle Protagonisten sind – wie Benjamin in den Diskurspassagen – in flanierender Bewegung. Je näher man dem Phänomen der Aufmerksamkeit kommt – das ist die Funktion der Hyperbel –, umso weniger kann man es erfassen. Die bizarre Situation erinnert an die Beschreibung der Heisenberg'schen Unschärfe: Man kann ein Elementarteilchen nicht gleichzeitig in Ort und Zeit bestimmen, weil Lokalisierung eine Veränderung des Teilchens bewirkt. Die Aufzeichnung entnimmt das Geschriebene einem Fluss und verwandelt es in eine Archivalie. Genau das meint Foucault mit dem Überschuss einer jeden Aussage. Formulieren wir ein Beispiel: Niemand ist vor Muybridge auf den Gedanken verfallen, den Galopp eines Pferdes zu untersuchen, indem man neben einem Pferd herrennt und in definierten zeitlichen Abständen

[132] Jochen Hörisch: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien.* Frankfurt a. M. 2001, S. 149.

auf den Auslöser einer Kamera drückt. Muybridge war klüger als der kafkaeske Philosoph: Mit einer statischen Reihung von Fotoapparaten, d.h. mit der *Datierung und Codierung der Dynamik* wurde das Pferd selbst zum Auslöser der Apparate. Damit war die Dynamik durch sich selbst – intentional, wie Husserl sagt – in diskrete Einheiten zerlegt, so wie jede Uhr ihren kontinuierlichen Federmechanismus in gleiche Einheiten durch Hemmung zerlegt. Das hindert allerdings die Holzschnitzer der Karussellpferde auf eine ästhetische Darstellung des Galopps zurückzugreifen, wie sie vor Muybridge üblich war.

Statt den Kreisel zu fangen, versuchen wir es hier mit den Funktionsfiguren der Kegelschnitte: Kreis, Ellipse, Parabel, Hyperbel. Damit haben wir ein bescheidenes Instrumentarium, um den Übergang von einer Ökonomie des Schwindels zu seiner symbolischen Struktur zu bewältigen, die wir *chronotopologisch* nennen wollen. Dass der Philosoph sich täuscht, kann man von Sokrates bis Descartes und Kierkegaard dem Zweifel und einem Misstrauen seinem Begriff gegenüber anlasten, genauer: der Form des Begriffs, dem Hegel durch Geist glaubt Leben einhauchen zu können. Schon hier heißt nach Benjamins Schriftmetaphysik, „zu lesen" auch „zu animieren". Auf diesem Niveau sind die strukturalen Organisationen und Oppositionen erfreulich einfach, nämlich binär organisiert. Erst dadurch, dass man beginnt, auch anderes zu lesen als Texte, nämlich Kulturdinge wie Maschinen, Feste, Gerichtsverfahren, Kinderspiele und auch die Sprache des Wahns, wird bewusst, dass der ganze Körper ein Organverbund ist, der sich in seinen Widersprüchen (Hegel) oder Widerständen (Schelling) stabilisiert.

Robert Musil hat eine Karussellfahrt beschrieben, die er zuerst unter dem Titel Die fliegenden Menschen[133], dann unter dem Titel Inflation notiert. Dass in der „galoppierenden" Inflationszeit der 1920er Jahre den Menschen die Ökonomie um die Ohren fliegt, ist eine Sottise. Dass anschließend einem Volk sein Grundvertrauen in die Tauschwertverhältnisse, Kreditierungen der Zukunft und der Vergesellschaftung abhandenkommt und es deswegen eine „höhere" Gemeinschaft sucht, die sich nicht dem Tausch verpflichtet fühlt, sondern krimineller Gewalt, ist eine historische Konsequenz fehlgeleiteten Gottvertrauens.

Musil, Österreicher und feiner Beobachter der deutschen Seele, beschreibt – vermutlich bei Besuchen des Praters, der von der heimischen Rasumofskygasse nicht allzu weit entfernt ist – erwachsene Menschen auf dem Rummel-

[133] Musil: *Tagebücher,* S. 599.

platz. Der nicht ganz einseitige Text hat keinen Absatz, dennoch unterteilt er die Karussellfahrt in Phasen.

Erste Phase: Die Erinnerung an das alte Ringestechen, die Urszene des Aufmerksamkeitstrainings.

INFLATION

Es gab einstmals eine bessere Zeit, wo man auf einem holzsteifen Pferdchen pedantisch wiederkehrend im Kreis ritt und mit einem kurzen Stöckchen nach kupfernen Ringen stieß, die ein Holzarm ruhig hinhielt. Diese Zeit ist vorbei.[134]

Ein wenig wienerische Nostalgie, könnte man meinen. Der folgende Satz überrascht mit einer *zweite Phase:* „Heute trinken die Fischerjungen Sekt mit Kognak."[135] – Das hört sich in der Ferne schon nach den Schwindlern der Inflationszeit an, die, wenn sie nicht schwindeln und betrügen, mit Rausch und Sause sich die Zeit vertreiben. Inflation duldet keine Sparsamkeit. Im nächsten Schritt *(dritte Phase)* beschreibt Musil das Karussell der frühen dreißiger Jahre: „Dieses Ringelspiel steht auf dem kleinen Platz mit dem Ehrenstein für die gefallenen Krieger."[136] – Ob es dort wirklich oder nur in literarischer Fiktion steht, weiß ich nicht. Jedenfalls steht es im Text deplatziert. Krieg und Kirmes schließen sich aus. *Vierte Phase:* Der Krieg ist die inflationäre Form der Verausgabung – Hyperschwindel und Hyperloop der Ökonomie, Produktion von Vernichtung. Musils Darstellung ist nicht auf Moderation der Extreme aus, sondern auf die der maschinellen Beschleunigung der Fliehkräfte. Wie so etwas funktioniert, das kann man dem Maschinenbauer, der immerhin eine der Schwindelmaschinen – den Variationskreisel zur Messung des Farbsehens – konstruiert hat, zu beschreiben zutrauen. Hören und sehen wir die *fünfte Phase* der Beschleunigung:

Der Wind wirft einem, wenn man in der Dunkelheit nähertappt, Fetzen von Musik, Leuchten, Mädchenstimmen und Lachen entgegen. Das Orchestrion brüllt schluchzend. Die Eisenketten kreischen. Man fliegt im Kreis, aber außerdem, wenn man will, aufwärts oder hinab, auswärts und einwärts, einander in den Rücken oder zwischen die Beine. Die Burschen peitschen ihre Schaukeln an und kneifen die Mädel, an denen sie vorbeifliegen, ins Fleisch oder reißen die Aufschreienden mit sich: auch die Mädel haschen einander im Flug, und dann schreien sie zu zweit erst recht so, als ob eine von ihnen ein Mann wäre. So schwingen sie alle durch die Kegel der Helle ins Dunkle und werden plötzlich wieder in die Helligkeit gestürzt; anders gepaart,

[134] Robert Musil: *Inflation.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 7, Reinbek 1978, S. 481.
[135] Ebd.
[136] Ebd.

mit verkürzten Leibern und schwarzen Mündern, rasend bestrahlte Kleiderbügel, fliegen sie auf dem Rücken oder auf dem Bauch oder schräg gegen Himmel und Hölle.[137]

Syntaktisch etwas prekär, liefert Musil hier weniger ein Bild gemütlicher Bewegung als einen Sound expressionistischer Zerrissenheit. Man bemerkt sofort: Das Karussell hat seinen Gleichniswert für die politischen und ökonomischen Extempores – um es ebenso prekär auszudrücken. Das lässt sich chronotopologisch wohl präzisieren, wenn man davon ausgeht, das die kreischenden Schreie – gleichsam denen von Fledermäusen – um eine Raumorientierung ringen, die in den zerfließenden Bildern verloren geht wie die Sinnenallianz im pathogenen Schwindelgefühl. Der Schwindel ist gemacht, veranstaltet, erwünscht und dient dem Vorspiel sexueller Selbstaufhebungsgelüste, jenem Effekt der Verausgabung, der allerdings auch der Reproduktion dienen könnte, wenn er sich denn nicht nur inflationär wie bei *Don Giovanni* benimmt und auf der ständigen Suche nach akrobatischen Stellungen giert. Inflation als Höhepunkt der sich selbst in ein Gleiten aufhebenden Zählbarkeit; Massenphänomen faschistischer Ästhetik.

Was Inflation und (sexuelle) Verausgabung aneinanderbindet, ist, dass die Erfüllung ihrer Vermeidung darin liegt, das Genießen ins Gesetz eines sich selbst aufschiebenden Verkehrs zu halten. Musil macht das in den Schlusssätzen seiner Szene deutlich (*sechste Phase;* Verlangsamung):

Nach einer ganz kleinen Weile dieses wildesten Galopps fällt aber das Orchestrion rasch wieder in Trab, dann in Schritt zurück, wie ein altes Manegepferd, und steht bald still. Der Mann mit dem Zinnteller geht im Kreis, aber man bleibt sitzen oder wechselt höchstens die Mädchen. Und es kommen nicht wie in der Stadt ein paar Tage lang zu dem Ringelspiel wechselnde Menschen; denn es fliegen hier immer die gleichen, vom Einbruch der Dunkelheit an, zwei bis drei Stunden, durch alle acht oder vierzehn Tage hindurch, so lange bis der Mann mit dem Zinnteller ein Nachlassen der Lust spürt und eines Morgens weitergezogen ist.[138]

Unter dem Titel Inflation, nicht „Schwindel“ und auch nicht mehr Die fliegenden Menschen, ist so etwas wie der intrinsische Wert zu begreifen, ein innerer Mechanismus, der die zentrifugalen und zentripedalen Kräfte zum Ausgleich zwingt, ohne dass ein Rekommandeur die Herrschaft hat. Die Kopplung von kreisendem Karussell und kreisendem Zinnteller ist notwendig, nicht verwerflich. Es gibt, so lautet der zirkulierende Anspruch, keine Rückkehr zum Ausgangspunkt; jede Wiederholung läuft in die Spi-

[137] Ebd.
[138] Ebd.

rale der nachlassenden Lust, der Gewohnheit, die die Zirkulation des Zinntellers antreibt, solange er stetig steigernde Vergnügungen verspricht. Auch die Fliegenden müssen landen. Sieht Musil schon weiter in die Zukunft? Warum nennt er die Stücke, zu denen auch INFLATION gehört, despektierlich einen „entwerteten ‚Nachlaß zu Lebzeiten'"?[139] In der Vorbemerkung dazu heißt es, dass auch die schon nach dem Weltkrieg, dem ersten, entstandenen Teile „Weissagungen" enthalten, die sie umstandslos in die aktuelle Zeit Anfang der 1930er Jahre transferieren. Daran kann man sehen, dass nicht nur aus unbekannten Ursachen Wirkungen entstehen, sondern dass auch unerwünschte Effekte manchmal Ursachen erkennbar machen, die in die Zukunft wirken. Musil, der schon zwanzig Jahre relativ brotlos an seinem Jahrhundertroman feilt, befindet sich nämlich in prekärer Situation, nicht nur finanziell. Er wird sein Land verlassen müssen. Die Armut des Exils wird in groteskem Gegensatz zum Reichtum seines Denkens stehen, wobei Thomas Mann sagte, dass Musil, klüger war, als er es nötig hatte. Die Vorbemerkungen verhehlen nicht, dass sie schon fast aus dem Jenseits geschrieben werden, für das sie bestimmt sind. Aber ist nicht alle Schrift testamentarisch?

Auch in der Dienstleistungsbranche der Schausteller (was für eine Berufsbezeichnung!) überbieten sich die Attraktionen – wenn nicht in der Vorschau ihrer Zeichen, dann doch in der Regression auf die Ursprünge eines Körpergefühls, dort, wo die Sphäre des „Ungetrennten und Nichtvereinten", die in den Schwindel geraten ist, uns aufwachen lässt. Ich glaube, es ist der Moment, in der die orientierende Frage stets lautet: „Wo bin ich?" und nicht: „Wer bin ich?" – Vielleicht ist das der philosophische Grund des Zweifels. Denn das „Wer bin ich?" zielt nicht auf den Namen, sondern zurück an den Zeitort, an dem Ich ist. Nun, dieser Ort ist Fiktion und nur durch seine Engführung und Vorschau auf jenen Ort einzugrenzen, als der er retroaktiv erscheint: „Es gab einstmals eine bessere Zeit." – Besser ist diese Zeit (nostalgisch verklärt im Geist des Karussells), da sie als Fiktion einer Vergangenheit überdauert hat, die niemals ganz Wirklichkeit geworden war. Gerade so hat Benjamin von einer erst in Zukunft sich erfüllenden Gegenwart gesprochen, während Musil den Glauben hochhält, dass auch die Gegenwart unaufgegangene Möglichkeiten bietet; dass sich kritische Aufklärung lohnt. Die Gegenwart ist nicht das, was die Vergangenheit aus ihr gemacht haben wird. So ist auch Kafkas Parabel eine elliptische Bewegung

[139] Robert Musil: *Nachlass zu Lebzeiten (1936).* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 7, Reinbek 1978, S. 471-562.

eingeschrieben, die zwischen dem Kreisen und dem spiralförmigen Kreiseln einen fundamentalen Unterschied entdeckt.

Kafka stellt sowohl in der Figur der Parabel wie in der der Hyperbel den Fix- oder Brennpunkt der Gegenwart als virtuellen Ort dar. Jetzt denkt sich Schrift immer schon als Ort, an dem meine Abwesenheit künftig Anwesenheit eines Anderen sein wird.

Das heißt aber, dass auch die Experimentalsituation von Philosophie, Wissenschaft und Kultur sich einer Kreditierung im Vorhinein bedienen müssen, die im Nachhinein zur entschuldenden Legitimierung zwingt: Sie müssen hypothetisch fingieren, was sie real erwirtschaften wollen. So ist die Ermöglichung eines Ermöglichungsraumes der inverse Ort, an dem sich Literatur immer schon testamentarisch verfügt – und tröstet.

Wechseln wir in den folgenden Kapiteln vom Medium der Literatur in den Illusionsraum des Kinos. Denn was im 19. Jahrhundert im Roman seinen Höhepunkt feiert, wird im 20. Jahrhundert verfilmt und damit zu einem positiven Gegenwartsort, den man anhalten und rückwärtslaufen lassen kann. Das schafft ganz neue, naturalistische Illusionsmotive, Zeitmontagen und Ausbruchsphantasien aus dem immer gleichen Rundlauf des Karussells.

Ich will mich einigen Filmen widmen, die entweder im Zusammenhang mit der Geste des Schwindels, mit dem Motiv des Karussells und/oder mit Störungen des sensomotorischen Gleichgewichts zu tun haben – gemäß der Einsicht, an verstreuten Spuren die gesamte Bewegung zu berechnen, wie Kepler das mit den Daten Tycho Brahes gemacht hat. Die drei Motivkreise finden sich nicht in allen Filmen, aber sie führen uns vor, was passiert, wenn die Tauschfrequenzen zwischen den Sinnen nicht mehr im mittleren Bereich synchronisiert werden können.

Das erste Beispiel führt uns affektiv in die exzentrische Mittelstellung zwischen Lüge und Schwindel, Inszenierung und Gegeninszenierung, Komödie und Drama. Ich stelle die Analyse eines Films an den Anfang, obwohl in ihm weder ein Karussell gezeigt wird, noch von ihm die Rede ist. Der Film eignet sich aber bestens dazu, die Positionen des Schwindels zu kontextualisieren, sie in Differenz zu dem zu stellen, was im moralischen Urteil als unfehlbare Unterscheidung von Lüge und Wahrheit jedem Tausch enthoben sein soll. Kurz, die Orientierung in Gut und Böse geht im Rollenspiel von Sich-vorstellen, Vorstellung und Darstellung zwischendurch ziemlich verloren. Außerdem können wir auf eine Reihe kleiner Rätsel und Zauberkunststücke zurückgreifen. Wenn der sensomotorische Schwindel des

Karussells die Urform eines Versuchs der Gleichgewichtsstörung und damit der differentiellen Bezugnahme auf eine Raumorientierung leistet – oben, unten, rechts, links, vorne, hinten –, so sorgen Sprach- bzw. Rollenspiele für eine Störung respektive für differentielle Koordinierung und Dynamisierung von Eigensinn. Wir werden sehen, dass in ausgesuchten Filmen die Raumorientierung mit der semantischen Orientierung korreliert, da das Medium Film dramatisch und dynamisch funktionale wie symbolische Konstanten simultan relativieren kann. Aber hier greifen wir schon auf Hitchcocks VERTIGO, dem thematisch dichtesten Bezug zum Schwindel vor.

Im folgenden Film geht es um eine inszenierte Form des Orientierungsentzugs einer taumelnden Welt, wie sie Musil in INFLATION intendiert. Auf der Ebene der Zeichen das *Rätsel,* auf der Ebene der Körper das *Verstecken,* auf der Ebene der Inszenierung die *Vertauschung* von Spiel und Wirklichkeit – diesseits und jenseits der Schwelle von Frieden und Krieg.

Redlicherweise müssen wir vorwegschicken, dass ein Text die Inhaltsangabe eines Filmes einem Schwindel aussetzt, der darin liegt, dass das Filmbild mit dem Text noch weniger identisch ist als sein Drehbuch, das zumeist auch Einstellungen der Kamera, Geräusche, Settings und Montageanweisungen, manchmal sogar gezeichnete Bilder der Story enthält. Gerade die technische Raumkonstruktion im Film, die Brennweite des Objektivs, Zoom, Kamerafahrt und andere Dynamiken (Licht, Tiefenschärfe etc.) lassen sich allein durch die schriftliche Darstellung des Handlungsverlaufs nicht reproduzieren. Noch schlimmer gerät die Übersetzung mit den Zeittechniken: Montage, Schnitt, Szenenwechsel etc. Wieder sind wir auf die Differenzierung von Lüge und Schwindel verwiesen. Während die Lüge eine objektive Fälschung eines Sachverhalts anzeigt, der einer Wahrheit entsprechen muss, ist der täuschende Schwindel ein notwendig differentieller Abgleich zwischen der Vorstellung, die mir gehört, der Wirklichkeit, die allen gehört und den medialen Übersetzungen. Der Schwindel schreibt sich also stets in eine symbolische Struktur gegenüber dem *Realen* (nach Lacan) ein. Er dient der Aufklärung des Umstandes, dass Übersetzungen und Übertragungen – ja Kommunikation – ohne das Wagnis eines Sprungs nicht möglich sind. Aus naheliegenden Gründen sind die Filme, die ich zur Demonstration anbiete, entweder allgemein bekannt oder doch zumindest leicht einsehbar.

19. FILM 1: BENIGNI: *DAS LEBEN IST SCHÖN.* WUNDER UND RÄTSEL

Die Handlung von DAS LEBEN IST SCHÖN (LA VITA È BELLA, Regie: Roberto Benigni, Italien 1997), einer erfolgreichen italienischen Tragikomödie, vollzieht sich an zwei Orten, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Der erste Teil des Films schildert ein unbeschwertes italienisches Provinzleben in den dreißiger Jahren. Drehort ist der bei Filmproduktionen beliebte Ort Todi in Umbrien, der sich als touristischer Musterort die Fassade pittoresker Improvisationskunst und Theatralik bewahrt hat. Zwischen dem Filmset und dem Touristenort besteht nur noch ein marginaler Unterschied, seitdem die malerischen Orte sich zu filmischen wandeln. Hier lebt der gewitzte Jude Guido (Roberto Benigni), der mit allerlei Clownerien der Lehrerin Dora (gespielt von Benignis Frau Nicoletta Braschi) Avancen macht. Unter mehreren komischen Missgeschicken und zufälligen, aber in Form der Wiederholungsstruktur des *running gag* gesteuerten Begegnungen kommen sich Guido und Dora näher, heiraten und zeugen einen Sohn namens Giosué, dessen ganze Leidenschaft dem Versteckspiel und einem Spielzeugpanzer gilt.

Der erste Teil des Films, der in einigen Szenen am Rande die Diktatur des Faschismus schildert, endet abrupt mit der Deportation von Guido und Giosué in ein deutsches Konzentrationslager. Die Darstellung des Lagers folgt – Inversion von Fiktion und Realität – den Erinnerungen von Benignis Vater, der zwei Jahre in Bergen-Belsen interniert war. Der Film stellt biografische Bezüge her, die teilweise dokumentarisch sind – was durch Setting und Location des Films befördert wird. Dora wird in die Frauenabteilung desselben KZs verschleppt, da sie sich weigert, Vater und Sohn zu verlassen. Guido versteckt Giosué und schwindelt ihm vor, die gesamte und in sich geschlossene Repressionsmaschinerie des Lagers diene einem inszenierten Spiel, in dem das Kind, das als letztes von den Wachmannschaften entdeckt wird, einen echten Panzer geschenkt bekomme. Von diesem Moment an wird das im Frieden eingeübte Versteckspiel und der Fetisch „Panzer" zu einer das Überleben sichernden Realität.

Guido verpackt diese Umwertung der Handlungssemantik in eine Art Preisausschreiben: Es gilt, sowohl im Versteckspiel des Sohnes vor den Wachmannschaften wie durch die Arbeit der Häftlinge Punkte zu sammeln. Vater und Sohn arbeiten im Team, um tausend Punkte zu erreichen, aufgrund

derer man den echten Panzer geschenkt bekommen soll. Gegen Ende des Krieges wird Guido vor Abzug der Wachmannschaften auf der Suche nach Dora erschossen, Giosué entsteigt seinem letzten Versteck und findet, hoch oben auf einem amerikanischen Panzer sitzend, seine Mutter wieder. Auf Kosten des Vaters realisiert der Sohn dessen Fiktion.

Die Tragik der Handlung beruht auf dem elegant inszenierten Schwindel des Vaters und dem Vertrauen des Sohnes, d.h. der Umdeutung der Realität. Soll man Guido einen Lügner nennen? Die außergewöhnliche ethische Situation wird hier eine radikale Verschiebung der Werte anmahnen, die den Schwindel rechtfertigt. Die Verhältnisbestimmung von Wirklichkeit und Täuschung ergibt sich – wie in der Parabel Auf der Galerie – durch die Fiktionalisierung und deren vorbereitende Kreditierung eines Narrativs, das zugunsten Giosués inszeniert wird. Die erschwindelte Deutungsperspektive funktioniert indes gerade deshalb, weil das Lager eine geschlossene Organisation ist, deren Kontextualisierung Giosué evidentermaßen verborgen bleibt.

Jetzt hat der Film aber auch seine Unterbühne. Sie besteht in der Inszenierung des Faschismus selbst, durch den sich die Wachsoldaten täuschen und enttäuschen lassen. Denn für sie wird der Endsieg eine Niederlage. Von der Totalität und der Raffinesse dieser Propagandamaschine brauche ich keine Vorstellung zu geben. Ihre von Mussolini entworfenen, von D'Annunzio besungenen und Göbbels perfektionierten Propagandatechniken sind hinreichend bekannt. Aber selbst bei den Produktionen der UFA wird man feststellen, dass der Unterhaltungsfilm der späten Nazi-Ära mehr Schwindel als Lüge war. Erst, wenn die Fiktionalität, also die Konstruktion eines immanenten Kontextes dokumentarisch wird, etwa in der Wochenschau, kommt die Lüge zum Dauereinsatz. Es geht für Guido darum, selbst einen Kontext, eine Ideologie für seinen Sohn zu konzipieren. Guido weiß um die für einen Schwindel günstige Lage, deswegen treibt er auch mit den Wachmannschaften sein kalkuliertes Spiel.

Gegen das Prinzip faschistischer Totalität ist die abstruse Vorstellung, das KZ sei ein eine Art Disneyworld-Event nach den Regeln sportlicher Wettkämpfe, zynische Sabotage. Guido gelingt mit seinem Schwindel die Umwertung aller faschistischen Werte in der eindrucksvollsten Szene des Films: Der Wachsoldat erklärt den neuen Lagerinsassen die bestialischen Gesetze des KZs in deutschem Befehlston. Guido, der so tut, als könne er Deutsch verstehen, übersetzt den Mithäftlingen nicht diese Gesetze, sondern die Spielregeln, bei deren strikter Befolgung man tausend Punkte erhält und somit einen echten Panzer gewinnen kann. Während der sukzessiven Über-

setzung achtet er darauf, die Intonation, die Performanz und die Gesten des Wachsoldaten zu kopieren, der seinerseits kein Wort Italienisch versteht und die abstruse Verdrehung der Tatsachen nicht mitbekommt. Der Schwindel von Übersetzbarkeit (der Sprache des Nazis in eine Sprache des spektakulären Gewinnspiels) ermöglicht den Aufschub der Entdeckung Giosués und motiviert dessen Lust, sich zu verstecken. Die Umdeutung lässt aber auch anklingen, dass sowohl die Umarbeitung der Wirklichkeiten durch den Faschismus und dessen Inszenierungen wie auch eine von Guido das Problem der Wahrheit überhaupt nicht stellen. Eine vollständige Realisierung (Wahrheitsanmaßung; das Kafka'sche „Halt!" – Endsieg oder Überleben) bedeutet die Liquidierung der Fiktion, d.h. einen Zustand der Abbindung von den projektiven Voraussetzungen hermeneutischer Arbeit und zureichender Kontingentierung von Sinn: Angststarre, systemischer Tauschverschluss. Die Unbedingtheit des faschistischen Terrors steht diametral der clownesken Parodien Guidos entgegen. Das Problem der Wahrheit zeigt sich im Totalisierungs-, Universalisierung- und sogar Globalisierungszwang der faschistischen Eroberer, die es nicht aushalten können, zwischen der Fiktion (dem Endsieg, der germanischen Weltherrschaft etc.) und der Realität eine Opferstrecke durchzustehen. Der alternativlose Wahrheitszwang (die jesuitische Folter) duldet nicht einmal die Abweichung einer schweifenden Phantasie, sondern ersetzt sie durch militärische Reflexe. Reflex gegen Reflexion, das ist strikt das, was es nach der Idee der Psychophysik zu differenzieren gilt.

Die Opferstrecke darf sich in zivilen Gesellschaften durch die kriminalistische und juristische Passage der Hermeneutisierung eines Sachverhalts (an Indizien, Spuren, Geständnissen) offenbaren: Der Prozess, das ist das, was seinen Gang nimmt, indem es seinen Weg entwirft. Der Handel wird in jeder Verhandlung als solcher inszeniert, durch das Prozessrecht geregelt und zeitlich, d.h. bürokratisch dissoziiert. *Recht verbraucht Zeit,* die aber der Faschist sich in seiner Zwangshaltung und technischen Zurüstung nicht gibt. Gerade diese Zeit gewinnt Guido, indem er die Spielregeln der tausend Punkte aufstellt, wobei er Gewinnerwartung und Punktezahl respektive sogar Punkteabzug je nach Stimmungslage seines Sohnes variiert. Er macht also das, was man mit der Zeit machen muss, um sie in den Griff zu bekommen: Sie wird quantisiert. Dass die finale Szene nach eiligem Abzug der deutschen Truppen dann tatsächlich einen amerikanischen Panzer zur Befreiung ins Lager schickt, ist ein sentimentales Zugeständnis an den Kinozuschauer, der auch seine Erwartungserfüllung befriedigt sehen will. Der eigentliche Gewinn, der den Tod des Vater kompensiert, besteht – man erin-

nere sich an die Karussellepisode Benjamins – in der Rückkehr in die Arme der Mutter und somit symbolisch der Abwehr der Vorstellung, der patriarchale Signifikant regele, was als Wirklichkeit zu gelten hat. Im Gegenteil, es wird deutlich, dass das Geltungsgeschehen, die Deutungsnormierung, im *matriarchal-medialen Vertrauen* besteht, dass es eine Wirklichkeit nur unter Anerkennung der medialen, d.h. der vermittelbaren Bedingungen einer abweichenden Täuschung gibt, welche die Fehlbarkeit der Sinne durch die fiktionalen Brücken des Sinns korrigiert. *Nicht der Realitätsbefehl, sondern die Wirklichkeitskonstitution des abgetrennten Mutterkörpers (der Materie)* also die Ersetzung von Nähe durch kreditierendes Vertrauen – Fiktion wie Erinnerung –, macht es möglich, Realität als oszillierenden Prozess anzuerkennen. Nicht durch fetischisierenden Betrug, so hat Winnicott festgestellt, sondern durch den fallweisen Entzug des Liebesobjekts respektive der Einübung des Fort-Da, der Verweisung auf den Wechsel/Tausch von Imaginierung und sinnlicher Erscheinung, lässt sich lernen, welche Funktion Medien haben. Man soll lernen, durch die Erscheinungen hindurch das Imaginierte anzuerkennen. Entsprechend sind die Einübungen in das Versteckspiel zu Friedenszeiten und der Panzer als Spielzeug Garanten für das Überleben im Krieg. Das Sich-Verstecken (Medialisieren, Panzern) lässt die Zeit der Gefangenschaft ins Leere laufen.

Guido verwandelt die Unbedingtheit des Faschismus für seinen Sohn in ein ökonomisches Geschehen, das, indem es den Panzer verspricht, Zeit gewinnt. Das ist der eigentliche Schwindel respektive Fiktionstausch. Guido selbst muss das Spiel sowohl gegen die Wachmannschaft als auch gegenüber den Mitgefangenen immunisieren. Unter Missachtung aller Vokabeln wird aus dem teutonischen Befehl der Lagerordnung italienisches Spiel: die Performanz des improvisierenden Geistes.

Da der Film kinematografisch außerordentlich konventionell erzählt ist, können die beiden Wirklichkeitsauffassungen moralisch und technisch untereinander ungestört konkurrieren. Voraussetzung für ein Gelingen dieser Akrobatik ist die Übertragung der sozialen Regeln des Dorfes auf den Schauplatz „Lager", als einem abgegrenzten, nach eigenen Regeln funktionierendem „Spielort". Man hat Benigni vorgeworfen, der Kontrast zwischen Idylle und Konzentrationslager lasse den Film auseinanderfallen. Das stimmt so nicht, weil Benigni nicht das eine System gegen das andere ausspielen will. Es geht nicht darum, den Faschismus auszurotten, sondern zu zeigen, dass er in der einen oder anderen Form sich aus der Möglichkeit der Struktur der konstruktiven Täuschung über die Welt *als deren Abwehr* ergibt.

Der Begriff „Dekonstruktion" bekommt einen handfesten Sinn, wenn man wie Nietzsche in JENSEITS VON GUT UND BÖSE argumentiert: „Vorausgesetzt, dass die Wahrheit ein Weib ist –, wie? ist der Verdacht nicht gegründet, dass alle Philosophen, sofern sie Dogmatiker waren, sich schlecht auf Weiber verstanden?"[140] Wer hier einem latenten Antifeminismus Nietzsches aufsitzt, hat das gegen den Warentausch gewendete Lustargument des Produktionsagenten nicht verstanden, das in der Dogmatik von Lüge und Wahrheit sich stets mit der Täuschung und Verführung, d.h. der medialisierenden, abduktiven Weiblichkeit arrangiert. Männliche Produktion – Weltrealisierung nach faschistischer Manier – kann hier nur sekundär sein.

> Was liegt dem Weibe an Wahrheit! Nichts ist von Anbeginn an dem Weibe fremder, widriger, feindlicher als Wahrheit, – seine grosse Kunst ist die Lüge, seine höchste Angelegenheit ist der Schein und die Schönheit. Gestehen wir es, wir Männer: wir ehren und lieben gerade *diese* Kunst und *diesen* Instinkt am Weibe.[141]

Es gilt hier, die allegorisierten Subjekte zurück zu übersetzen: Das *mediale* Weibliche, das *signifikante* Männliche und das in *Medien* latitierte Moment der Verkennung – nach der Malerei Magrittes: „Dies ist keine Pfeife" – das meint: Das Gemälde einer Pfeife ist keines, täuscht aber listigerweise konstruktiv – im medialen und eben nicht signifikativem Sprung – darüber hinweg; während die Dogmatik möglicherweise nicht einmal erkennt, worum es in dem Tausch der Verkennung notwendig gehen muss: Abkehr von der Empirizität sinnlicher Erscheinungen zugunsten eines ästhetisch aufgeklärten Medienvollzugs, der die männliche Herrschaft domestiziert; Verwandlung von Sinnenhaftigkeit in Sinn. In dieser Hinsicht muss die Rolle Benignis als durchaus *weiblich* gekennzeichnet werden, ja sogar als kindlich-weiblich, was den ersten Teil des Filmes betrifft, den der *Verführung* und *Eroberung* Marias. Im zweiten Teil erweist sich das Training des ersten als produktiv für das Überleben im Lager. Guido verkleidet sich konsequenter Weise als Frau, um in den Lagerteil zu kommen, in dem Maria sich aufhält.

Der erste Teil des Filmes hat die Frage des *männlichen* Begehrens zu ergründen, die in der Façon des „Jenseits" Nietzsches heißt: „Was will das Weib?" In Abwehr des Dogmatismus bleibt da nur der cartesianische Grundtonus von Bewegung: „Zweifel sähen." Damit ist aber gemeint: das männliche Begehren unendlich hinauszuschieben auf die Frage nach dem

[140] Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 11.
[141] Ebd., S. 171.

weiblichen Begehren – bei Nietzsche figuriert allegorisch – eine Antwort zu bekommen und somit die Oszillation des Lebendigen als Rätsel zu perpetuieren. Die Frage Nietzsches kann demnach gar nicht positiv beantwortet werden – noch Freud lässt sie offen. Es ist der „Wille" (Schopenhauer) selbst, der sie evoziert. Tatsächlich ist das Ende der Wahrheit, des Ursprungs, im Begehren selbst, also weiblich disponiert, also schwindelerregend.

Der Rätselgestus spielt im ersten Teil des Films, den man „Auf der Suche nach der Frau" nennen könnte, die dominierende Rolle. *Das Rätsel ist die inverse Seite der Interpretation.*

Auch wenn Guido alle Qualitäten einer guten Vaterschaft auszeichnen, so irritiert er doch wie ein Kind beständig die normativen Handlungen und Werte seiner Mitmenschen. In verschiedenen Situationen wird gezeigt, dass er ein Clown, Magier und Lebenskünstler ist und die Glaubwürdigkeit an faktische Realität mit seinen Späßen untergräbt. Zwei Instrumente dienen ihm dazu, Zweifel an der Universalität bürgerlicher Maskierung zu streuen: erstens der *running gag,* d.h. die theaterlogische Wiederholung eines Witzes, die besagt, ein zweimal erzählter Witz ist keine „lahme Ente", sondern zeigt auf, welche Funktion der jeweilige Kontext und die differentielle Anordnung der Witze im Gesamt einer Erzählhandlung einnimmt – ist doch gesichert, dass der Witz des Witzes im *Aufschub seiner Pointe* und einem „wiedergefundenen Gedächtnis" besteht. Der Sprung zwischen Text und Kontext ist ein lustvoll befreiender. Das zweite Instrument ist das *Rätsel*.

Der Witz raubt Zeit und erteilt als Gewinn eine zeitimplodierende Pointe. Während der Witz eine Zeitökonomie zwischen Sinnaufschub und motorischer Entladung (das Lachen) demonstriert, dient das Rätselspiel, das Guido mit dem deutschen Arzt Dr. Lessing (Horst Buchholz) noch in den Tagen der unbeschwerten Idylle spielt, der Erlernung des Umstandes, dass man dem Raub der Zeit mit einer Pointe, der semantischen Erfüllung des Sprachrätsels, entkommen kann. Beide Spielformen, Rätsel wie *running gag* und eben auch die Mimik und Komik des Körpers, arbeiten mit der Logik nachträglicher Erfüllung. Erfüllung, das haben wir mit Freud konstatiert, besteht in dem Chiasmus der psychischen Nachahmung physischer Komik oder der physischen Nachahmung symbolischen Witzes. Wobei der transversale Überschlag jeweils eine Besetzungsenergie freimacht, die dem Zuhörer/Zuseher ein Lachen abzwingt. Die Ökonomie von *Entzugsform* und positiver *Darstellung* muss am Ende aufgehen, um nicht aggressiv sich aufzustauen – was ja dann in die „Humorlosigkeit" faschistischer Unbedingtheit führt. Die normierende, patriarchale Position erscheint stets als eine, die den Überschlag verbietet.

Der erste performative Erfüllungsaufschub ist also der *running gag*.

Der Witz des ewigen Kindes „Guido" ist nicht nur in der Lage, von einem vorgegebenen Punkt aus den Anfang eines Gags durch sein Ende rückwirkend zu verändern, er ist auch in der Lage, jedes mögliche Ende aus einer gegebenen Folge zu antizipieren. Indem Guido den Clown spielt, spielt er nicht nur mit den Realitäten und der stets etwas marionettenhaften Einheit seines Körpers, er spielt zugleich mit seiner Identität – die ihm der Faschismus später als „jüdische" unerbittlich aufdrückt. Damit ist etwas über die Rolle des Zuschauers im Verhältnis zum Schauspieler, in unserem Fall des Filmpublikums und seiner Identifikationsfigur „Guido" ausgesagt. Wie im Hitchcock'sche *Suspence* koaliert das Wissen der Zuschauer nur mit einem Teil der Akteure. Der Zuschauer wird als Dritter, als Komplize in das Spiel miteinbezogen, er muss sich dem Rätsel wie dem *running gag* stellen. Genau dies ist der Modus der Verführung im Film schlechthin. Wir gehen ins Kino, nicht weil der Film uns eine Realität illusioniert, sondern weil wir wissen, dass er eine Fiktion darstellt, die uns die Rückkehr in die Wirklichkeit jederzeit ermöglicht. Es ist diese Reversibilität oder Inversion, die das Vertrauen in die Wirklichkeit der medialen Diffusionen stärkt. Wir wollen den Schwindel.

Zum Training des Aushalten-Könnens eine erste Übung: In der Vorbereitung eines *running gag* sieht Guido auf einem Spaziergang, wie eine Frau den Hausschlüssel aus dem Fenster ihres Hauses herabwirft, wenn der Mann unten ihren Namen (Maria) ruft und Einlass begehrt – eine sicher mehr als symbolische Szene. Guido tritt mehrmals zufällig in diese Szene ein, und sie bleibt ihm im Gedächtnis, da ihm der Schlüssel beinahe auf den Kopf fällt. Es gibt eine zweite Übung: Guido stibitzt bei jeder Gelegenheit den schönen schwarzen Hut eines reichen Ladenbesitzers und lässt ihm dafür seinen schäbigen liegen. Bei der folgenden Begegnung gelingt es dem empörten Ladenbesitzer stets, seinen Hut zurückzutauschen.

Jetzt baut Benigni die beiden Gags, die an sich schon sehr witzig sind, zu Gags aus, um nicht nur für den Zuschauer, sondern für Dora, die – *suspense* – von diesen beiden Übungen keine Ahnung hat, das Wunder der Erkenntnis aufgehen zu lassen. Die Wiederholung als wesentliches Moment des *running gag* macht den Tausch der Reihenfolge der Ereignisse möglich, weil ihre Bedeutung in der zweiten Darstellung eine andere ist als in der ersten und so rückwirkend das Prinzip der Erkenntnis der ersten Bedeutungsbesetzung begriffen wird. Wie im Benjamin'schen Karussell ist es die Erinnerung, die die vergangene Gegenwart komplettiert. Dabei sei durchaus unterschieden,

dass es sich um ein Wissen handelt, dass der Zuschauer mit Guido teilt, und nicht um das Element einer durch Wiederholung verinnerlichten Erfahrung.

Zurück zu den beiden Einübungen: Das Wunder existiert nur für Dora, weil sie die Vorgeschichte des *running gag* nicht kennt, und auch nur, weil Guido ihr eine *alternative sprachliche Bedeutung* der folgenden Ereignisse präsentiert. Eines Abends also gehen Guido und Dora spazieren. Guido kommt bei einem abendlichen Spaziergang auf den symbolischen Schlüssel zu sprechen, mit dem er Dora erobern will. Dora verweist auf den himmlischen Schlüssel der Liebe. Sie kommen gerade vor dem Haus an, aus dem die Frau mit dem heiligen Namen Maria den Schlüssel für ihren Mann heruntergeworfen hatte. Also baut sich Guido vor Dora auf und verspricht unter Anbetung Mariens den Schlüssel der Liebe herunterzuholen und ruft laut: „Maria, den Schlüssel!" Sofort fällt – zum Erstaunen von Dora – von oben der Schlüssel herab. Der Vorgang der Preshow, des Pledge, bleibt Dora natürlich verborgen – ein Wunder.

Der zweite *running gag* wird ebenfalls als Zauberkunststück szenifiziert. Vor Doras Haus will sich Guido rasch verabschieden, da er vom Regen durchnässt ist. Dora kommt auf den völlig durchnässten Hut zu sprechen und will den Trick Guidos ausprobieren, um den ersten Schlüssel-Gag als Zufall zu entlarven. Sie ruft: „Maria, schicke jemandem, der diesem Mann einen trockenen Hut schenkt." Im gleichen Augenblick (Guido hatte ihn schon kommen sehen) kommt der Ladenbesitzer vorbei und tauscht verärgert, ohne ein Wort, Guidos alten, aber trockenen Hut gegen seinen eigenen nassen, den Guido am Morgen aus dem Laden stibitzt hatte. Das retroaktive Wunder vollzieht sich ein weiteres Mal. Es handelt sich um einen *running gag* höherer Ordnung, der aus zwei einfachen *running gags* besteht, in denen nicht der Realtausch, sondern der Tausch der symbolischen (semantischen) Dekontextualisierung wunderlich wirkt. Die Bedeutung ist uns sofort klar: *Zwei identische Ereignisse ergeben noch lange keine objektive Realität.* Erst, wenn sich Wissen in allgemeiner Erfahrung und eine wechselseitige Übereinkunft verwandelt, wenn es sich als Erfahrung verkörpert und als Wertformel sozial stabilisiert, kann aus dem Wunder Wirklichkeit werden. Nun steht der Hochzeit von Guido und Dora nichts mehr im Wege. Diese Hochzeit verkörpert sich als allegorische Reise auf dem Karussell der Liebe.

Damit kommen wir zum zweiten performativen Aufschub: dem *Rätsel.*

Guido, der in der Kleinstadt als Kellner arbeitet, und der deutsche Arzt Dr. Lessing, dem Guido vor dem Krieg im Restaurant häufig begegnet, tau-

schen bei ihren Treffen Rätsel aus. Während Dr. Lessing bei jedem Rätsel qualvoll und schlaflos tage- und nächtelang nach der Antwort sucht, gelingt Guido aus dem Stand heraus die Lösung, weil er nicht identitätslogisch, sondern inversionslogisch denkt, im Sinne einer parabelhaften Weltauffassung. Das Rätsel ist nicht ein aus verschiedenen Bedingungen sich formierendes Bedeutungsensemble von Indizien, die in einem Wissen aufgehen, sondern konstelliert Ähnlichkeitsbeziehungen aufgrund ausgewählter Merkmale, die im Rätsel assoziiert werden müssen. Die Ähnlichkeitslogik, die Analogie, gebietet sich allein schon aus dem Namen Lessing, der mit dem Rätsel der Ringparabel unauflösbar verbunden ist. In der Ringparabel wird nicht von ungefähr an den Vater-Sohn-Konflikt und die Substitution einer vorgängigen Wahrheit gleichberechtigter Lösungen appelliert. Wenn G. E. Lessing in der Ringparabel drei Söhne die Nachfolge des toten Vaters antreten lässt, dann stellt sich die Erbschaft des Vaters nicht durch die Struktur der Ausschließung respektive Identität, sondern durch das Symbol des Ringes tauschökonomisch, zirkular dar. Damit ist die lineare Genealogie zugunsten einer Wiederkehr des Ähnlichen aufgehoben. Die Antwort eines Rätsels besteht nicht in der Auflösung einer Gleichung, sondern in der Entdeckung einer Ähnlichkeitsbeziehung. Um mit Foucault zu sprechen, gehört das Rätsel dem vorexperimentellen Status eines Wissens an, das nicht der Identität verpflichtet ist.

Dr. Lessing und Guido tauschen also Rätsel aus. Eines geht so: „So, wie du meinen Namen sprichst, bin ich schon nicht mehr da." (Antwort: Das Schweigen.) Ein anderes: „Je mächtiger sie wird, umso weniger siehst du sie." (Die Dunkelheit). In diesen Rätseln wird die Negation der Anwesenheit, das Zeigen des Nicht-Zeigens thematisiert. Nur weil es mehrere Bedingungen (mindestens zwei) sind, die im Rätsel verknüpft werden, kann das Rätsel überhaupt als rätselhaft erscheinen, sonst bliebe es eine einfache Frage, die identitätslogisch auf ein Wissen zielt. So offenbart sich die performative Szene ein weiteres Mal als Ort, in dem die Inversion als Zeit- oder Zeichentausch stattfinden kann. Damit aber die Ähnlichkeit nicht in die Beliebigkeit oder den Zufall ausufert, müssen die zentrifugalen und die zentripedalen Kräfte der Zirkulation, der Zeichen, der Körper und der Realitätsbestimmungen gegeneinander abgrenzbar sein. Sie müssen ökonomisch sein, und das heißt, gemäß dem Wortsinn, sie müssen ein Verhältnis von Nähe und Ferne zu ihrer zentralen Motorik unterhalten. Das heißt aber: Wahrheit schließt Wirklichkeit aus, indem sie dieselbe idealisiert und fiktionalisiert. Mathematische Wahrheit funktioniert so. Ihre Dynamik ist rein quantita-

tiv. Aber die Zahl ist nach Frege eine hohle Form, eine reine Fiktion ohne Anschauung, ein Ding an sich – oder, wie es Nietzsche mit beißender Kritik an Kant sagt, ein „Vermögen des Vermögens". Und mit beißender Kritik richtet sich Nietzsche gegen Schopenhauers Identitätslogik: „Die *Schopenhauersche* Hypothese: die Welt des *Willens* ist mit jener Welt der *Zahl* identisch: die Welt der Zahl ist die Erscheinungsform des Willens."[142] Will man sich auf Qualitäten, also auf Sozialbeziehungen und somit Werte einlassen, beginnt der Handel, man muss bezahlen. Im Geld – dem materiellen Vermögen – kommt die Zahl mit dem Willen in Berührung.

Mit der ebenso fiktionalen wie realen Bedeutungshandlung spielt auch der nächste Film, den wir betrachten wollen, um die Parameter von Schwindel, Tausch und Täuschung zu beobachten. Es ist Ernst Lubitschs legendäre Filmkomödie Sein oder Nichtsein aus dem Jahre 1942, die die Tauschgeschwindigkeit drastisch höher ansetzt als Benignis Film und die eine gewisse Verwirrtheit ob der Rollentausch- und Täuschungen beim Zuschauer hervorruft, aber beileibe noch kein anhaltendes Schwindelgefühl.

[142] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1880-1882.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 9, S. 68.

20. FILM 2: LUBITSCH: *SEIN ODER NICHTSEIN.* AKZEPTANZ DES NICHTIDENTISCHEN

Dass schon der Titel SEIN ODER NICHTSEIN (TO BE OR NOT TO BE, Regie: Ernst Lubitsch, USA 1942) auf eine alternativlogische und nicht eine tauschlogische Variante unserer Schwindelthematik (in ihrer ersten, ludischen Bedeutung) anspielt, macht den agonalen Ausweis des Hamlet-Zitats und der Situation, in der er geäußert wird, aus. Es geht um die Eliminierung eines Zweifels, d.h. um die Wahl eines Opfers. Im Film geht es nicht um die Beschwörung eines väterlichen Geistes, um ein Zögern, einen Aufschub von Sühne. Besagte Alternative soll dem Schicksal und damit dem natürlichen Lauf der Dinge entrissen werden und strategisch organisiert sein. Und wenn es keinen Zweifel gibt, so gibt es doch den Schwindel, die Täuschung.

Hamlet beginnt im Zweifel seine Situation zu reflektieren und sein Spiel und sein Spiel *im* Spiel zu treiben. Um den Tod des Vaters nachvollziehen zu können, muss er – wie jeder Kommissar im Krimi – eine Ebene der Fiktionalisierung auf der Bühne der Vorstellung entwerfen: So oder anders könnte es gewesen, so oder anders lauten meine Handlungsoptionen.

Als initialer Zufall erweist sich in Sheakespeares HAMLET der Eintritt einer Theatertruppe, die im Spiel experimentell die Schuldfrage stellt. Hamlet: „Ich hab gehört, daß schuldige Geschöpfe, / Bei einem Schauspiel sitzend, durch die Kunst / Der Bühne so getroffen worden sind / Im innersten Gemüt, daß sie sogleich / Zu ihren Missetaten sich bekannt. Denn Mord, hat er schon keine Zunge, spricht / Mit wundervollen Stimmen."[143] Damit ist der psychophysische Tauschort eröffnet. Die Mordsache Lubitschs ist teuflischer versteckt. Wie heißt es bei Shakespeare: „Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden." Hamlets Instrumentalisierung der Bühne ist die, die Lubitsch wählt, um mit groteskem, aber niemals peinlichem Humor die Verführungskünste zu entlarven und den guten Schwindel vom bösen zu unterscheiden. Wir wissen, wie das geht: Der gute Schwindel lässt dem Beschwindelten eine faire Chance, der böse endet, zumal 1942 in Polen unter einem teilweise jüdischen Theaterensemble, ohne Zweifel tödlich. Es kommt auf die Situierung des Previews, der Erwartungskreditierung an. Dazu gleich mehr.

[143] William Shakespeare: *Hamlet* (2. Aufzug, 2. Szene). Zitiert wird nach der Übersetzung von Wilhelm Schlegel. Stuttgart 2001, S. 56f.

Soll Hamlet sein Geschick erdulden oder soll er Widerstand leisten? – Widerstand wozu? Natürlich gegen den mordenden Onkel und seine Allianz mit der Mutter. Das macht die Sache kapriziös. Es ist die Alternative von Genealogie und Selbstermächtigung, die angesprochen wird: Den Kreislauf des Lebens und der Dynastie fortführen oder aus der Spirale der Entwicklung heraustreten? „Sterben – Schlafen – Träumen", so Hamlets invertiertes Fluchtverhalten – anfangs, bevor er sich nach England aufmacht.

Lassen wir Hamlet noch ein wenig zögern und nutzen wir diese Lücke bis zum Vorspiel – zu einer Analyse dessen, was Hamlet andenkt und was Musil im Mann ohne Eigenschaften „seinesgleichen geschieht" nennt. Widerstand kostet Opfer, oft die eigenen, also fügt man sich der Situation. In dieser Situation bietet sich eine filmische Variante des Einsingens in den Schlaf an, die Ophüls im Film Der Reigen (La ronde, Regie: Max Ophüls, Frankreich 1950) meisterhaft ins Bild setzt, indem er seine Adaptation des Schnitzlerschen Reigen als lange, ungeschnittene Kamerafahrt disponiert, die sich um ein altertümliches Karussell bewegt – worum es mir jetzt auch ankommt. Sein oder Nichtsein dagegen orchestriert den Schwindel ohne dieses konservativ-nostalgische Objekt in den menschlichen Verirrungen. Der Walzer singende Conférencier (Adolf Wohlbrück) bei Ophüls dagegen schwebt eher, als dass er tanzt, auf und um ein Weltkarussell in wienerischer Kulisse der vorletzten Jahrhundertwende – im Singsang des Walzertakts, im Einklang mit gleitender Kamerafahrt und sich drehendem Karussell – eine einschmeichelnde akustische und visuelle Choreografie, die einem Schlaflied gleicht und in eine Traumwelt überführt: zu einer Dame, die Geschäft und Liebe tauschbar macht. Es gibt nicht den geringsten Grund, an dieser monomanen Melodie zu zweifeln und aus dem Reigen zu treten.

Die Fusion einer solch transparenten Optik ineinandergleitender Kreisbewegungen erinnert an die Melodien des Orchestrions – die Drehbühnen des Theaters (Ophüls kommt vom Theater) –, ist aber im großen Studio weitaus raumgreifender und eleganter in Szene gesetzt. Man könnte Sein oder Nichtsein als Beispiel einer Ohnmacht durch Konfusion, den Reigen als Beispiel für Schlaf durch Einschmeichlung bezeichnen.

Die Kulissen in Der Reigen sind plastisch, täuschen einen nächtlichen Außenraum vor – mit der Silhouette Wiens am Horizont; die Kamera fährt mit, was im Theater aufgrund der Guckkastenbühne schwerlich zu machen ist – und die schwingende Musik tut ein Übriges, um die Einführung in das Thema des Films – sich ablösende Liebeleien, die soziale Leiter hinauf und

hinabschraubend – als nicht zufällig, sondern ganz im Schnitzler'schen Sinne zwanghaft, sei es pathologisch, soziopathisch oder genealogisch, erscheinen zu lassen. Der gesamte Film spielt in einer Art Albtraum oder Rausch, einer Zwangsläufigkeit, in der der Hamlet'sche Zweifel – die sittliche Norm betreffend – nicht kommentiert wird: Es geschieht einfach. So steigt wie aus dem Nichts zwischen den Gefährten des Karussells die Dirne hinab, um mit dem Soldaten das erste der zehn Verhältnisse im Reigen einzugehen, die Schnitzler in seinem Stück rein dialogisch bestimmt hat. Insofern ist die Rolle des Conférenciers die medienadäquate Visualisierung dessen, was im Text nur anhand der Struktur lesbar wird. Und obwohl sich bei Schnitzler wie bei Ophüls der Kreis schließt – die Dirne am Anfang und am Ende auftritt –, wird hier doch die Spirale der Hierarchien vom Soldaten bis zum Grafen mit den entsprechenden moralischen Differenzierungen des außerehelichen Verkehrs thematisiert. Wenn zwei das Gleiche tun, ist es immer noch nicht dasselbe. Der Conférencier (Meneur de jeu) ist der bittersüße Gehilfe göttlicher Vorsehung im Gehrock einer teuflischen (!) Verkleidung, was im subtilen Übergang des Walzers in eine Faust-Adaption von Berlioz anklingt. Für den Film komponiert Oscar Straus eigens den Reigen-Walzer Dreht Euch im Reigen nach alter Weise, wobei er einen Tanz aus La damnation de Faust von Hector Berlioz paraphrasiert. Die Ambivalenz des Aktes ohne Zeugung wird so in eine allegorische Figur verwandelt, die in Hamlet verinnerlicht ist. Erst wer handelnd aus dem Reigen tritt, kann Schuld verschieben. Wie heißt es in Hamlets großem Monolog? „Ja, da liegts: / Was in dem Schlaf für Träume kommen mögen, / Wenn wir die irdische Verstrickung lösten, / Das zwingt uns stillzustehn."[144] Schon wieder klingt hier der Ruf nach dem „Halt!" im Weltgeschehen, um sich der Zwanghaftigkeit eines Willens zu entziehen, einem Halt – „Täuscht er mich zum Verderben: ich will Grund, / Der sichrer ist. Das Schauspiel sei die Schlinge"[145] –, der die Täuschung tauscht, sie akzeptiert und kultiviert, und nicht negiert. Eben das ist der Ruck, der aus den Zwangsverhältnissen ausbrechen lässt. Der Ruck, das ist die Verräumlichung auf dem Nebengleis einer anderen Medieninszenierung. Damit man sich etwas reflexiv vorstellen kann, bedarf es einer Verräumlichung – gelingt sie nicht real (als Reise nach England oder als Ausbruch aus dem Reigen), bleibt sie im Phantastischen verhaftet. Während der Reigen von Ophüls den gleitenden Übergang einer versteinernden Gesellschaft prä-

[144] Ebd., 3. Aufzug, 1. Szene., S. 60.
[145] Ebd., 2. Aufzug, 2. Szene., S. 57.

feriert, ist es in SEIN ODER NICHTSEIN von Lubitsch die wechselhafte Polarität – der behände Sprung, der immer neue Spielräume erzeugt, sodass es für den Kinozuschauer manchmal nur sehr schwer auszumachen ist, wer da welches Spiel auf welcher Bühne spielt. Ich rate, den Film mindestens zweimal anzusehen.

Maskierungen also aller Orten, so Nietzsche, der hinter den Kulissen einer dogmatischen Moral einen seinerseits verkleideten Maschinismus entdeckt. Freud, Verehrer von Schnitzler, ist ebenfalls auf dem in Wien nicht sehr weiten Weg nach Zwangsverhältnissen – Diagnose geht vor Therapie –, entdeckt die Trennung von Motorik und Sensualität als therapeutischen Ort der Konversionshysterien seiner vornehmlich betuchten Klientel: jeder Arbeit enthobener Frauen (aber nicht nur sie), deren Aufgabe es ist, ein gesellschaftliches Korsett zu schnüren, und die deshalb anfangen, motorisch aus der Rolle und in Ohnmacht zu fallen – was weniger aus Gründen der Moral als aus anatomischen Gründen der Verschnürung des Oberbauchs geschieht, damals aber medizinisch noch nicht so bekannt war.

Von jeder Motorik befreit, liegt die Frau im Bett und auf der Coach und kann nun dem Tagtraum all jene Aktivitäten unterschieben, die sie in der Realität nicht ausagieren kann. „Es giebt gar keine moralischen Phänomene, sondern nur eine moralische Ausdeutung von Phänomenen“[146], so Nietzsche in JENSEITS VON GUT UND BÖSE über den Zusammenhang von Deutungshandlung und Sensorium. Jene paralysierten Frauen leben von Literatur und Theater, bis sie, so Zola in DAS PARADIES DER DAMEN, zu Ende des 19. Jahrhunderts das Kaufhaus und den Kaufrausch als Refugium der Wahlfreiheit angeboten bekommen. Im Namen der Feststellung, dass Konventionen nur verdinglichte Deutungen sind, von deren skandalöser Bivalenz das Schnitzler'sche Stück seine Berühmtheit erlangt, muss gesagt werden: Sie, die Damen und die Waren, zirkulieren als Kreislauf im Stillstand eines bald auch untergehenden Reiches der Fiktion wie als reales kaiserlich-königliches Vielvölkerreich.

Hamlets Ruf nach der Theatertruppe wird dem Zweifel also einen Ausweg weisen. Er will ins unbekannte Land – jenseits der Moral. Nachgerade ist die Genealogie das Blendwerk in die Aussichtslosigkeit der Veränderung einer Gesellschaftsordnung, die zwischen den Polen ihre mehr oder weniger bürgerliche Existenz aushalten muss. Und weniger bürgerlich sind da die Thea-

[146] Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse,* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 92.

terleute. Bei Schnitzler gibt es Aufklärung, aber keine Erlösung; bei Hamlet ein Gemetzel. Bei Ophüls immerhin der Gedanke, dass die Wertsetzung doch an solche zweideutigen Conférenciers, Medien (Hamlets Narr) oder Spielleiter – siehe Guido – abgegeben werden könnten. Im Film ist dafür die Regie *(mise en scène)* verantwortlich. Zur Erlösung oder Befreiung kommt es aber auch, wenn das Karussell sich überdreht und aus den Angeln gehoben wird. Und in der Tat bestimmt die rücksichtslose Bombardierung Polens in Lubitschs Film SEIN ODER NICHTSEIN den Ausgangspunkt der Handlung. Wenn nichts mehr zu verlieren ist, wenn die Evidenz des Todes droht, müssen die Masken fallen – oder, man inflationiert sie so schwindelerregend, dass der Effekt ein artistischer wird, eine Art Flucht in den Schein. Nur in diesem Moment kommt ein leiser Zweifel auf, ob man mit dem Entsetzen auf solche Weise Scherze treiben darf. Vergessen wir nicht: Der Film Lubitschs wird 1941 konzipiert und noch im selben Jahr gedreht. Aber das Lösungskonzept ist so alt, wie es Kriege sind.

Bei Schnitzler, so wird nicht selten erwähnt, bleibt die ältere, fast barocke Tauschlogik von Analogie und Ähnlichkeit in Patriarchalgenese im Vollzug, aber nicht mehr als Moral, sondern als eine unbewusste Struktur. So sind es gerade bei Schnitzler die sexuellen Fehlstellen (der jeweilige Koitus wird nur durch Bindestriche im Text angedeutet) bzw. Szenenübergänge, die durch – wie im Reigentanz üblich – „Handreichung" kenntlich sind, die die Phantasie anregen. Solche Selbstverführung war den Lesern oder Zuschauern des Stücks natürlich gerade nicht zuzumuten. Denn in den Lücken drängen sich genau jene Visionen, die durch das bewusste Verdrängen in öffentlicher Moral eigentlich unter den Tisch fallen sollen. Individualität der Kunstrezeption erweist sich als Triebvorstellung – und das ist eine Enteignung, die das Bürgertum ganz und gar nicht mag. Man muss nicht einmal Freuds Schriften gelesen haben, sondern nur seines Arbeitszimmers angesichtig werden, um die schwere Luft im Wien des *Fin de Siècle* zu atmen. Die Angelegenheit Schnitzlers ist nicht die eines generellen Widerstandes, sondern stellt sich so dar, dass es ohne Moral auch nicht gut geht. Die Tauschoption des Spruchs der 1968er „die Phantasie an die Macht", die für Schnitzlers Reigenrezeption das Motto abgeben könnte, ist wiederum nur die qualifizierte Markierung des Übergangs zwischen Opfer und Gabe in einem Moment der Stillstellung, den Sohn-Rethel etwa in seiner Geldtheorie als magisch metaphysischen Ort von Tausch- und Gebrauchswert festhält und der um keinen Preis sichtbar gemacht werden kann: Denn weder Geld als Tauschmaterie ist wie das Künstlerische an sich nichts wert, wenn es nicht auf die Vereinba-

rung wechselseitiger Akzeptanz trifft und damit schon die Vorstufe der Kreditierung von Aufmerksamkeit, nämlich mindestens den Skandal erreicht hat. Die Noblesse der Individualität entlarvt sich unter den Blicken Freuds auch bloß als narzisstischer Trieb – wenn das nicht schon ein Vorgeschmack auf das *Rote Wien* darstellt.

Uns zeigt sich eine Trinität an Möglichkeiten. *Erstens* der eliminierende Tausch als Opferzuweisung: Sein oder Nichtsein; *zweitens* die Verschiebung: die Interpretation als Binnenverschiebung, das Preisausschreiben Guidos; Kafkas Galeriebesucher; *drittens* das sich Erschwindeln eines Lebensvollzugs, der im Walzertakt von einem wirklichen Tausch gar nichts wissen will – der Reigen, der als sozialisierter Naturkreislauf weder die Verhinderung der Ungerechtigkeiten noch die Lügen der Not der Tugend oder dem Schicksal überlässt und seine Hände in Unschuld wäscht.

Jetzt aber zurück Lubitschs Film Sein oder Nichtsein. Die polnischen Theaterleute um das Ehepaar Tura verlegen sich auf die List der Verkleidung, die jeder Moral als Maskierung zugrunde liegt, wenn man Nietzsche Glauben schenken darf. Ihr Medium ist der Spiegel einer Assimilierung – Mimikry mit der Maske des Bösen, die in der des Guten daherkommt. Man erinnere sich an den zynisch-liebenswert gebildeten SS-Mann, den Christoph Waltz – mit einem Oscar ausgezeichnet – in Inglourious Basterds (Regie: Quentin Tarantino, USA/Deutschland 2009) spielt. Wenn das Theater die Bühne verlässt und in der Maske des Gegners auftritt, liegt der Vorteil bei dem, der um die Funktion der Bühnenlogik weiß. Die Theatertruppe also verkleidet sich als Nazischergen, um den wirklichen Nazis zu bedeuten, dass ihr Tun verblendete Operette ist, da sie die Doppelbödigkeit ihrer Ideologisierung nicht erkennen. Womit wir endlich bei Lubitschs dramatischer Filmkomödie und ihrer vielfachen Verkleidungs- und Verwechslungspositionen angekommen wären, die es schwer machen, den Inhalt der Story wiederzugeben. Es gilt, die *Austauschbarkeit von Macht und Machtinszenierung* zu offenbaren – zu zeigen, dass das Gesicht selbst eine Maske ist und gerade die Figur der Verdeckung nicht entzaubert werden kann. Um nicht in eine inversive Tautologie von Maske und Gesicht zu verfallen, muss man die kontextuellen Bedingungen der Wahrnehmungen, nämlich – ob etwas als Maske oder als Gesicht aufgefasst wird –, unterscheiden lernen oder eben, wie in Lubitschs Film, als ununterscheidbar inszenieren. Eine Handlung und eine Aussage müssen nicht in die gleiche Richtung laufen. Man muss, wie in der Zaubershow, gerade die Nebensächlichkeiten bemerken.

Zunächst gilt es aber für den Zuschauer, so etwas wie eine Normalansicht zu gewähren. Deshalb hier der Versuch einer *Inhaltsangabe:* Der Plot der Handlung ist gemäß den Gesetzen der Screwball-Komödie verwickelt. Es gibt mehrere Handlungsstränge. Zunächst muss man wissen, dass Lubitsch diese Komödie Ende des Jahres 1941 als Reaktion auf den Überfalls der deutschen Wehrmacht auf Polen realisiert (das Drehbuch stammt von ihm und Edwin Justus Mayer) und mitproduziert. Die, wie er sagt, „tragische Farce" unterteilt sich in eine *Ehekomödie,* die von dem Schauspielerehepaar Tura in den Rollen von Hamlet und Ophelia gespielt wird, in eine *Agentenstory,* in der es darum geht, die Liste der Namen der polnischen Untergrundorganisation in Sicherheit zu bringen, und in eine *Verwechslungskomödie,* in der die polnische Theatertruppe 1939 gerade ein Antinazistück probt, dessen Aufführung dem beginnenden Krieg zum Opfer fällt. Statt dieses Stücks wird HAMLET gespielt. Später erfordern es die Umstände, dass die Schauspieltruppe als Nazis verkleidet in das Staatstheater eindringt und dort mit einem Hitlerdoppelgänger den „wirklichen Hitler", der die Aufführung in Warschau besucht, hintergeht und an seiner Stelle mit der ganzen naziverkleideten Truppe eiligst das Land mit dem Flugzeug des Führers Richtung England verlässt, um sich selbst und die Namenliste der Agenten in Sicherheit zu bringen.

Alle drei Ebenen des Films sind ineinander verschachtelt. Das Filmpublikum ist bewusst nicht immer im Bilde, wer sich jeweils hinter den Masken verbirgt. Man offenbart jedoch erstens den Schwindel, dass Nazi-Uniformen noch keine Nazis machen zweitens, dass eine Eifersuchtsszene während des Monologs von Hamlet unangebracht ist drittens, dass ein gut gespielter SS-Gruppenführer von einem überzeugten Nazis nicht zu unterscheiden ist, viertens, dass Spione das Recht haben, in jede erdenkliche Rolle zu wechseln, mit und ohne Maskierung – es gibt Doppelt- und Dreifachagenten. Die „wahre" Haltung zählt selbst bei Überzeugungstätern weniger als die vorgeschobene – Tausch, Täuschung und Tarnung überlagern sich. Diese zirkulierenden Wechselspiele demonstrieren: Es gibt echte und falsche Maskierungen, aber nicht Demaskierungen, in denen jemand sein wahres Gesicht zeigen kann. Die Orientierungslosigkeit macht verrückt, und aus den jeweiligen Auflösungen wird sofort eine weitere Täuschung einer vorgängig erzeugten Erwartung. Eine ununterbrochene Folge komödiantischer Gags ist das Ergebnis. Warum dieser positive Effekt aus den gewiss dramatischen Situationen? Ist es die erlösende Einsicht, dass es das wahre Gesicht nicht gibt? Dass die Identifikation einer Person nicht am Gesicht, nicht am

Bild, sondern am Vollzug und vor allem an der Motivation einer Handlung abgelesen werden kann?

Lubitsch liefert dem Publikum gleich zu Anfang eine Einübung in die Unterscheidung von Situativität und Inszenierung, Erwartungsweckung und dem Effekt einer verschobenen Erfüllung.

Erste Ebene, erste Szene. Eine Stimme aus dem *Off* klingt erstaunt: Man sieht Hitler allein mitten in Warschau. Er betrachtet die Auslagen der Geschäfte. Die Umstehenden sind entgeistert. „Wie das?", fragt der Kommentator. Ende der ersten Szene. Rückblende: Man sieht ein Nazihauptquartier mit allerlei Uniformierten. Ein Gruppenführer lobt einen blonden Jungen für dessen Gesinnung. Hitler betritt das Büro des Hauptquartiers. Plötzlich schreit eine Stimme: „Halt!" Die Kamera fährt auf. Der Zuschauer erkennt: Man befindet sich nicht wirklich in einem Hauptquartier, sondern im Theater. Ein antifaschistisches Stück wird geprobt. Der Regisseur hat „Halt!" gerufen, weist den Hitlerdarsteller zurecht, er sehe aus wie ein kleiner Mann mit Bart, aber nicht wie Hitler. Dieser entgegnet, Hitler sei doch eben nur ein kleiner Mann mit Bart. Der Regisseur verweist auf ein Hitlerfoto. Der Darsteller entgegnet, das Foto sei von ihm gemacht, nichts an seiner Maske sei auszusetzen. Um das zu demonstrieren, begibt er sich in voller Uniform auf die Straße – worauf nun der Hitlerdarsteller der entsetzten Bevölkerung entgegentritt, *die glaubt, Hitler sei schon in Warschau.* Wir sind nun wieder in der ersten Szene. Endlich löst sich ein Mädchen aus der Menge, erkennt den Schauspieler Bronski, der den Hitler nur verkörpert, und verlangt ein Autogramm. Die Spannung löst sich auf. Die Situation ist die der Entlarvung in Des Kaisers neue Kleider: Hitler ist nicht nackt, aber er ist außerhalb seines Inszenierungsrahmens, den er nach dem theatralen Vorbild des italienischen Faschismus neu arrangiert, den wiederum Mussolini aus einer futuristischen Operette D'Annunzios aufgenommen hat. Diese wechselnden Rahmungen werden von der UFA dramatisiert – derselben UFA, bei der Lubitsch sein Handwerk gelernt hat, und nun von Hollywood distribuiert wird usw. – eine unendliche Kette von Transformationen, an deren Ende ein kleiner Mann mit Bart zuerst Warschau und dann die ganze Welt in Brand setzen kann. Man müsste ihm eigentlich nur die Kleider nehmen: Wie gemütlich, kleinbürgerlich sind doch die Aufnahmen Eva Brauns vom Berghof – die Banalität des Bösen.

Zweierlei fällt auf: Einerseits sind alle Protagonisten des Films chargiert, d.h. karikierend überzeichnet, sodass die Logik des Theaters von Anfang an den Ernst der Lage komödiantisch bricht, andererseits sind die im politi-

schen Extremismus situierten Kulissen ein idealer Ort, um das Wechselspiel zwischen *Sein* und *Nichtsein* als sich beschleunigende Auf- und Entladung dynamisch zu entfalten und damit der Duellposition aus dem Wege zu gehen: real, mit der Flucht nach London, imaginär in der Disposition der Rollen und Spielformen. Da schon zu Beginn – nach dem Einmarsch der Wehrmacht – das antifaschistische Stück verboten wird, wird ein anderes Stück gespielt, *Hamlet,* und in diesem Stück geht es zentral um die Diffusion einer Alternativlogik in „wundervollen Stimmen". Zusätzlich zu den politischen Verwicklungen schleicht sich in die Hamletaufführung eine Eifersuchtsszene zwischen dem Ehepaar Tura ein, die wiederum ein Agentendrama auslöst. Denn der heimliche Günstling Maria Turas ist ein Pilot der polnischen Streitkräfte, der dann später von London aus die Liste der Agenten zurückholen soll. Wer sich wirklich auskennen möchte, muss den Film ansehen, und selbst da erfordert es beim ersten Sehen sehr viel Aufmerksamkeit, um die angeklebten von den echten Bärten zu unterscheiden.

Offensichtlich hat Lubitsch es meisterhaft gelernt, dass ein Gag, ein Lacher nur dann positioniert werden kann, wenn man seine Verräumlichung verkettet, sodass sich der Schluss einer Szene schon als Vorspiel der nächsten maskiert, weshalb man immer erst nachträglich, durch Verschiebung, wie es bei Freud heißt, lachend die Spannung entladen kann. So wechseln die Masken zwischen dramatisch und komisch, wobei das „Halt!" in der Überschneidung der Szenen retro- und proaktiv einfach unterschlagen wird. Da aber, wie im Medium Film unausweichlich, jede Szene ein Preview der folgenden ist, man den Film nicht anhalten kann, wird der Plot nicht, wie im Kriminalstück die finale Entlarvung eines Täters sein, sondern er muss rhythmisch den Film durchziehen. Eine Schlusspointe reicht nicht für eine Komödie. So verweist die Schlusspointe in London darauf, dass das Eifersuchtsdrama zwischen den Turas weitergehen wird.

Aber noch sind wir nicht so weit. Die Einleitungssequenz zeigt Montage, Bühne und Verkleidung müssen einander korrespondieren, die Illusionskraft der Inszenierung das Gesicht erst schaffen, um es zu demaskieren. Vielleicht ist das Eindrucksvolle an Lubitschs Film aber gerade nicht die Maskerade, sondern die Art, wie die Schauspieler selbst mit Erwartungen und Enttäuschungen spielen, und zwar so virtuos, dass man am Ende das wahre Schurkenstück – den Krieg um Polen – beinahe verpasst.

Erste Ebene: Die erste Szene (à la Des Kaisers neue Kleider) lässt erkennen, dass das Element der Entlarvung von einem Kinde kommen muss, dessen Wertvorstellung naiv ist und das an sich selbst bemerkt, dass jemand

nur der ist, den er zu spielen akzeptiert – so, wie man es auf dem Karussell gelernt hat. Goffman hat das an den Entwicklungen der Eroberung des Karussells glaubhaft geschildert. Aber auch Erwachsene setzen sich zum Spaß oder angeheitert auf ein Holzpferdchen, um Kind zu spielen. Das Spiel bietet einen ernsthaften Ausweg dort, wo alle Wege verbaut sind. Benigni hat dies und sich selbst meisterhaft inszeniert.

Zweite Ebene: Infantil ist der Schauspielberuf als solcher. Diese Aufklärung erfolgt in der Eifersuchtsszene zwischen dem Ehepaar Tura. Immer, wenn Hamlet (Herr Tura, ein sich grandios überschätzender Charge) auf der Bühne die gewichtig im Tremolo vorgetragenen Worte „Sein oder Nichtsein" intoniert, macht sich im Theater der junge Fliegeroffizier – Verehrer von Maria Tura – geräuschvoll aus den vorderen Reihen auf, um die Ränge zu verlassen. Tura schiebt die Schuld dieses Abgangs auf den Niedergang seiner schauspielerischen Fähigkeiten, während der Flieger nichts anderes im Sinn hat, als Turas Frau, die die Ophelia spielt, während des Monologs in der Garderobe seine Avancen zu machen. Im Film wird diese Szene einige Male wiederholt. Später kommt Tura natürlich hinter das Geheimnis: Der Schwindel klärt sich auf. Aber der Flieger muss nun in den Krieg und hat für Liebeleien keine Zeit. Er kehrt mit dem Auftrag, die Liste der Untergrundorganisation eines Professor Siletskys zu erbeuten, aus London nach Warschau zurück und bindet die Eheleute und die Theatertruppe in seine Pläne ein. Ihnen gelingt es, unter der Vorspie(ge)lung, ihr Theater sei das Gestapohauptquartier, tatsächlich Siletsky zu ermorden und die Papiere an sich zu bringen, wobei Tura wechselweise den Gruppenführer Ehrhardt und den Professor spielen muss, um seine Frau aus dem Hauptquartier zu befreien, wo sie, echt oder falsch, dem Gruppenführer und dem Professor die Verführerin (was für ein Wortspiel!) gibt, um die geheimen Papiere zu erbeuten. Die Verwicklungen sind schriftlich nicht ohne Langatmigkeiten anzugeben. Wenn man den Film zum ersten Mal sieht, lässt Lubitsch in der Schwebe, ob wir es mit einem fiktionalen oder einem fingierten Professor Siletsky zu tun haben. Die Differenz der beiden Schauspieler wird durch einen Bart maskiert. Der Schwindel hat zum Ergebnis, dass man – weil es ja unmöglich ist, in einer Filmvorführung (wie auf der Galerie) „Halt!" zu rufen – zwischenzeitlich den Überblick verliert und zwischen echten und falschen Nazis nicht unterscheiden kann, zumal alle die gleichen Uniformen tragen, die gleiche (zynische) Höflichkeit an den Tag legen und allesamt Spieler in einem tragischen Stück sind. Die Uniform als Maskerade ist die Auszeichnung einer Gruppenzugehörigkeit, nicht unbedingt die einer inneren Haltung.

Dritte Ebene: Die Ohnmacht der Identifikation oder die Neutralisierung orientierender Differenzierung macht zwischen Gut und Böse keinen Unterschied. Es gibt nur noch Erwartung, Spannung, Enttäuschung und Täuschung. Das ist der kritische und zu kritisierende Punkt einer Kriegskomödie, wie ihn auch Chaplin in DER GROSSE DIKTATOR (THE GREAT DICTATOR, Regie: Charlie Chaplin, USA 1940) austarieren muss. Chaplin greift nach jahrelangen Überlegungen zu einer sentimentalen Schlussrede, die der in den Führer verwandelte kleine Friseur theatralisch und vielleicht schon nur aus dem Abspann an das Publikum hält. Ein wenig erinnert diese Rede an die Träne, die der Galeriebesucher Kafkas sich erlaubt.

Lubitschs Botschaft ist innerfilmisch auch als Medienkritik und Kritik am theatralischen Grundzug der Welt aufzufassen. Demaskierung ist nicht nihilistische Preisgabe jedes wahren Gesichts, sondern die Preisgabe derjenigen, die Erwartungen wecken, die sich nicht erfüllen oder deren Erfüllungseffekte andere sind als die erwarteten. Hitler als Magier, als Zauberkünstler? Nein, aber als jemand, der in Konsequenz den ganzen Reichtum der Medien (und der Propaganda- und Waffenindustrie) nutzt, die in den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts zum Aufschwung kommen. Man sagt, ohne Flugzeug, Radio und Erfindung des Lautsprecherverstärkers (und Hugenbergs Zeitungsimperium) hätte es Hitler nicht an die Macht geschafft.[147]

Aufklärung ins Inszenierungsgeschehen und damit in die Manipulation eines vorgeblich persönlichen Inventars an Imaginationen kann in dieser szenischen Welt nur der Blick auf den Inszenierungsrahmen werfen, auf das, was man am Anfang investiert, um am Ende nicht enttäuscht zu werden: auf die Produktionsmaschinerie der UFA und dann die Hollywoods. Die Transformation von Affekten im Preview in effektive Gewinne im Finale kann aber nur dort revidiert werden, wo das Ganze sich als Spiel reversibel hält. Dass eine jüdische Theatertruppe auch eine SS-Mannschaft spielen kann, ist per se kein Ausweg. Wenn die Welt verlogen und ein Schwindel ist, dann muss man doch zumindest angeben können, wo der Ort ist, an dem der Schwindel als solcher erscheint bzw. sich seine Moderation fallweise als Realität aus dem unbewussten Urgrund von Natur, Schicksal und Zufälligkeit, also die sogenannte „wahre" Wirklichkeit heraushebt, die Lacan „das Reale" – die vitalistische Bewegung des Todestriebes – genannt hat. Wir werden am Ende unserer Ausführungen darauf zurückkommen. Hier nun sind Techniken, Tricks und Strategien am Werk, die immer auch die Effekte ablenken

[147] Karl-Heinz Göttert: *Geschichte der Stimme.* München 1998, S. 423ff.

können, selbst die abgelenkten. Aber auch der Ingenieur respektive der filmische Apparat, der in ständiger Optimierung und Lenkung der Effekte sich von der kritischen Haltung des Zuschauers lenken lässt (die Allianz zwischen Hollywood, American Way und New Yorker Großbanken), hat Teil am Wahn der Realisierung und damit an der Wahrheit des Faktischen; Fakten, die der taumelnde Bewegung des Realen Realität verleihen. Bekanntlich leiden Paranoiker häufig unter Verfolgungswahn, da sie ihre Phantasien auf andere übertragen, sie also erst in der Maske ertragen, die sie ihnen aufzwingen. Dieser Wahn – ist das nicht ein Kreisgang?

Lubitsch selbst hat sich allerdings diesmal nicht der vorausberechneten Kinoeinspielquote beugen wollen:

> Ich hatte die zwei etablierten und anerkannten Rezepte satt: Drama mit entlastender komödiantischer Einlage und Komödie mit dramatischen Elementen. Ich wollte niemanden zu keinem Zeitpunkt von nichts entlasten: Es sollte dramatisch sein, wenn es die Situation verlangt, und Satire und Komödie dort geben, wo sie angebracht sind. Man könnte den Film eine tragische Farce oder eine farcenhafte Tragödie nennen – mir ist das egal und dem Publikum auch.[148]

Die Schlussszene in Sein oder Nichtsein ist bedenkenswerter als Chaplins sentimentaler Appell an eine schöne, neue Welt voll moralischer Integrität und Frieden. Der Appell ist die hilfloseste unter den Inszenierungen von Erwartungshaltung. Die Schlussszene Lubitschs wiederholt den *running gag* der Hamletszene in einer Variation: Die geflohene Schauspieltruppe darf aufgrund ihrer Heldentaten in London den Hamlet aufführen. Tura steht wieder an der Rampe dem vollbesetzten Saal gegenüber, er mustert das Publikum. Mit gekünsteltem Tiefgang intoniert er seine Sätze: „Sein oder Nichtsein? Das …“ Weiter kommt er nicht: Geräuschvoll macht sich diesmal ein Marineoffizier aus den ersten Reihen davon. Die Blicke Turas begleiten ihn drohend, verwundert und ärgerlich. Dem Zuschauer bleibt es wie Tura überlassen, daraus die entsprechenden Schlüsse zu ziehen. Film-Ende.

Man könnte es bei diesem Ringelspiel der *running gags* belassen, wenn nicht die *Eifersucht* als Übertragung des Imaginären, Mimesis ans Fremde das letzte Wort hätte. Es wird etwas animiert, das weniger psychologisch als vielmehr motorisch, funktional gezeigt werden kann: Die Projektion des Verfolgungswahns. Ist das nicht ein Hinweis auch auf Hitlers Paranoia? Spielt sich im Kleinen ab, was unter dem „militärisch-industriellen Komplex

[148] Lubitsch in einem Artikel der New York Times vom 29. März 1942. Vgl. *Wikipedia,* Stichwort „Sein oder Nichtsein (1942)“.

des Deutschen Reiches" den Weltbrand auslöst? „Ohne Grausamkeit kein Fest: so lehrt es die älteste, längste Geschichte des Menschen – und auch an der Strafe ist so viel Festliches!"[149]

Lubitschs Film ist als eine der tiefgründigsten Filmkomödien rehabilitiert. Worauf sich Nietzsche bezieht, sind die für eine Verausgabung eines Festes notwendig vorweg ergangenen Opfer. Sie werden noch von Interesse sein, wenn wir den griechischen Agon, den mythisch-archaischen Hintergrund der Lösung von Wertbeziehungen und ihrer Geltungsmacht, von hierarchisierter Individuierung und Polisgemeinschaft analysieren.

Ich darf an dieser Stelle einen kurzen Blick auf Chabrols Film Die Hölle (L'Enfer, Regie: Claude Chabrol, Frankreich 1994) richten, der uns etwas über die Paranoia der Eifersucht, also die Übertragung der Maskierung berichten kann. Das Thema des Filmes ist die allmähliche Entwicklung eines letztendlich pathologisch Eifersüchtigen, der zwischen den Indizien einer möglichen Begründung eines Fehltritts und der tatsächlichen Liebe seiner Frau aufgrund widersprüchlicher Deutung nicht mehr unterscheiden kann – wobei die Eifersucht in Gewalt ausartet und körperliche Gewalt als Indikator eines Versuches aufzufassen ist, die vertraute Nähe sich vertrauender Körper und die körperliche Widerständigkeit der Wirklichkeit in ein stabiles, nur noch physisches Verhältnis zu zwingen. Da Vertrauen eine Vorweggabe – die Kreditierung eines Sinnangebots ist –, die auf eine reziproke Zukunft der Einlösung des Vertrauens ausgerichtet ist, darf Vertrauen nicht finalisierbar sein; in dem Sinne, dass es sich in ein Wissen verwandelt. Dieses Phänomen des wechselseitigen Vertrauens heißt in der bürgerlichen Romantik „Liebe". Die lässt sich weder erkaufen noch um den Preis einer paranoetischen Eifersucht erzwingen.

Chabrol legt in seinem konventionell als Erzählkino angelegten Film Wert darauf, dass der Zuschauer ebenso hinreichende Signale der Vertrautheit wie solche zu sehen bekommt, die auf einen möglichen Ehebruch anspielen. Die Spuren der Untreue sind allerdings so ausgelegt, dass sie aufgrund des wahnhaften Verhaltens des Ehemannes als bloß eingebildete erscheinen können. Chabrol behilft sich mit einer Art *Flashback,* um die inneren Phantasmen des Eifersüchtigen kenntlich zu machen. Nur retroaktiv kann – wie in Sein oder Nichtsein – die Sinnstiftung dieser Signale, Spuren und inneren Bilder aus einer letzten Einstellung gefolgert werden: Das Schlussbild zeigt nicht das Wort „Fin" (Ende), sondern „SANS FIN" (Ohne Ende). Die plakative

[149] Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 5, S. 302.

Botschaft der Eifersucht wird nicht nur in der kriminalistischen Aufklärung eines Vertrauensbruchs behandelt, sondern in dem, was *Eifersucht als Symptom* ausdrückt: Misstrauen gegenüber einem Dritten oder einer Dritten, der in das Zweierverhältnis eindringt und damit die *Fiktionalität der Liebe* zu einem verhandelbaren Gegenstand macht. Es ist ein Ausweis des Vertrauens, dass der Dritte hier (nämlich in dem für Chabrol typischen Setting bourgeoiser, verlogener Zweierbeziehung, also des konservativen Familialismus) immer nur szenisch-medial oder gestisch anwesend ist, jedenfalls distanziert oder dem Inzesttabu unterworfen. Wenn nun die Eifersucht nach Objekten des Wissens fahndet, tut sie das in der Liebe wie im Misstrauen, bezieht sich also auf jenes Reale, das nur als Spur des Imaginären vorhanden ist. So zweifelt der Eifersüchtige nicht an der Liebe, sondern an der Treue, d.h. an der Besitzform. Und er sucht den Beweis der Untreue zu besitzen, ihn als Realität für Dritte ausweisen zu können. Dieser Beweis ist der sexuelle Akt mit einem Dritten. Deswegen die Bereitschaft von Liebenden, sich unentwegt in *symbolischen* Handlungen ihrer Liebe zu versichern. Die Spur der Beweissuche ist das, was durch das Anwesende das Nichtanwesende erscheinen lässt. Im Kriminalfilm kann die Suche auf der Ebene der Realität erfolgen, in der Psychologie auf der des Realen, des Begehrens, d.h. der Aufrechterhaltung einer beständigen An- und Abstoßung. Es besteht kein Grund, dem Ehemann in Chabrols Die Hölle nicht eben jenen pathologischen Fall der Eifersucht zu unterstellen, der in der aggressiven Form die Pathologie einer Paranoia annimmt – sprich: für real zu halten, was nur phantasmatische Spur ist. In Wirklichkeit leidet der Eifersüchtige an der *Möglichkeitsform* der Liebe. Der Unterschied zwischen den Zeichenträgern und dem, was sie repräsentieren, schwindet, lässt schwindeln. Die körperliche Gewalt, die Fühlbarkeit von Schmerz gilt als Mittel, diesem Entgleiten etwas entgegenzusetzen. Es besteht aber – *sans fin* – kein Grund, diese Pathologie als Schwindel oder Ausweis von willentlicher Unwahrheit (Ehebetrug) zu bezichtigen, da Vertrauensverhältnisse grundsätzlich kreditierte Deutungsverhältnisse sind, die auch ganz anders sein können. Die Wahrheit des Scheins zeigt sich im pathologischen Syndrom als Dissymmetrie einer jeden Beziehung mit einem Anderen. Auch hier kennt das Karussell des Syndroms keinen Imperativ des „Halt!" als den von Gewalt.

Die Frage, wie aus einer Spur Wissen detektiert wird, wie Spuren als solche sich verkörpern und wie die Erzwingung des Wissens in die Gewalt normativer Geltung eines (moralischen) Wertes ermächtigt wird – also alle die Fragen, die Foucault in seinen Analysen von Macht und Sichtbarkeit gestellt

hat –, diese Fragen sind solche, die die Qualität von Wirklichkeitsauffassung, den Geltungsbereich von Medienmacht betreffen. Macht ist immer eine Frage der technischen Fernwirkungen.

Wieder treten wir ein in die Nähe und Distanz von sozialen Fliehkräften, die Wirklichkeit als reziprok vergesellschaftete Form überhaupt erst verdinglichen. Als Hypertrophie der Gewalt legitimiert sich medial der Mord am Anderen. Bürgerlich legitimiert und seit Poe als Zeichenspiel orchestriert, zeigt Mord sich im Kriminalfilm. Poe inszeniert den Mord oder eine andere Tat nicht als Orgie oder Fest, sondern als Ausgangspunkt zur Rekonstruktion *dessen, was vorausging.* Der Mord an sich spielt keine große Rolle. Der Film Die Hölle lässt ganz bewusst offen, ob es sich um eine Kriminalgeschichte handelt oder um einen jener Fälle, die Freud so meisterhaft bündig erzählen kann, weil er die Aufklärung schon kennt.

Es geht um das *Motiv* – die *Erwartungshaltung* des Täters, welche die Tat rechtfertigen soll. *Damit es eine Tat ist, müssen die Opfer sich zu erkennen geben, Zweifel beseitigt Täuschungen enttarnt und Schwindel beruhigt werden.* Mit dem Motiv entlastet sich der Affekt und es wird der Effekt betont. Jeder Täter wird deswegen seinen Affekt durch den Zauber von Effekten verschleiern. Denn wenn es, nach Nietzsche, die Strafe ein Fest ist, und das Gesetz die Lust bewirkt, dann ist die Choreografie der Strafverfolgung, also die Verwandlung der Mehrdeutigkeit von Indizien in Eindeutigkeit, gerade kein Fest. Hier wird nicht gefeiert, sondern gearbeitet. Die meisten Filme schließen, wenn die Ehen geschlossen und die Mörder überführt sind. Regisseure wie Hitchcock sind nicht nur am Agon der Verfolgung eines Täters interessiert, sondern an dessen intelligenter Verrätselung und Verwischung von Spuren und Indizien. Bevor wir auf die Konstruktion des trickreichen Schwindels aus der Sicht der *eingebildeten* Täter eingehen – denn was ist der Film anderes als eine Paranoia auf Zeit –, möchte ich die Analyse eines Films vorziehen, der scheinbar hart und brutal ohne Schwindel und Täuschung auskommt. Es ist der Kontrapunkt zu Lubitsch und Hitchcock – die ultimative Form des Agons von Sein oder Nichtsein: das rätsellose Duell in High Noon. Die Rollen von Opfer und Täter sind eindeutig zugewiesen.

21. FILM 3: ZINNEMANN: *HIGH NOON* ODER DAS DUELL

Aus der Vielzahl der Filme Hitchcocks, die nach dem Muster des zu Unrecht Beschuldigten konzipiert sind, denjenigen herauszusuchen, in dem ein Karussell zentrales Requisit ist, fällt nicht schwer. Es ist nicht VERTIGO (VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1958), der den Schwindel schon im Titel führt, es ist DER FREMDE IM ZUG (STRANGERS ON A TRAIN, Regie: Alfred Hitchcock, USA 1951). Dieser Film, eine US-Produktion aus dem Jahre 1951 nach einem Drehbuch von Raymond Chandler, basierend auf einem Roman von Patricia Highsmith (Profis des Suspence unter sich!), kreist um ein Jahrmarktskarussell und den Tausch zweier Morde, vor dem Hintergrund pathologischen Verhaltens: Rummel und Rausch sind am Parameter „Beschleunigung" und somit an Gewalt orientiert. Wir werden gleich darauf eingehen. Zwar ist das Duell in DER FREMDE IM ZUG ebenso tödlich wie das in HIGH NOON (ZWÖLF UHR MITTAGS, Regie: Fred Zinnemann, USA 1952), jedoch werden wir sehen, dass die *Tauschradikalität* (Tod oder Leben; Sein oder Nichtsein) in HIGH NOON nicht durch Überschreitung, sondern durch Verteidigung des Gesetzes angetrieben wird.

Man darf die genealogische Reihe *Tod – Opfer – Duell – Wettkampf (Agon) – Sport (Tanz) – Theater – Leben* aufstellen, die tatsächlich historisch derjenigen entspricht, die aus dem archaischen Opferkult das rhetorisch differenzierende griechische Theater hat entstehen lassen. Das heißt, dass alle Positionen der Genese der Gewalt- und Opferdistribution im Theater oder der Filmproduktion vorgespielt werden könnten, jedoch getrennt nach den Sphären Publikum einerseits, Akteure andererseits. Es heißt auch, dass die möglichst gleichmäßige Verwesung der Opfersubstanzen (etwa durch geldwerte Stückelung im Medium der Zahl) an eine Figuration gebunden ist, in der *Ausweichmanöver* (Entschleunigungen) möglich sind, solche, die durch Lustübertragung und vermeintlich opferlose Wunscherfüllung die Projektion einer Erwartung hochhalten. Solche Opfermoderationen sind im Spiel gegeben, nämlich dann, *wenn ein Publikum die Gemeinschaft repräsentieren darf, also sich selbst darstellend vermittelt*. Im Theater ist das ja in actu der Fall – im Kinosaal aber auch. Selbst auf dem Kinderkarussell gibt es diese intersubjektive Spielvermittlung. Show der Kinder auf dem Karussell berichtet. Im Duell, dem Showdown – dem, was definitiv nicht zurückgetauscht wer-

den kann – gibt es aus nachvollziehbaren Gründen kein Publikum und keine Opfervermittlung. Also: Auf welcher Seite des Gesetzes steht das Publikum? Das ist eine der zentralen Thematiken in HIGH NOON.

Die rituelle Funktion des Duells („hinter der Kathedrale" und damit von Messe und Kirmes abgewandt – wie es im Anfang von Dumas' DIE DREI MUSKETIERE heißt) verlangt, dass die Duellanten sich eine Anzahl von Schritten entfernen, dass sie sich aber – mit Ausnahme des „Balletts" der Degenfechter – stehend auf (gesellschaftlicher) Augenhöhe dem *Showdown* ohne *Preshow* stellen. Sie müssen satisfaktionsfähig sein, also genügend Tauschkapital, sprich: Ansehen (Prestige) haben, um Duellant zu sein. Das Publikum also dispensiert seine zweifelhafte Rolle im Duell – es ist, wie Pfaller schreibt, in der Rolle eines interpassiven Zeugen. Der Duellant weicht nicht aus. Das Publikum schon. Um diese Situation zu demonstrieren, muss man der Intention Hitchcocks, der meisterhaft das System der Perversion und der Inversion des Duells konstruiert, das konfrontative Duell von HIGH NOON (dt. ZWÖLF UHR MITTAGS) voranstellen.

In diesem von Fred Zinnemann 1952 inszenierten Film geht es nicht um eine kultivierte, medialisierte Zivilisierung, sondern um die aggressive Verdichtung des Opfertauschs unter der Unbedingtheit verrinnender Zeit.

In der DER FREMDE IM ZUG und anderen Filmen Hitchcocks findet sich zwar zielgerichtet die Möglichkeit zur Darstellung eines Duells – ein Tennismatch, ein Kampf auf dem Mount Rushmore oder auf der Freiheitsstatue etc. –, aber das Duell ist bloß eine Engführung des Tauschs, ein drastischer Paroxysmus des zeitverbrauchenden Suspence. Hitchcock durchschreitet die gesamte Kette der Tauschfrequenzen. Das technische Mittel zur Regulierung der Geschwindigkeit ist häufig eine Parallelmontage: Der Held agiert unwissend im Möglichkeitsraum, während der Schurke auf das finale Duell zusteuert. Mit der Parallelmontage gelingt es, gleichzeitige Handlungsstränge an unterschiedlichen Orten agonal zu synchronisieren – ein Vorteil der Montagetechnik des Films. Die Vorgehensweise Hitchcocks unterscheidet sich vom simplen Ablauf der Westerndarstellung, die geradlinig auf das Duell hinausläuft, da die Tauschregeln noch einer geradezu nomadischen Archaik verpflichtet sind: Die Schurken grasen zwanghaft einen Ort nach Beute ab und ziehen dann weiter. Der Held folgt ihnen, und der Held ist einsam.

Insbesondere Zinnemanns HIGH NOON gibt schon im Titel den geradlinigen Finalisierungszug vor. Dieser wird durch eine Darstellung in Echtzeit unterstützt, die über Uhren läuft, die wie zufällig, aber doch sehr prominent in den verschiedenen Szenenschnitten exakt den Zeitpunkt jener rund 80

Minuten vor „zwölf Uhr Mittags“ angeben, die denen der Handlung entsprechen. Man kann der Zeit – man kann dem Tod, diesem letzten Duell – nicht davonlaufen. Es gibt, anders als in der Parallelmontage, kein Ausweichen der Zeit. Die Analogie des Kreislaufs der Uhr spielt keine Rolle – es gibt weder astronomische noch, wie es in einem Western zu selten geschieht, agrarische Hinweise auf den zirkulären Verlauf der Zeit. Bezeichnenderweise musste die Produktion sogar die Drehorte der Westernstadt umdisponieren, weil die belaubten Bäume der ursprünglich vorgesehen Stadt nicht zu dem trockenen Bildklima von HIGH NOON passten: „High Noon“ ist der „hohe“ Mittag, an dem keine Schatten zu sehen sind. Bäume jedoch werfen Schatten. Aber dieses natürliche Zeichen einer nicht vergehenden Zeit, die dennoch unerbittlich auf das Duell hinausläuft, klärt auf evidente Weise, worum es im Duell geht, wenn man sich die entsprechenden Diskrepanzen der Theorie des Spiegelstadiums bei Lacan anschaut.

Wenn man im Spiegel wirklich nur sich als den Anderen sieht, dann haben wir es mit der Grundsituation der Aggression zu tun, in der die Brechung der Sprache die Illusion des Bildes nicht auf einen *anderen Schauplatz* verschieben kann. Dort, wo der Andere ist, kann das Ich nicht sein. Solchermaßen auf den Raum fixierte Subjekte können nur in narzisstischer Gefangenschaft leben respektive sterben: Er oder ich! – Nun bezeugt aber die Spiegelsituation des Duells, dass es sich auch um einen medialen Schwindel handelt, der – wie bei der Fabel DER HASE UND DER IGEL – die Unterschiede der Symmetrie, die Brechungen missachtet. Lacan fordert deswegen eine Relationsdarstellung zwischen der Topologie und der Chronologie. Die Sprache ist für das Subjekt das Ausweichen in der Zeit. Folglich wird in HIGH NOON wenig gesprochen, und wenn gesprochen wird, dann prallen die bettelnden Worte des Town Marshals an den hohlen Köpfen der Bevölkerung ab. Das ist die Pointe: Das Gesetz wird vom einsamen Helden, nicht von der Gemeinschaft vertreten, die sich nur einer leeren Moral oder einer jenseitigen Religion verpflichtet fühlt. Infolgedessen ist das Gesetz des einsamen Helden nicht moralisch, sondern ein Kampf um Leben und Tod.

In der Stunde, in welcher der Held nach Hilfe und Gemeinschaft sucht, bleibt jeder an seinem Platz. Die Uhren geben einen leeren, aktionslosen Zeitraum an, der für sich stillsteht. Die Sprache der Kinematografie, die eine Sprache der Dynamiken der Zeit ist, gibt der illudierenden Kraft des Sprechens und der filmimmanenten Aktion keinerlei Raum: Zinnemann inszeniert eine unerbittliche psychische Enge der Zeit bei gleichzeitiger physischer Weite des Raums. Man kann mit den Gangstern schon auch deswegen

nicht verhandeln, weil sie im Zug ebenfalls nur auf die lineare Folge der Zeit, nicht aber auf die mögliche dynamische Zirkulation einer diachronischen Verhandlung eingehen.

Ein zweites Zeichen funktionaler Linearität sind die im Unendlichen zusammenlaufenden Eisenbahnschienen, die auf den Showdown hindeuten. Hier wird das Aggressionspotential einer räumlichen Besetzung zweier sich gegenüberstehender Subjekt-Objekte auf den Punkt gebracht. Nämlich,den, dass die Fixierung auf ein Duell auf eine Vision abzielt, die eine pathologische Fixierung auf den Raum (die Besetzung des Westens in der amerikanischen Eroberung) verweist, unter der Zeitgestaltung verkümmert und die (indigene) Vorgeschichte ausradiert wird. Der bürgerliche Fluchtpunkt einer sich aus ihrer Kolonialgenese befreienden Hierarchisierung im gesellschaftlichen Ansehen – Satisfaktionsfähigkeit – entfällt im geschichtslosen Raum des Wilden Westens. In HIGH NOON aber werden selbst diese Duellkonventionen missachtet: Es wird auch aus dem Hinterhalt geschossen.

Mit Musil haben wir das Symbol der parallelen Eisenbahnschienen als eine Figur verifiziert, in der die Fiktion das Tauschziel markiert. Aber diese kleine Westernstadt lebt noch nicht durch den freien Austausch, sie lebt von dem, was der Boden hergibt; das Kaufmannswesen, das die Eisenbahn mit sich bringt, ist nur rudimentär ausgebildet. Wer an sein Territorium gebunden ist, kann nicht ausweichen.

Pünktlich um zwölf Uhr mittags soll der Schurke zum Duell eintreffen. Inhaltlich wird die reale Unbedingtheit und Nicht-Verhandelbarkeit des Aufeinandertreffens von Gut und Böse mit der Eliminierung von Zeit analogisiert: Einerseits scheinen die etwa 80 Minuten bis zum Eintreffen des Schurken keinerlei Dispositionen zu entwickeln, andererseits ist der Town Marshal in nervöser Eile, um aus den Bürgergruppen Hilfssheriffs zu rekrutieren: Die Zeit läuft ab, und wenn sie schon einfach verrinnt und das im Film gezeigt werden muss, sind alle Handlungen leer, bis eben das diachrone Verhältnis ausgelöst wird, indem auch Kanes Frau zum Revolver greift.

Als Hommage an HIGH NOON muss man sicher auch die Eingangsszene in SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD nennen: Hier sind es absolut statische Bilder, Großaufnahmen wie Panoramen, die dem Warten auf einen Zug vorausgehen – dem Moment, in dem *eine Frau* das Spiel der Blickduelle der Männer aufmischt. Und wieder geht es um Landnahme und Landgewinn, eine gegenüber der Zeit statischen Ressource. Das Land, das einem gehört, kann nicht das Land eines Anderen sein. Es geht nicht um Austausch und Vergesellschaftung, sondern um die Hoheit des Eigentums.

HIGH NOON beginnt mit einem Fest, der Hochzeit von Marshal Will Kane (Gary Cooper) und der Quäkerin Amy Fowler (Grace Kelly in einer frühen, sehr „jungfräulich" disponierten Rolle). Dann trifft die Nachricht ein, dass der Schurke Frank Miller mit dem Mittagszug ankommt, im Gepäck Mordabsichten gegenüber dem Marshal, dem er fünf Jahre Haft zu verdanken hat. Zunächst besteigt das junge Paar nach Bekanntwerden dieser Nachricht auf Wunsch der Frau die Kutsche, um dem Konflikt zu entfliehen. Dann merkt Kane, dass eine Flucht sinnlos ist – wie gesagt: die Schurken sind Nomaden, die ihn aufspüren würden. Also wendet er die Kutsche und fährt entgegen der Überzeugung seiner Frau in die Stadt zurück, um sich dem Duell zu stellen. Das Gespinst einer Moral der Liebe, die durch Amy, eine Quäkerin, repräsentiert wird, trifft auf die Moral der Gerechtigkeit, die durch Will vertreten wird. Gabe konfligiert mit Sühne. Kane, der ewigen Duelle müde, versucht in einer Reihe von Überredungen, die Bewohner der Stadt dazu zu animieren, sich dem ankommenden Schurken und seinen Komplizen zu stellen. Allerhand Ausreden zeigen, dass weder die fehlende Hilfe noch die waffenverabscheuenden Argumente seiner Frau dem Marshal eine Fluchtmöglichkeit offen lassen. Die Hilfe bleibt aus, das Duell findet ohne Publikum statt. Die Bürger werden unsichtbar. Doch spürbar wird von Zinnemann das amerikanische „Geschäftsideal" des Duells als Abgesang auf das Ende einer Epoche reflektiert. Indizien verraten, dass in einigen Jahren durch die neuen Fluchtmöglichkeiten des Autos sich auch die Westernstadt verändern wird. Die Pünktlichkeit des Zuges sowie die im Telegrafen durchgegebenen Meldungen sind weitere Indizien einer kommenden Zeit. Doch noch wird die Verteidigung der Gesetze nicht als eine in Gemeinschaft verhandelbare Wertmasse angesehen, sondern als vom Einzelschicksal, respektive vom Mut und manuellem Geschick des Helden.

Stärker als das Duell selbst wirkt die innere Spannung des Helden zwischen Flüchten und Standhalten; sie ist der emotionale Ort der Handlung im Finalisierungszug verrinnender Zeit. An der Schnittfolge und den Motiven lässt sich deswegen besonders auffällig der Übergang von Emotion in Motion nachvollziehen. Es kann in der Stilisierung des Western nicht darum gehen, einen gleitenden Übergang zwischen unterschiedlichen Bewegungsfiguren aufzubauen – hier ist vor allem der Kontrast zwischen Cinemascope-Großaufnahme des Gesichts und den Weiten der Landschaft zu nennen, wie sie Sergio Leone 1968 im Neowestern übernimmt –, sondern eine einzige Figur in ihrer ambivalenten Haltung eines *inneren* Duells abzubilden – etwas, was Hitchcock stets in zwei Figuren auflöst, von denen eine häufig

(zu Unrecht) des Verbrechens der anderen beschuldigt wird (Die 39 Stufen, Der unbekannte Dritte, Über den Dächern von Nizza, Bei Anruf Mord etc.) In High Noon geht das Duell dem Western-Genre gemäß gut aus. Als Miller, der Schurke, der sich für die Gefängnishaft am Marshal rächen will, mit dem Zug pünktlich eintrifft, stellt sich Marshal Will Kane dem Duell, tötet drei Männer der Gang. Der vierte wird dann doch von seiner Frau – entgegen ihrer religiösen Anschauung – mit dem Revolver erschossen. Kane wirft den Marshalstern vor aller Augen in den Sand und reist mit seiner Frau grußlos davon. Er wird mit ihr einen Laden übernehmen und statt in Duellen im Warentausch heimisch werden. Der Mut und die Reputation des Einzelnen siegt über die Krämerseele der Bürger – nur eben, auch Kane wird durch Heirat domestiziert: als Krämer; der Tausch nimmt zivile Formen an. Wir kommen im dritten Teil unseres Textes darauf zurück.

22. FILM 4: HITCHCOCK: *DER FREMDE IM ZUG.* DAS DURCHDREHENDE KARUSSELL

Hitchcock ist kein Freund des geradlinigen Duells. In DER FREMDE IM ZUG, gedreht 1951, ein Jahr vor HIGH NOON, schickt er seine Protagonisten nicht nur an verschiedene Stationen, sondern auch in divergierende Realitätsauffassungen. Zug um Zug, im Zug, Tempo und Entfernungen achtend, spielen die Distanz und die Ausweichbewegung eine dominantere Rolle, als es die im Unendlichen sich entfernenden Gleise der Westernstadt in HIGH NOON erlauben. Die Tauschprodukte sind komplex, überkreuz, werden forciert und dementiert. Getauscht wird ein Mord, ein Feuerzeug, eine Brille, die Liebe zu einer Frau – und der Wahnsinn gegen den Realitätssinn. Es gibt zu Beginn des Films auch das Motiv der Schienen, die jedoch nicht parallel laufen, sondern als sich kreuzendes und verzweigendes Gleissystem rhizomartig den menschlichen Schuldverkehr demonstrieren und die verschlungenen Wege des Schicksals als vorbestimmte zeichnen, von denen kein Zug abweichen kann. DER FREMDE IM ZUG ist kein Roadmovie, sondern ein Trainmovie: Es geht darum, die Weichen richtig zu stellen. Die Logistik ist wichtiger als die Ware.

Die Gleisdarstellung aus einem fahrenden Zug hat Hitchcock vermutlich in Anlehnung an jene Aufnahmen gefilmt, die Walter Ruttmann 1927 zu Beginn in seinem melodisch montierten und musikalisch untermalten „Stummfilm" BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (Deutschland 1927). Bei Ruttmann erwacht die Stadt, der Zug fährt in ihr Zentrum. Bei Hitchcock fährt der Zug in ein schwindelerregendes Gleisgewirr, ohne dass ein Stellwerk sichtbar würde. Urbanität schafft die Atmosphäre, an denen Emotion und Motion intensiv einen Handel eingehen. Doch Vorsicht, dieser Handel ist nicht frei, sondern bahnt seine Wege wild. Hitchcock wählt jedoch nicht nur einfach eine amerikanische Stadt – eine Vorstadt in der Nähe Washingtons und beiläufig die Monumentalbauten der Hauptstadt, unter deren Größe die Menschen zu Ameisen werden –, er pointiert gegen die Stadt mit ihren Ordnungsmächten einen Rummelplatz oder Lunapark mit dem Eigenleben des vielfältigen öffentlichen Vergnügungs- und Spielbetriebs und als Kontrast dazu die Arena eines Tennisstadions mit einem brillant geschnittenen Duell zweier Spieler, die um die Meisterschaft kämpfen: Messe, Fest und Agon erscheinen im Verbund.

Die gleiche Komplexität hat Hitchcock 1927 schon in dem später synchronisierten Stummfilm THE RING (DER WELTMEISTER, Regie: Alfred Hitchcock, GB 1927) präsentiert. Darin kämpfen zwei Boxer – der eine ein Kämpfer auf dem Rummelplatz, der andere ein australischer Weltmeister – aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten um die Liebe einer Frau. Nicht nur die Figuren des Rings (Boxring, Ehering), sondern auch Spiralen (ein schlangenförmiges Armband) und einige expressionistische Unschärfen und Spiegeltricks sowie Ohnmacht, Schwindel und Rausch werden als Vermächtnis der Ausbildung Hitchcocks in Deutschland zu bewerten sein. Sehr eigensinnig und doch fast dokumentarisch ist die Atmosphäre des Rummelplatzes mit seinen Karussells und Wurfbuden in THE RING gefilmt. Ganz zu Anfang werden ausgelassene Menschen auf einem Kettenkarussell fliegend in Verzerrung gezeigt – ein Szenenrepertoire, das dann 25 Jahre später sehr viel hintergründiger die Duelle und Paroxysmen in DER FREMDE IM ZUG aufladen. Diesmal läuft der Showdown nicht mehr auf einen Boxkampf hinaus, sondern auf ein Duell in Fernkampf und Parallelmontage. Bemerkenswert, dass der Rummelplatz mit seinen delirierenden Aktionen gegen die Ordnung eines öffentlichen Tennismatches kontrastiert und zwei Zeitabläufe sich schließlich in der finalen Karussellszene ineinander verdrehen. Paradigmatisch ist der von Deleuze beschriebene filmhistorische Übergang vom *Bewegungsbild* (Boxkampf, Tennismatch) zum *Zeitbild* durchgeführt.

War in THE RING das Symbol dafür noch das Verhältnis zwischen billiger Rummelbude und exquisitem Champagner, sind es nun, in DER FREMDE IM ZUG, der Realitätssinn und der Wahnsinn. Statt Konfrontation gilt die Verdrängung. Damit dies gelingt, bedarf es der Nebengleise. Hier muss man etwas anderes ansetzen als den Tausch von Gütern; hier werden Orte zwar auch topologisch verbunden, wie im Netz von Spinnen, aber es sind vor allem halluzinative Wertvorstellungen – Ideale, einer bürgerlichen und zugleich perversen Gesellschaft –, die in Konflikt geraten.

Wichtig sind die Arenen, weil es genau diese Orte disziplinierter Enthemmung sind, die über die Gegenwärtigkeiten gleichsam paranoisch gelegt werden und den Objekten situativ jeweils eigene Bedeutungen zukommen lassen. Dass man mit einem Messer Brot zugleich schneiden und es als Mordwaffe benützen kann, hat Hitchcock beispielsweise in SABOTAGE (GB 1936) gezeigt. Zufällige Spuren verdichten sich zu Wegen und erzeugen ihre Bahnungen. Sie werden ihr eigenes Gedächtnis. Der Motorik dieser Topologie der Interpretationen entspricht die Emotionalität der Hitchcock'schen Dramaturgie, die eine vollständige Beherrschung visuell-narrativer Techni-

ken voraussetzt, in der die Verdinglichung und ihre Reanimation in den Tausch eintreten. Das Abfilmen ist für Hitchcock nur das schon im Storyboard Bild für Bild und Vision für Vision ausgearbeitete Drehbuch – eine Art Daumenkino des Films, den man nur noch fotografisch kopieren muss.

Aber jetzt zu Bruno, dem Fremden im Zug. Inhaltlich geht es um einen getauschten Mord, somit um ein nicht zurückverfolgbares, irreversibles Motiv eines wechselseitigen Vertrages. Es geht, wie oft bei Hitchcock, um einen Verdächtigen, der seine Unschuld mit eben den Indizien beweisen muss, die ihm – fallen sie in falsche Hände – den Kopf kosten können. Selbst der redlichste Bürger hinterlässt verdächtige Spuren, doch es gibt seltene Fälle, da werden einem diese Spuren zum Verhängnis, weil sie sich mit denen eines kriminellen Täters kreuzen. Es war kein Geringerer als Brecht, der in dieser Rücksicht die Schwindeleien der Kriminalromane als für unsere Gesellschaft prägend genannt hat. Der Kriminalroman ist eine Rätselform, die Erwartungen protegiert, lenkt und fallweise enttäuscht.

> Zunächst bekommt die Beobachtungsgabe ein Feld, auf dem sie spielen kann. Aus den Deformierungen der Szenerie wird der Vorgang aufgebaut, der sich abgespielt hat; aus dem Schlachtfeld wird die Schlacht rekonstruiert. Das Unerwartete spielt eine Rolle. Wir haben Unstimmigkeiten zu entdecken. Der Chirurg hat schwielige Hände, der Fußboden ist trocken, obwohl das Fenster offensteht und es geregnet hat; der Butler war wach, aber er hat den Schuß nicht gehört. Dann werden die Zeugenaussagen kritisch gemustert: dies ist Lüge, das Irrtum. Im letzteren Fall beobachten wir sozusagen durch Instrumente, die ungenau registrieren, und haben die Grade der Abweichungen zu konstatieren. Dieses Beobachtungen-Anstellen, daraus Schlüsse-Ziehen und damit zu Entschlüssen-Kommen gewährt uns allerhand Befriedigung schon deshalb, weil der Alltag uns einen so effektiven Verlauf der Denkprozesse selten gestattet und sich für gewöhnlich viele Hindernisse zwischen Beobachtung und Schlußfolgerung sowie zwischen Schlußfolgerung und Entschluß einschalten. In den meisten Fällen sind wir überhaupt nicht in der Lage, unsere Beobachtungen zu verwerten, es gewinnt keinen Einfluß auf den Verlauf unserer Beziehungen, ob wir sie machen oder nicht. Wir sind weder Herr unserer Schlüsse noch Herr unserer Entschlüsse.[150]

Als würde Brecht sich auf den Hitcock'schen *Suspence,* die Zeitdehnung zwischen Ankündigung und Durchführung einer Handlung, beziehen, wird erklärbar, warum Hitchcock immer wieder darauf hinweist, welche Rolle für ihn das Publikum im Kino spielt. Dessen Wissen und dessen Unwissenheit, im Verhältnis zu dem was der Protagonist nicht weiß oder falsch versteht, ist der Ausgangspunkt, ihm durch das göttliche Auge der Kamera das gerechte

[150] Bertold Brecht: *Über die Popularität des Kriminalromans.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 19, Frankfurt a. M. 1969, S. 453f.

Schicksal anzuempfehlen, indem die falsche Beschuldigung das Publikum ängstigt und die gerechte Strafe es mit Zufriedenheit erfüllt. Es geht nicht nur um die perfekt getimte Darstellung, sondern um die Einbeziehung des aktivierten Publikums wie in einer Zauberschau: Wirklich jeder kann schuldig werden – wenn er nicht höchste Aufmerksamkeit walten lässt oder sich jeglicher Handlung enthält. Nur, etwas anders als von Brecht kolportiert, arbeitet Hitchcock schon. Geschieht im normalen Kriminalfilm der Mord am Anfang und die Auflösung am Ende, sind wir hier mit einer durchgehenden Verwicklung von Untat und Auflösung konfrontiert, als hätten wir es mit einem Rebus zu tun und nicht mit einem Rätsel. Bei Hitchcock finden wir uns demnach in einer Situativität des Wachtraums wieder.

Ich will die Aufmerksamkeit in der Darstellung des Films DER FREMDE IM ZUG nicht so sehr auf filmtechnische Momente richten, die Hitchcock meisterhaft anzuwenden pflegt. Die Bemerkung Truffauts, der Film gleiche einer „Grafik" und seine Figuren seien „algebraische Figuren"[151] gibt uns das Recht, den Plot auf diese Figuren – Kegelschnitte haben wir bei Kafka bemerkt – zu lenken. Die Figuren zeichnen nämlich mögliche Tauschwertverhältnisse durch ihre Handlungen auf. Die Werte sind nicht unausweichlich und störrisch wie in HIGH NOON, sondern Variablen – differenzielle, exponentielle oder logarithmische Funktionen, um es in der Sprache mathematischer Figuration zu sagen. Denn wo immer der Tausch auftritt, wird der Moment des Showdowns oder des „Halt!" unweigerlich expansiv *verräumlicht* – zu einer neuen narrativen Spur, die Hitchcock auslegt, um sie später retroaktiv in Wirkung treten zu lassen.

Die Story von DER FREMDE IM ZUG können wir dem fabelhaften Buch Truffauts über Hitchcock entnehmen:

> In einem Zug wird der Tennischampion Guy (Farley Granger) von einem Fan namens Bruno (Robert Walker) angesprochen. Bruno weiß alles über Guy und schlägt ihm vor, jeder von ihnen solle für den anderen einen Mord begehen. Bruno will Guys Frau umbringen, die sich nicht von ihrem Mann scheiden lassen will, und dafür soll Guy Brunos übermäßig strengen Vater umbringen. Guy lehnt das ab und trennt sich von Bruno, der dennoch den ersten Teil des Plans ausführt.[152]

Wir halten hier die Geschichte an. Der Tausch der Morde entspringt der Idee des Wahnsinns Brunos – man weiß nicht, ob die Begegnung im Zug zufällig

[151] François Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 1990, S. 193.
[152] Ebd., S. 188f.

erfolgt und ob Bruno diesen Plan schon länger zu realisieren beabsichtigt. Berühmt sind die sich parallel entwickelnden Eintrittsszenen anfangs des Films, in denen die Kamera nur die Schuhe und Schritte der beiden Antagonisten festhält. Dies ist der Kern der Geschichte, wie sie Highsmith in ihrem Roman festgelegt hat. An sich ist es schlüssig, durch die Vertauschung bzw. Löschung des Motivs zweier sich rein zufällig begegnender „Killer", die ihre Aufträge tauschen, einen Mord ohne Vorgeschichte auszuführen. Der Mord wäre vom Mordauftrag und vom Motiv getrennt. Dieser realen Ebene ist aber eine subtile zweite zugeordnet: Während Guy den Plan der getauschten Morde für die etwas irre Spekulation eines Fans hält und ihn *ironisiert,* nimmt Bruno ihn ernst. Der erst später dramatisierte Wahnsinn Brunos besteht in dessen Risikobereitschaft, auch mit dem eigenen Leben zu spielen, es also als Verhandlungsmasse in das Geschäft einzubringen. Dass der Mordplan nur ironisch gemeint sein könne – so Guy, der ihn deswegen auch nur ironisch akzeptiert –, ist Bruno nicht zu erkennen fähig. Ihm fehlt die Ebene der Negation der Zeichen und Gesten, so, wie sie im ironisierenden Spiel von Möglichkeitsvorstellungen verhandelt werden. Er missachtet die Vorzeichen und somit die strukturale Kontextualität der Sinnebene. Seine Fixierung beruht auf festgelegten Bedeutungen. Wie auch immer der Diskurs reversibel und reziprok ablaufen kann, der Mord ist es niemals. Der Mord im Kriminalfilm geschieht nur beiläufig. Er ist nur der Ausgangspunkt eines *unmöglichen Rücktauschs* – was bei Diebstahl oder anderen Delikten in Form einer Wiedergutmachung möglich ist. Andererseits ist Guy anzumerken, dass er Bruno zwar für etwas überspannt hält, den Wahnsinn des höflich-adretten und redegewandten Fremden aber nicht diagnostiziert.

Bruno jedenfalls missversteht die Ironie als Vertrag und bekommt unbeabsichtigt auch ein Pfand: das Feuerzeug, das Guy im Zug vergessen hat und das seine Initialen trägt. Es ist ein von der Firma Ronson gesponsertes Modell. Jetzt kommen der Lunapark und das Karussell ins Spiel. Auch hier: Der vollständige Lunapark ist auf der Farm eines Regiekollegen von Hitchcock eigens errichtet worden. Der Liebestunnel jedoch war Attraktion eines tatsächlichen Vergnügungsparks. Attrappen, Simulationen, Inszenierungen – der Film steckt voller täuschender Details und doppelgängerischer Motive.

Bruno also macht sich an Guys Frau heran, die immer noch nicht in die Scheidung einwilligen will, verfolgt sie in einen Lunapark, besteigt hinter ihr und ihren Begleitern das Karussell *(merry-go-round)* mit den sich unter harmonischem Auf und Ab zur Jahrmarktsmusik kreisenden Bewegungen und folgt ihr dann mit einem Boot auf die „Liebesinsel". Truffaut schreibt weiter:

„In einem Vergnügungspark erwürgt (Bruno) Guys unsympathische Frau. Guy wird von der Polizei vernommen und kann kein vollständiges Alibi nachweisen."[153] Der einzige Zeuge, der ihn auf einer Zugfahrt in jener Nacht hätte identifizieren können, war zum fraglichen Zeitpunkt berauscht! – Guy

(Guy) wird deshalb von der Polizei beobachtet, diskret, weil er bekannt und mit der Tochter des Senators liiert ist. Bruno läßt Guy wissen, er warte darauf, daß auch dieser seinen Teil des Plans erfülle. Guy weicht aus, benimmt sich aber immer verdächtiger. Schließlich beschließt Bruno, unzufrieden mit Guy, weil er seinen Vertrag nicht erfüllt, ihm einen Strick zu drehen. Er will das Feuerzeug, das dem Champion gehört, an den Ort des Verbrechens tragen. Um Bruno abfangen zu können, muß Guy ein Tennismatch in fünf Sätzen gewinnen, um aus dem Stadion wegzukommen. Am Ende wird Bruno von einem heißgelaufenen Karussell erdrückt und Gays Unschuld bewiesen.[154]

Die durch die Verschriftung Truffauts aktivierten Vorstellungen sind andere als die Bilders des Films. In der Darstellung des Plots, den Truffaut rafft, fehlen die Elemente, die im Naturalismus einer Romandarstellung à la Zola durchaus umfänglich Platz haben. Der Montagetechnik des Films kommt man mit Worten nicht nach.

Zunächst ist es nur über die Schwelle der ironischen Verkennung (dieses semantischen Schwindels) verständlich, dass eine Einigung der getauschten Morde zustande kommt: Man meint etwas anderes als das, was man sagt, indem man auf ein Wie des Sprechens verweist. Anders gesagt, der *Vertrag* ist mündlich, situativ und nicht rechtskräftig. Weil er es aber nicht ist, fällt es Guy umso schwerer, Indizien beizubringen, die seine Verstrickung in diesen Handel entkräften. Da die Täuschung der Ironie sich im Kopf des Anderen *invertieren* muss, aber der Wahnsinn Brunos eine manische Kopfsache ist, programmiert sich der Konflikt unausweichlich. Die Ironie ist ein lancierter Schwindel, dessen Verständnisebene dann unproblematisch ist, wenn man in einer Rahmung, in einer Vorannahme der Situation darauf vorbereitet wird. Mit einem Fremden, den man nicht kennt, sollte man im Zug passager keine vertrauensvollen Mordpläne diskutieren: *Vertrauen braucht Zeit.* Und von der hat hier jeder zu wenig – vor allem in der Parallelhandlung des Schlussteils: Guy muss sein Match unter der Beobachtung der Polizei so rasch wie möglich beenden. Bruno dagegen muss so rasch wie möglich, aber erst bei Dunkelheit, weil er sonst erkannt werden könnte, Guys Feuerzeug auf der

[153] Ebd., S. 189.
[154] Ebd.

Liebesinsel platzieren. Beide Protagonisten sind nicht nur in dieser Situation in Eile, am Zug: Guy will rasch seine Scheidung durchbringen, Bruno will eiligst seinen Vater entsorgen. Hitchcock findet natürlich allerhand Mittel, um die Eile ständig in eine Verzögerung und Verspätung umzulenken.

Der Vertrag wird besiegelt: „Abgemacht?", fragt Bruno Guy. „Aber natürlich Bruno!"; so verabschiedet sich Guy ironisch, als hätte er es mit einem Kinderspiel zu tun. Der Wahnsinn kennt bekanntlich keine Ironie, er steht ganz auf der Ebene der Realität, aber einer Realität, die von anderen, gesellschaftlich geächteten Vorstellungen ausgeht. Das zeigt sich auch in einer Begegnung Guys mit seiner Frau in dem Schallplattenladen, in dem diese arbeitet. Als er Miriam auffordert, endlich in die Scheidung einzuwilligen, sie aber aus der Sache noch mehr Geld herausschlagen will und sich weigert, äußert Guy im eskalierenden Streit: „Ich könnte dich erwürgen!" und verlässt wütend den Laden, wobei ihm entgangen ist, dass der Ladeninhaber den Streit und die vermeintlich ernste Affektion im Gedächtnis hat und nach dem Mord Brunos an Guys Frau der Polizei vorbringt. Man sagt das im Affekt so leicht: „Ich könnte dich umbringen!" Aber man tut es nicht so leicht, weil der Satz ein Schwindel ist, eine performative Geste, eine Sprachhandlung. Dass der wahnsinnige Bruno die Differenz zwischen symbolischer und realer Performanz nicht mitvollzieht, zeigt aber auch, wie sehr uns der Alltag zwingt, beständig zwischen Aussage und Handlung eine Wertorientierung einzufügen, die verhindert, dass die irreversiblen Handlungen, z.B. ein Mord, dennoch rekursiv zurückgenommen bzw. entschuldigt werden können. Nicht jeder Affekt muss in einen Effekt umschlagen. Jede Rede partizipiert somit an einer Ökonomie, die das Opfer, wie Wittgenstein formuliert, in einem Sprachspiel aufschiebt. Auch Handlungen lassen sich als Medien aufzeichnen, speichern, abspielen – so, wie die Ehe durch den Scheidungsvertrag wieder rückgängig gemacht werden kann, obwohl die Worte des Priesters deren Ewigkeitsbehauptung aufstellen und das Ja-Wort als Sprachhandlung die Ehe beglaubigt. Die Sache wird aber vertraglich weicher, da es sich in der Ehe um eine Vergemeinschaftung handelt, in der – seit einiger Zeit – nicht mehr der Hort der Mitgift zählt, sondern die kaum realisierbare Vorstellungswelt der Liebe. Und die Ehepartner denken bei den Worten „bis dass der Tod euch scheidet" keinesfalls an Mord.

Stimmt diese Schlussfolgerung, kann für Bruno angenommen werden, dass der Wahnsinn außerhalb der Schuld steht, da es für ihn weder eine schlechte noch eine gute Moral, sondern überhaupt keine Wertskalierung gibt, da Handlungen und Äußerungen identisch geworden sind, sprachliche

Äußerungen in der Regel aber gerade Handlung und Präsenz differieren. Mit dem Faktum des Aufschubs, der Gabe, kommt auch jene Ökonomie der Zeit ins Spiel, die stets im Wettlauf mit der linear verrinnenden Zeit, der Uhrenzeit steht.

Auf der Liebesinsel fragt Bruno sein Opfer einfach „Sind Sie Miriam?". Ein Nicken genügt, um sie zu erwürgen. Kein Affekt, keine Emotion. Bruno egalisiert den Übergang von Sprache und Handlung. Hitchcock demonstriert die Beiläufigkeit des Mordes mit einer vorweg gezeigten Schattenszene im „Tunnel of Love" – einem kleinen Gruselkabinett, das die Boote durchfahren können, wenn sie auf die Liebesinsel wollen. Die spiegelnden Brillengläser Miriams benutzt Hitchcock, um die Erwürgung abgeschattet, zeichenhaft darzustellen – im Hintergrund hört man die fröhlich-belebte Musik des Karussellorchestrions.

Im zweiten Teil des Films, der den letzten Tag der Handlung einnimmt, wird die metaphysische Frage Hitchcocks problematisiert: „Was macht ein perfektes Verbrechen aus?" Bzw. die Frage Baudrillards aufgenommen: „Warum ist das absolute Verbrechen unmöglich?" Antwort: „Weil es in der Form der Normalität der Zeichenordnung und der Fiktionalisierung einer repräsentierten Präsenz je schon immer geschieht und mit der Unschärfe der Sinne zusammenfällt." Kierkegaard hat das an seiner Analyse der *Erbsünde* in Der Begriff Angst nachgewiesen.

Erst einmal knüpfen wir an die Tatsache an, dass jedes Verbrechen Spuren (Repräsentationen) menschlicher Anwesenheit hinterlässt, die als Indizien die Möglichkeit der Rückverfolgung auf Präsenzen respektive sensualisierbare Handlungen gedeutet werden können. Wie schwierig die allgemeine Sichtbarkeit und Manipulierbarkeit solcher Sensationen im Zeitalter der Medienillusionen ist, zeigt das Licht- und Schattenspiel im Lunapark. So deutet Miriam Brunos zwanglose Annäherung im Park vor ihrer Ermordung auf dem Karussell und im „Tunnel of Love" eher an eine dem Festplatz gemäße amouröse Absicht als an einen Mord. Die zentrale Spur ist ein unbedeutendes Feuerzeug – Gegenstand der Erhellung und Identifikation des Gesichts von Miriam unmittelbar vor dem Mord. Guy hatte es während der ersten Begegnung mit Bruno im Zug liegenlassen. Bruno will es nun am letzten Tag des filmischen Geschehens auf der Insel im Lunapark an jenem Ort platzieren, an dem er Miriam erwürgt hat, um Guy für den unausgeführten Mord an seinem Vater zu bestrafen. Das Indiz ist in der Hand von Bruno deplatziert, überträgt die Schuld auf Guy. Wenn die Polizei diesen Beweis akzeptiert (sie muss es aufgrund der verräterischen Initialen des Feuerzeugs),

handelt es sich nicht mehr um einen Schwindel, sondern um eine Lüge, die die Polizei für die Wahrheit nimmt. Sie würde Guy vermutlich auf den elektrischen Stuhl bringen. Ich glaube, in Amerika gilt nicht die Konzession eines „Verbrechens aus Leidenschaft". Üblich ist wohl, dass vor allem Ehemänner ihre renitenten Frauen auf diese Weise entsorgen – niemand sonst hätte ein geeignetes Motiv. Von Brunos Existenz weiß die Polizei vorerst nichts.

Zur Deplatzierung, die für Hitchcock eine viel zu einfache Figur ist, tritt jetzt der Suspence, genauer: der Aufschub, also die Ökonomisierung einer so einfachen Tat wie der Platzierung eines Feuerzeugs. Die Sache ist komplizierter. Mit der Metonymie der Dinge wird ein Agon der Handlungen verbunden. Sensorium und Motorik geraten in Konflikt. *Erstes Problem:* Bruno kann das Feuerzeug erst nach Einbruch der Dunkelheit auf der Insel platzieren, da er sonst durch den Rekommandeur des Bootsverleihs identifiziert werden könnte. *Zweites Problem:* Guy kann die Platzierung nicht rechtzeitig aufdecken bzw. verhindern, weil er ein wichtiges Tennismatch zu bestreiten hat und von der Polizei beschattet wird, die nur darauf wartet, dass er eine Handlung einleitet, die die Verdächtigung bestätigt. Zwei Aktionen also, die im Wettkampf um die Zeit stehen: die Aktion Brunos unter der astronomischen Zeit des Sonnenstandes und die Aktion Guys unter der Erlebniszeit eines sportlichen Wettkampfs, von dem nicht sicher ist, ob er drei oder fünf Sätze dauert. Die agonalen Weichenstellungen verfangen sich hier in einer die Zeit ausfüllenden Spielsituation. Die Parallelhandlung zweier filmischer Agone beschert dem Publikum, das um das Drängen der Handlung weiß, einen doppelten, antagonistischen Suspence: den einer Zeitdehnung (Warten auf den Sonnenuntergang) und den einer Zeitkomprimierung (ein schnelles Match) – die richtigen Voraussetzungen für einen spannenden Spielfilm. Hier beginnt das, was Truffaut als „Manipulation mit der Zeit" bezeichnet, mit einer montagebedingt qualitativen, erzählenden Zeit. Wenn die Übersetzungen (englisch – französisch – deutsch) des Textes von Truffaut stimmen, handelt es sich wirklich nicht nur um das Dehnen und Komprimieren der Zeit mittels des filmischen Schnitts in der Parallelmontage, sondern um eine Transformation der linearen Zeit mittels einer doppelten Duellsituation. Hitchcock ist bemüht, die Zeit bis zum Showdown zu dehnen, indem er weitere Komplikationen einbaut. *Drittes Problem:* Bruno muss eilen, um auf die Liebesinsel zu kommen, verliert dabei das Feuerzeug, es fällt in einen Kanaldeckel und er muss es mit langen Fingern kompliziert herausangeln.

Dann eine komprimierte Zeit. *Viertes Problem:* Guy muss sein Tennismatch rasch gewinnen und auch noch der Polizei entkommen, um Bruno

von der Platzierung des Feuerzeugs abzubringen. Ein Tennismatch lässt sich aber nicht komprimieren, es sei denn, man besiegt den Gegner in einem schnellen Dreisatzspiel. Hitchcock rafft das Match in einem Hin und Her der Ballwechsel und der Blickwechsel durch schnelle Schnitte. Statt drei Sätze braucht das Match jedoch fünf. Je hastiger Guy spielt, um so mehr Fehler unterlaufen ihm. Die Zeit tritt durch Handlungsperspektiven in eine höhere Form der Wertbeziehung ein, nicht nur für die Antagonisten, die wechselseitig von ihren Plänen wissen, sondern auch für den Kinobesucher, dem Hitchcock die Duellsituation vorweg erklärt. Dialektik wird, wie Adorno in seiner Hegelkritik annonciert, in Ökonomie transformiert. Die gesetzten Widersprüche erweisen sich, anders als bei HIGH NOON, durch eine Manipulation der Zeit instrumentalisierbar. Das soziale Normgesetz der Zeit – Reziprozität der Arbeit – gerät in einen Taumel. Wir können aufgrund der Struktur des Films die Idee erahnen, dass die Position der Nullstelle oder des Umschlags oder des „Halt!" zeitlich diffundieren muss, sich verräumlichen muss, um Wirkung zu entfalten. Der Film, der mechanisch, linear abläuft kann die Normaluhr auf jede Weise inhaltlich und durch den Schnitt hintergehen – filmische Zeit und gefilmte Zeit sind nur im Ausnahmefall bei HIGH NOON oder in Hitchcocks Experiment COCKTAIL FÜR EINE LEICHE (USA 1948) identisch.

Die Verkörperung der Antagonisten in ihrem Agon bringt eine sekundäre Ökonomisierung ins Spiel, die nicht mehr an die Materie gebunden scheint. Nicht mehr Unsichtbarkeit versus Sichtbarkeit sind die Polaritäten, sondern die Kette „Spur – Indiz – Beweis – Tatsache" muss eine (für die Polizei) schlüssige Geschichte ergeben. Je nach Schluss wird Bruno oder Guy als Mörder überführt. In der Tat gilt es nicht nur, einen Wettkampf zu gewinnen (Bruno angelt langwierig mit den Fingern das Feuerzeug aus dem Kanalschacht; Guy siegt in fünf Sätzen), sondern auch von der Stelle zu kommen. In beiden Ereignisketten gibt es eine von Hitchcock eingebaute Verzögerung, die vorerst den Kurzschluss, die Simultanität verhindert. Diese Simultaneität wird schließlich von dem klassischen Karussell im Lunapark symbolisiert. Die zwei Aktionsebenen drehen sich im Karussell ineinander. Auf dem Karussell wird das Verhältnis von Schuld und Unschuld ausgetragen. Das ist ganz wörtlich zu nehmen: Es geht darum, das „Rad der Gerechtigkeit", wie Hitchcock Guy sagen lässt, nicht Pirouetten drehen zu lassen, sondern zum Urteil zu kommen.

Das Urteil fällt in der phantastischen Karussellszene im Lunapark mit den „20 big shows", eine der filmisch meisterhaften Zeit- und Raummontagen,

in der virtuos choreografierten Technik des Jahres 1951. Truffaut nennt die Figur des grafischen Tableaus der Hitchcock'schen Parallelinszenierung einen „Paroxysmus". Er ist das Resultat der aggressiven Akzeleration der Ereignisse. Dafür steht symbolisch ein aus der Höhe aufgenommenen Schuss, in dem Bruno das Eingangstor mit den Buchstaben „20 BIG" an einem Zelt mit dem Schriftzug „Side Show" durchschreitet – es sind die bis ins Kleinste durchdachten Details, die bei Hitchcock immer wieder begeistern. Denn nun beginnt der eigentliche Zauber; Erwartungskreditierung und Erfüllungsaufschub laufen in diesem Moment ineinander. Bruno also wartet auf dem Festplatz die Dunkelheit ab – „Sensationslust war mir schon immer ein Gräuel", sagt er zu einem der Rekommandeure und blättert lustlos in einer Zeitung. Wahr gesprochen. Auch Mord ist für ihn nur eine banale Aktion.

Der Paroxysmus des Chiasmus beginnt zwischen Liebestunnel und altmodischem Karussell. Bruno und Guy begegnen sich. Ein Polizist schießt und trifft den Rekommandeur des Karussells, der lässt den Fahrhebel an – Schnitt auf das Schwungrad des Antriebs –, das moderierende Getriebe läuft heiß, fällt aus und das Karussell beginnt sich immer rascher zu drehen. Guy und Bruno steigen auf das klassische mit Pferdchen besetzte „französische" Karussell. Auch die Musik schaltet einen Gang höher. Bruno und Guy kämpfen zwischen den vertikal tanzenden Pferden, den zunächst noch lachenden Kindergesichtern (Goffmans Rollengenese bestätigend) auf dem sich drehenden Karussell. In kurzen Schnitten fliegt im Hintergrund die zunächst amüsierte Menge mit ihren „unscharfen Profilen" (Rilke) dahin. Es beginnt ein Ringkampf um das Feuerzeug, jenes von Hitchcock *MacGuffin* genannten und von Ronson gesponserten Objekts, das an sich ohne Bedeutung ist und innerhalb einer Spurensuche zum aufklärenden Indiz von Schuld und Unschuld, von Gabe, Opfer und Strafe werden soll – je nach Projektion der Bedeutung, mit der es emotionalisiert oder mit Wissen identifiziert wird. Tod oder Leben hängt von der Deutungserfüllung dieses Objekts zwischen Wahrheitsfindung und Justizirrtum ab.

Rasch zum Kampfgeschehen zurück. Die Musik steigert sich weiter, die Gesichter der Kinder werden besorgter, das Karussell dreht sich immer schneller. Einer der Polizisten befiehlt, das Karussell anzuhalten. Hitchcock wäre nicht bei sich, wenn er nicht versuchen würde, in diesem Ablauf des schwindelerregenden Tumults dem Zuschauer einen sadistischen Suspence zu verordnen. Ein älterer Arbeiter (es ist einer der Kirmesarbeiter, kein Schauspieler!) entbietet sich, das Karussell zu stoppen, muss dabei aber unendlich langsam und vorsichtig unter die sich wie eine horizontale

Kreissäge drehende Plattform kriechen, um an die im Zentrum der Bewegung angebrachte Steuerung zu kommen. Offensichtlich ist es in all diesen Karussellgeschichten nicht möglich, eine Steuerung von außen anzudenken. Die Rolle des Rekommandeurs, des Regisseurs bleibt medialisiert, unterliegt technischer Norm oder professioneller Ausbildung. Benjamin, Rilke, Kafka; Schnitt, Schnitt, Schnitt, aber kein „Halt!" zwischen den teils noch lachenden und teils bereits weinenden Kindergesichter (je nach Mut und Rollenverständnis). Da schreit eine Mutter um ihr kleines Kind, das vom Karussell zu fliegen droht. Die Kämpfenden; der unter das drohend kreisende Karussell kriechende Arbeiter, der zerrissen zu werden droht; Guy, der ein Kind, das Bruno herabstößt, in eine der rasenden Kutschen legt; ein taumelnder Kampf der Körper; Hufe der Pferdchen, die horizontal und vertikal wie Hämmer auf die am Boden Kämpfenden einstampfen wollen – Angstschreie. Bruno, der jetzt mit Füßen auf die sich klammernden Finger Guys tritt – zentrifugale Kräfte lassen die Figuren nach außen fliegen – und wieder der Arbeiter, der endlich den Bremshebel ergreift und tatsächlich den Halt des Karussells so abrupt bewirkt, dass der Schwungriemen sich von der Antriebsmaschine löst und das Karussell ob seiner zentrifugalen Kräfte seinen Stand verliert, mit Getöse zusammenbricht und endlich unter dem kreischenden Geschrei der zusammengelaufenen Besucher und hysterisierten Mütter, die um ihre Kinder bangen, krachend, zerberstend zu Fall kommt und Bruno unter sich begräbt. Guy entsteigt den Trümmern unverletzt, der Inspektor und der Zeuge klären rasch das Missverständnis auf. Nicht Guy, sondern Bruno hat er am Tag des Mordes gesehen. Alle eilen zu dem unter den Trümmern eingeklemmten Bruno, der nun als wahrer Täter des Mordes an Guys Frau überführt ist. Sterbend schiebt Bruno die Schuld auf Guy. Jetzt ist es kein Vertrag mehr, sondern eine glatte Lüge. Bruno stirbt. Schnitt auf Brunos Hand in Großaufnahme. Die Hand öffnet sich. In ihr liegt das Feuerzeug mit den gekreuzten Tennisschlägern und der Gravur „A to G" – das Geschenk von Ruth, das jetzt zum exklusiven Beweis der Unschuld wird.

Der MacGuffin ist ein realer Ort imaginärer Besetzung: Die Hand, die ihn hält, bestimmt seinen Wert. Hitchcock belässt es nicht bei der Verrückung der Realität: Er weist auf den Episodencharakter hin, der es notwendig macht, im Spiel oder Ernst um jene Werte zu kämpfen, die Sinnzirkulation zu anerkannten Bedeutungen werden lässt. Der Schwindel lässt sich nicht eliminieren. Aber die antagonistischen Perspektiven konzilianter Toleranz stabilisieren sich dann doch in einer Normalität, in der alle ein wenig vom Freiraum des Schwindels auf dem Karussell der Werte profitieren.

Es erfolgt der komödiantische Schlussgag. Guy und seine Geliebte sitzen im Zug, einem Priester gegenüber, der von seiner Sportzeitung aufblickt und Guy mit dem gleichen Satz anspricht, den Bruno anfangs gebraucht hat: „Entschuldigen Sie, sind Sie Guy Haynes?" Das Paar springt rasch auf und setzt sich zur Verwunderung des Geistlichen entfernt auf einen anderen Platz. Die letzte Deplatzierung, die wohl nun ihren *Oikos,* ihre Heimat gefunden hat; die richtige Nähe und Entfernung zur Fremdheit: nicht Zentrum der Wahrheit, nicht Fiktion der Ferne, sondern *Oikos.* Schließlich ist Guy derjenige, der von dem Mord profitiert. Mit dem Priester wird nicht nur der performative Schwindel des Eheversprechens, sondern auch die Normalität von Scheidung und Ehe, von Liebe und Hass – „Fort – Da" – weiter zirkulieren. An dieser Stelle enden der Film und Hitchcocks Kompetenz. Beide müssen sich dem Studiosystem mit einem Happy End fügen.

Wenn wir aber einmal ein Schlaglicht auf die Vorlage des „getauschten Mordes" eingehen, Patricia Highsmiths Debütroman Zwei Fremde im Zug (Strangers on a Train, 1950*),* so bemerkt man, dass Hitchcock zwar den ersten Teil bis zum Mord an Miriam nachvollzieht, den zweiten Teil (Mord an Brunos Vater) nicht zur Ausführung kommen lässt. Das hat besondere Gründe: Erstens übernimmt Hitchcock zwar die ödipale Struktur von Bruno (Tod des Vaters, Liebe zur Mutter), nicht aber die Zweifel und deutlich homosexuellen Hintergründe, die Highsmith einsetzt, um die Zirkulation von Schuld und Scham als gebrochene Ökonomie zu bewältigen. Im Roman stirbt Bruno, und Guy wird als Mörder festgenommen. Hollywood ist solche Offenlegung in den 1950er Jahren nicht zuzumuten. Zweitens interessiert sich Highsmith nicht für die Ökonomie des Schwindels und die Parameter motorischer Beschleunigung (der Zug, das Karussell, das Tennismatch), sondern für die Auflösung der jeweiligen Ich-Positionen im alkoholisierten Rausch. Rauchen und Trinken ist ein Dauerzustand sozusagen homoerotischer Konversion, die deutlich in Verzweiflung und Schuld hinsichtlich der „Unproduktivität" homoerotischer Verbindung umschlägt, und zwar seltsamerweise gerade dann, wenn diese Verbindung sich deutlich in der Wahl des Berufs (Guy ist im Roman ein erfolgreicher Architekt) niederschlägt. Der Schuldvorbehalt kann sodann rein statistisch und somit ökologisch abgeleitet werden: Homosexuelle sind gegenüber Heterosexuellen in der Minderheit und verfügen über keine ablösbaren Tauschgüter – außer solchen, die durch Arbeit erworben sind. Deutlich wird diese Haltung an Bruno, der eben keinen Beruf hat, sondern unproduktiv vom Geld seines Vater lebt, den er umzubringen trachtet, um frei zu sein und sich vollständig

der Tauschökonomie zu entledigen. Im Roman stirbt er schließlich an der Abhängigkeit von seinem „Bruder" Guy – und vom Alkohol.

Ich will noch die einzige Beschreibung wiedergeben, die Highsmith über die Karussellfahrt vor dem Mord auf der Liebesinsel Hitchcock zur Vorlage macht, und die eine Erinnerung Brunos aus der Kinderzeit ankündigt – wohl eine akustisch-visuelle Verschmelzung, eine *Aufgehobenheit* in der Kindheit, die jedoch im Roman nie konkret benannt wird, sondern immer wieder nur im Alkoholismus Brunos seinen hilfeschreienden Ausdruck findet.

Sie gingen zum Karussell. Es lag wie eine hellerleuchtete Stadt im dunklen Wald, wie ein eigener Wald vernickelter Pfähle voller Zebras, Pferde, Giraffen, Stiere und Kamele, die voranstürmten oder auf- und abschaukelten, bisweilen den Hals über den Rand des Karussells hinausstreckten und mitten im Sprung erstarrt waren, als warteten sie verzweifelt auf Reiter. Bruno blieb andächtig stehen und schaute wie gebannt; er konnte den Blick nicht einmal abwenden, um sich nach Miriam umzusehen, und bebte, als er die Musik hörte, die ankündigte, daß das Gefährt sich jeden Augenblick in Bewegung setzen würde. Er spürte, daß er gleich ein Kindheitserlebnis wiederfinden würde, jenes köstliche Erlebnis, das durch das harsche Dröhnen der elektrischen Orgel, das grelle Leierkastengeplärre und das Scheppern von Becken und Trommeln fast in Reichweite gelangt war. Das Karussell füllte sich.[155]

Es ist die dem Medium Film eigene Aufgabe, die Inszenierung von Emotionalität im Verhältnis von Sensorik und Motorik nicht nur darzustellen, sondern sie auch auf das Publikum zu übertragen. Aufmerksamkeit und Spannung bedingen einander umso mehr, als das Publikum – wie die Träumer und die Klienten beim Analytiker – motorisch stillgestellt wird. Letztere nehmen an den Handlungen nur sensorisch Teil, während ein Kirmespublikum dagegen auch motorisch aktiviert wird und alle Spielformen des Quartetts von Caillois durchlaufen darf. Was jeweils aktiviert wird, sind aber nicht „Triebe", „Energien", „Kräfte" oder „Willen", sondern Differenzen zwischen Sideshow, Preview, Erwartungsweckung und Realisierung oder Illusionierung, die in einer Show vorgestellt werden und sich in Vorstellungen vorstellen. Mit Freuds Vokabeln „Lustprinzip" und „Realitätsprinzip" kann man das nicht erfassen – es sei denn, man glaubt an die Unbedingtheit einer Realität auf sozialer Ebene. Wie fragwürdig diese beschaffen ist, sieht man in HIGH NOON.

Aufmerksamkeit gilt dem Spielraum der psychophysischen Differenz. Wenn diese so artistisch konzipiert ist, wie der doppelte Agon in DER FREMDE IM ZUG, sollte auch die Versöhnung etwas Besonderes sein. In Hollywood-

[155] Patricia Highsmith: *Zwei Fremde im Zug.* Zürich 2002, S. 113.

filmen ist es zensurgemäß die Ehe, die das Ende der Vorstellung einläutet; der Vertrag ist im Wortsinne „geschlossen". Das ist sentimentaler Kitsch und Hitchcock reagiert darauf mit ironischer Intelligenz.

Es kann im Film (wie im Theater) nicht nur darum gehen, eine Figur zu zeichnen wie in der Malerei oder im Foto, sondern sie muss sich entwickeln, muss im inszenatorischen Sinne erschaffen werden – von Darstellern, die sich ihrerseits innerhalb einer Filmgeschichte entwickeln. Die Figuren können dabei bleiben, was sie sind – wie der Schurke in HIGH NOON –, sie können in Zweifel geraten und Schwindelgefühle als Kampf mit unbarmherzig opaken Werten ausdrücken – wie Gary Cooper als Marshal Kane – und sie können sich moralisch, ästhetisch und sogar in ihrer Körpermotorik und Sprechweise so anpassen, dass eine Beurteilung ihres Charakters oder einer Situation sich entzieht und die Erfüllung einem Publikum Überraschungen spendiert. Da das Urteil eine Zuschreibung durch Andere voraussetzt oder erst im Umgang mit Anderen zum Ausdruck kommt – wie im Falle Guys –, kann die Frage nach der wahren Identität nur unter der Voraussetzung einer Kreditierung von Vertrauen (plus etwa dem anzweifelbaren Indiz einer Visitenkarte oder dem eindeutigeren eines gravierten Feuerzeugs) beantwortet werden. Der Schlussgag in DER FREMDE IM ZUG ist Hitchcocks Versprechen einer unauflösbaren Zukunft, auf das wir uns gerne einlassen wollen, esaber beständig hintergehen. Welche Identität einer annimmt („Entschuldigen Sie, sind Sie Guy Haynes?"), bestimmt der Regisseur, indem er im Zuschauer eine Erwartung erzeugt. Aber wer hat hier wen in der Schuldverschiebung zu entschuldigen, wenn der Effekt der Generierung von Sinn sich einer endlosen Kette von ökonomischen Prozessen, Sinnen- und Mediensprüngen verdankt, von denen jeder für sich den eigenen Mangel in Profit umschlagen lassen kann? Die Reziprozität wechselseitiger, qualifizierbarer Selbstbestimmung muss – wird sie in solcher Explizitheit bis zum Ende verfolgt – in einen Schwindelanfall münden. Der kreisende Reigen zerfällt. Bruno, der Wahnsinnige, kommt durch das wahnsinnig gewordene Karussell um: Böse endet, was den Regeln nicht integrierbar ist. Der verfemte Teil wird aus der Zirkulation geschleudert. Und nicht nur das: Der *Production Code* Hollywoods verbot es, Schurken als Sieger davonkommen zu lassen. Wir werden darauf gleich in VERTIGO zu sprechen kommen. So aber zeigt sich ganz Hollywood als eine Implementierung moralischer Gesetze, die den Agon, den Streit, den Krieg verherrlichen, indem sie den Status quo als dessen gutes Ende feiern.

23. TECHNISIERUNG DES SCHWINDELS

Truffaut, der die Filme Hitchcocks genauer in Erinnerung hat als dieser selbst, zeigt in seinem Erstlingswerk SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (LES QUATRE CENTS COUPS, Regie: François Truffaut, Frankreich 1959) eine Variante des Karussells, das sich um seinen Schützling und alter ego Jean-Pierre Léaud alias Antoine Doinel dreht. Der 12-jährige Antoine, der wieder einmal die Schule schwänzt, geht lieber ins Kino, klaut die dort ausgestellten Filmfotos und besucht eine rotierende hölzerne Trommel, in der die Besucher sich der Fliehkraft aussetzen können, während gleichzeitig der Boden unter ihren Füßen sich absenkt. Tatsächlich beginnen die in die rotierende Trommel Eintretenden an deren Wänden bald zu kleben und kunstvoll schwerelose Figuren zu machen. Diese Fliehkrafttrommel ist das kommerzielle Gegenstück der Drehstühle und Betten, die Ladewig in ihrem Buch über den Schwindel beschreibt und abbildet.

> Als Leiter der Irren, Deliranten- und Krampfabteilung der Berliner Charité hatte [Ernst Horn; R.B.] unmittelbar mit Amtsbeginn 1808 die Anwendung von Drehstuhl und Drehbett in den Katalog der „indirecten psychischen Heilmittel aufgenommen und propagiert seitdem ihren therapeutischen Nutzen für fast jede Form der Nervenkrankheit".[156]

Von der Nervenkrankheit zur sozialen Befreiung ist der Sinn dieser heiteren Szene bei Truffaut – nicht die Aufhebung der Gravitation durch eine Zentrifugalkraft, sondern die Aufhebung der sozialen Grenzen, die den kleinen Antoine fesseln. Der Film gilt als Auftakt für die Werke der *Nouvelle Vague.* Eine ähnliche Szene entwickelt Truffaut in DER MANN, DER DIE FRAUEN LIEBTE (L'HOMME QUI AIMAIT LES FEMMES, Regie: François Truffaut, Frankreich 1977). Hier spielt ein Ingenieur der Aerodynamik mit schwebend kreisenden Flugmodellen in einem Luftkanal. Ladewig hat den Vorläufer zu diesen Experimenten der Gravitation in den frühen Experimenten mit Orientierung aufhebenden Taumelmaschinen zu Beginn der Fliegerei verifiziert, als es galt, geeignete Piloten für den Ersten Weltkrieg zu rekrutieren.[157]

Der renitente Antoine findet in SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN schließlich das Meer und die Freiheit und entdeckt im letzten, eingefrorenen Bild des Filmes, die ihn begleitende Kamera. Der ebenso renitente Kritiker

[156] Ladewig: *Schwindel,* S. 253.
[157] Ebd., S. 277ff.

der CAHIERS DU CINÉMA, Truffaut, entdeckt, indem er von den Schriften aufblickt, die Möglichkeit der Freiheit des Films.

Sieht man aufmerksamer auf die Szene des Trommelkarussells, ist nicht nur das Publikum, das die Akrobatik von oben beklatscht, sondern auch der Zuschauer des Films in dieses Schwindeletablissement involviert. Der wissende Beobachter wird erkennen, dass Truffaut selbst in der Trommel einen Cameoauftritt hat und den Spaß der Freiheit seines Schützlings nicht nur inszeniert, sondern teilt. Der in Cannes ausgezeichnete Film dokumentiert biografische Aspekte Truffauts, der ohne Eltern aufwächst und später seine „Adoption" durch André Bazin, dem Herausgeber der CAHIERS DU CINÉMA erfährt, zum filmkritischen Schreiben und schließlich zur Regie eines eigenen Filmes angeregt wird. Vom Sumpf in den Himmel, so könnte man die Fliehkräfte beschreiben, die Truffaut emporschrauben. Sie sind nicht horizontal, sondern vertikal. Ihr Schwindel erzeugt Schwerelosigkeit, Freiheit der Orientierung, Befreiung der Kamera, Befreiung von der schwerfälligen Technik eines „Kino der Qualität". Die Freiheit will gebändigt sein: Horizonterweiterung und Grenzziehung, sind die Ziele von Antoine – einmal vor der Weite des Meeres stehen.

Den Schwindel der Schwerelosigkeit zu bändigen, das geht auch simulativ. Die Astronauten werden im Trainingszentrum in Houston einer Zentrifuge ähnlich der der Berliner Charieté ausgesetzt, die die Beschleunigungskräfte beim Start einer Rakete simulieren soll. Man wusste von Jetpiloten, dass bei starker Beschleunigung auf den Körper Schwerkräfte einwirken, die zum Blutverlust im Gehirn und zur Ohnmacht führen können. Die Beschleunigung einer Rakete geht an diese Grenze. Also setzt man die Astronauten in eine Kapsel, die nichts anderes ist als ein schnell laufendes Karussell, dass man kontinuierlich beschleunigen kann, um die medizinischen Daten der Versuchspersonen zu protokollieren. Auf der Höhe der Zeit ist auch der James-Bond-Film MOONRAKER (MOONRAKER – STRENG GEHEIM, Regie: Lewis Gilbert, GB/Frankreich 1979), in dem Bond alias Roger Moore zum Vergnügen in eine solche Kapsel steigt. Statt des Wissenschaftlers aber dreht die Bosheit am Beschleunigungsrad und will Bond ins Jenseits, mindestens aber in die Ohnmacht schicken. Man sieht, wie die Fahrt der Kapsel geräuschvoll beschleunigt, dazu sieht man, wie der Bösewicht am Rad dreht, man sieht, wie das Gesicht Bonds sich verzerrt – das Ganze ist eine Simulation, denn nicht die Kapsel dreht sich schneller, der Film wird einfach langsamer gekurbelt. Dann sieht man, wie der Rekommandeur, ein entschlossen herbeigeeilter Ingenieur, den wahnsinnig gewordenen Schlitten mit dem

Notschalter stoppt. 30 Jahre später nimmt der Film SPACE COWBOYS als Reminiszenz diese Situation wieder auf, und zwar als Duell zweier alternder Astronauten, die zwecks Reparatur eines Satelliten in den Raum geschossen werden sollen und den Beschleunigungstest bestehen müssen. Hier sorgt ein *Flight director* dafür, dass das Karussell rechtzeitig abgeschaltet wird. Die Astronauten hatten darum gewettet, wer später in Ohnmacht fällt. Begonnen haben diese Schwindelexperimente im Film wohl nicht erst in QUAX, DER BRUCHPILOT (Regie: Kurt Hoffmann, Deutschland 1941). Quax, gespielt von Heinz Rühmann, muss sich auf einen medizinischen Schwindelstuhl setzen, um seine Flugtauglichkeit überprüfen zu lassen. Anschließend nötigt er den Mediziner ebenfalls auf den Stuhl und dreht ihn ziemlich durch, um dem Schwindel zu entgehen, den Fluglehrer und Arzt vereinbart haben, damit Quax von der Flugausbildung ausgeschossen wird. Dem Schwindel und der Schwindelei entronnen, erweist sich Quax schließlich als exzellenter Pilot – und nicht nur Quax im Film: Rühmann, ein begeisterter Sportflieger, übernimmt alle schwindelerregenden Flugmanöver im Film selbst.

Was in den Beschleunigungskammern kreist, wird in der dritten Dimension von den Schlingen raffinierter Achterbahnen überboten. Was an Desorientierungsaussichten dem Körper zugemutet wird, kann man als die inverse Seite der in Bewegung geratenen Kamera seit den 1960er Jahren entdecken: den Blick vom Körper abzulösen. Mit Truffaut, Godard und Chabrol ist es der *Nouvelle Vague* gelungen, den behäbigen Studiobetrieb hinter sich zu lassen und mit kleinen Kameras, die ursprünglich für Kriegseinsätze genutzt wurden, neue Freiheiten zu visualisieren. Heute, im Zeitalter digitaler Bildgenerierung und effektvoll eingesetzter Drohnenfahrten wird der göttliche Blick inflationär genutzt, damit hinterher umso mehr auffällt, wie schematisch Sehen an eine Horizontlinie gebunden ist, die, falls sie schwankt, Seekrankheit hervorruft. Die Fähigkeiten zur Adaption des Gleichgewichtssinns bei Piloten auf der Erde zu simulieren, ist notwendig, um so etwas wie ein „fliegerisches Gefühl“[158] festzustellen.

Diese Vestibularsimulationen können die Orientierung ohne Bezugspunkt einüben und jeder kann auf dem Rummel den Taumel auch einmal im Looping der Kirmesmaschinen testen. Trainingseffekte aber sind damit nicht verbunden. Der Testcharakter des Fliehkraftbeschleunigers ist in den drei genannten Filmen (und beinahe in jedem Roadmovie) offensichtlich, neigt dazu den Grenzwert zu erreichen, und nicht, ihn zu verschieben. Es

[158] Ebd., S. 280.

ist, als ob jemand, der unter Höhenangst leidet, sich langsam einer Klippe nähert, um zu testen, ob der Abgrund, von dem er Besessen ist, noch in ihm wohnt. Vielleicht enden deswegen so viele der Roadmovies entweder im Tod oder am Meer. Wenn nicht nur die Steigerung der Geschwindigkeit den Schwindel antreibt, sondern auch Richtungsänderungen und Taumelbewegungen aufgeboten werden müssen, geht die Orientierung schnell verloren. Bald gibt es nichts mehr zu sehen und der Preview der thematischen Weltendeckung verschwindet.

Wie man mit Geschwindigkeit moderat und zielführend bilddramatisch umgeht, zeigt dagegen schon Buster Keatons DER GENERAL 1926 und natürlich Walter Ruttmann – wir haben ihn oben erwähnt. In der Tat sind die Kamerabewegungen dann von außerordentlicher Wirkung, wenn sie Anleihe an die Musik nehmen und das Tempo nicht einfach nur steigern. In Hitchcocks DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE (1934 und 1956) ist der dramatische Plot auf genau diese Parallelisierung von Musik und Bild angelegt.

Womit wir durch diese Überleitung am Kreuzungspunkt von horizontalem und vertikalen Schwindel zu Hitchcocks VERTIGO kommen könnten, jenem Film, der das Schwindelgefühl als Effekt einer psychopathologischen Störung zeigt, der einer Diskoordination zwischen sensiblen und motorischen Reizen zuzuschreiben ist, einer, der – anders als im Wahn Brunos – heilbar ist und die Rückkehr in eine sozialisierte Identität erlaubt. Die Akrophobie, die in VERTIGO problematisiert wird, steht als Beispiel für alle *Raumkinetosen.* Wenn das Raumgefühl kritisch wird – dessen Experimental-, Test- und Trainingsanordnung ist als Prototyp der sensomotorischen Kirmesattraktionen das Karussell –, dann kommt auch die Sinnstruktur in Zweifel. Die strukturale Lücke dynamisiert sich zum Labyrinth. Kinetosen sind Diskoordinationen von vorne-hinten, oben-unten, rechts-links – also körperaffine Karussellnachstellungen. Sie korrespondieren oft ausgleichend mit *Grenzwertberechnungen von Selbstwertgefühl.* Der psychophysische Übergang ist in VERTIGO von der psychologischen oder psychopathologischen Seite aufzuklären, obgleich sein Anlass ein physischer Ausnahmezustand ist.

Bevor wir in *Vertigo* eintreten, müssen wir einmal grundsätzlich das Emotionalisierungsverhältnis von Film und Schrift, das heißt das Übersetzungsverhältnis von Medien diskutieren. Wir stellen selbstreferentiell die Frage nach dem hermeneutischen Sinn unserer hier analysierten Szenifikationen. Eine Sammlung von Medienszenen zu archivieren, in denen ein Karussell vorkommt, ist nicht unser Anliegen. Der Leser hat es unschwer gemerkt:

Hier wird nicht Kulturgeschichte erzählt. Ich ziele auf die Fragen der Technisierung nicht nur des Schwindels, sondern seiner inszenierenden Rückverortung – dessen, was ihm als Side- oder Preshow vorausgehen muss.

Um die Idee der Übersetzbarkeit durch Elementarisierung und Codierung zu verdeutlichen, erlauben wir uns einen Seitenblick auf Die letzte Metro (Le Dernier Métro, Regie: François Truffaut, Frankreich 1980). Truffaut ist auch dafür bekannt, immer wieder eine autoreflexive Betrachtung des Films und seiner Techniken darzustellen. Am eindrucksvollsten – und immerhin mit einem Oscar für den besten ausländischen Film ausgestattet – ist Die amerikanische Nacht (1973) – eine Komödie mit einem Blick auf Dreharbeiten zu einem Film, in dem Truffaut selbst den Regisseur spielt. Subtil ist die Schlussszene von Die letzte Metro. Es handelt sich um einen Film, der die Probenarbeit in einem Theater während der Okkupation von Paris beschreibt. Die Besitzerin des Theaters, Marion, verliebt sich, während sich ihr jüdischer Mann Jahre im Keller des Theaters versteckt hält, in den attraktiven Schauspieler Bernard und besucht ihn im Lazarett, wo Bernard wegen seiner Verletzungen liegt, die er im Endkampf der Résistance erlitten hat. Truffaut beschreibt die Szene wie folgt:

> Zu Beginn der Szene, wenn Marion Bernard im Lazarett besucht, sieht man durch das Fenster hinter ihnen weitere Kranke, gespielt von Statisten, die ich extra gebeten habe zu rauchen, damit man im Hintergrund etwas Bewegung wahrnimmt. Aber an einer bestimmten Stelle wird der reale Hintergrund durch einen gemalten ersetzt, und ich denke, daß man sich über den Trick freut: man merkt, daß man hereingelegt worden ist, aber gleichzeitig ist man froh darüber.[159]

Doch nicht nur der reale Hintergrund ist durch den Kulissenhintergrund ersetzt; die Kamera zieht auf, man sieht, dass man sich in einem Theater befindet, denn der Vorgang fährt ins Bild. Ende der Szene, die zugleich Filmszene war, die sich in eine Theaterszene im Film verwandelt hat. In der Tat fühlt man sich durch den Schwindel nicht hereingelegt – nicht einmal, wenn man bemerkt, dass ja der Film selbst ein Schwindel ist, denn Truffaut verstärkt den Eindruck, dass man sich in einem Film befindet, noch durch Schnitte auf die Krankenschwestern, den Wechsel von Nahaufnahme und amerikanischer Einstellung. Man will aber einfach nicht sehen, dass Film- und Theaterkulissen identisch sein *können,* das, was Theater ist und was Film ist, einer anderen Blicksprache angehört. Deswegen fühlt man sich erleichtert und befreit, wieder *im* Film zu sein. Denn der Film schafft ein ganz anderes

[159] Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?,* S. 232.

Zeit- und Raumgefühl als das Theater. Wir können den Medienschwindel noch weiter treiben, indem wir sagen, dass es sich schließlich um ein verfilmtes Dreh*buch* handelt, das sich beispielsweise bei Hitchcock sowieso wie ein realistischer Comic liest (Truffaut dagegen verwendet keine Szenenskizzen) usw. Worauf es ankommt: Der Schwindel besteht in dem Augenblick nicht mehr, in dem man in einer Kette von medialen Transpositionen die *Glaubwürdigkeit* dafür gewinnt, nicht mehr die Medien, sondern die *Narrative* zu betrachten. Gleichwohl Truffaut uns in der Schlussszene von DIE LETZTE METRO erkennen lässt, dass nur der geschickte Schein, der Kredit einer Eintrittskarte, der Wunsch, einen Film zu sehen, den Schwindel durchbricht. Dazu muss man das Geschehen vor der Kinokasse und außerhalb des Kinos ausblenden. Niemand glaubt an die naiven Versprechungen eines Werbespots – aber alle glauben an den Werbespot. Die Abkappung von Preshow und simultaner, zweckrationaler Außenwelt sorgt dafür, dass nicht mehr die Erschwindelung des medialen Kredits, sondern die Zwangsläufigkeit eines Narrativs unsere Aufmerksamkeit lenkt. Die schon in HAMLET (und in SEIN ODER NICHTSEIN) eingeführte Autoreflexivität des Stücks im Stück irritiert diese Vororientierung. Wenn innerhalb des Narrativs der Schwindel als andere, theatrale Form der Vororientierung eingeführt wird, demonstriert Truffaut eine Wahl, die eine Entscheidung und die Evidenz eines Urteils ermöglicht: Sehe ich den Film unter filmtechnischen oder unter dramaturgischen Gesichtspunkten? Ich glaube, genau diese Wahl erlaubt es, den medialen Sog zumindest für den entscheidenden Moment der Entdeckung meiner Urteilsfähigkeit zu suspendieren. Nicht mehr Schuld und Unschuld, nicht mehr Gut und Böse, sondern die Reflexion der Basis des Tauschs von Vorurteil (Preshow) und Urteil ist das entscheidende Geschehen. Marions Mann, der wegen seiner jüdischen Herkunft im Keller des Theaters die Proben auf der Bühne mithört, kann ja nicht ahnen, ob die Liebesschwüre auf der Bühne tatsächlich oder nur gespielt ausgesprochen werden. Auf dieses Orientierungsspiel und die Folgen einer Entscheidung kommt es Truffaut in der oben zitierten Szene an. Er fährt fort:

> Interessant ist, daß jeder an einer anderen Stelle die Sache durchschaut; es gibt die, die sofort merken, daß irgend etwas nicht stimmt, und bei anderen fällt der Groschen erst, wenn die Kamera zurückfährt oder wenn man plötzlich das Geräusch des fallenden Vorhangs hört. Aus diesem Grunde hatte ich bei der Tonmischung darum gebeten, dieses Geräusch aufzuziehen, noch bevor der Vorhang von der Seite ins Bild kommt. Soviel zum Spiel mit dem Zuschauer.[160]

[160] Robert Fischer (Hg.): *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?* München 1993, S. 232.

Die Selbstreflexion des Ichs im Urteil kann demnach nur eintreten, wenn zwischen der funktionalen Disposition der Technik und der Sprache des Narrativs ein Störungs- oder Unterbrechungsmotiv eintritt oder der Sprung von der Handlungs- auf die Medienebene ein Urteil erzwingt. Der Tausch vom Film ins Theater und zurück (der für den Film DIE LETZTE METRO konstitutiv und also in der letzten Szene schon sensibilisiert ist), ist wahrlich der Tausch, „wo der Groschen fällt" – in diesem Fall in die Opferbüchse eines inszenierenden Altars, dem der Bühne. Es gibt keinen Tausch ohne Urteil, aber das Urteil, die Abwägung, ist nicht immer transparent, da die ganze Aufmerksamkeit der Tauschkontinuität und -symmetrie gilt.

In Hitchcocks VERTIGO jedenfalls spielt der Meister des *Suspence* schon im Vorspann mit einem Schwindelgefühl – einer Bilddynamik, die aus der optischen Experimentierküche der Psychophysiker stammen könnte und unter dem Spielzeugnamen „optische Täuschung" überall vertrieben wird.

Bevor das Narrativ beginnt, dominiert die technische Raffinesse. Der Anfang des Films ist in Schwarz-Weiß. Wir sehen in *VistaVision-close-up* die Lippen einer Frau. Die Kamera wandert zur Nase, dann zum Auge. Das Gesicht ist nicht zu erkennen. Es geht um die Sinnesorgane: Das Bild färbt sich rot ein. Aus dem Auge tritt der Titelschriftzug: VERTIGO – AUS DEM REICH DER TOTEN. Eine strudelnde Figur, einer Galaxie mit zwei Armen nicht unähnlich, tritt aus dem Auge heraus. Die *Credits* erscheinen. Der Titelvorspann stimmt auf eine magische Verwandlung ein, die niemals eintreten wird – intersensuelle Übergänge: Auge, Ohr, Gleichgewichtsorgan. Aber der Erwartungsbogen einer Selbstdestabilisierung ist eingeführt. Das Versprechen des erweiterten deutschen Titels *ist* der Schwindel, semantisiert ihn aber auch. Niemals kann die Zeit stärker aus der Spur ihrer Unbedingtheit geraten, als wenn Tote plötzlich wieder lebendig werden. Und das passiert im Film gerade nicht. Wenn man aus einem Abstand von 60 Jahren mit einigermaßen fundierter Kenntnis der Filmgeschichte an VERTIGO herangeht, ist man über alle Geheimnisse der Konstruktion des Drehbuchs und der filmischen Umsetzung aufgeklärt und weit weg vom enteignenden Sog der Spannung, die dieser etwas mystische Film erzeugt. Wie Truffaut, so fragt man auch hier, um seine Neugier zu befriedigen: „Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?" Diese Frage müssen wir angehen. Es geht um Filmtechniken in virtuoser Anwendung, nicht um Magie.

Zuerst die technischen Fragen. „Technik" ist hier nicht leichthin gesagt. Mit ihr ist die Unterscheidung zwischen der normierenden Kraft der objekti-

ven Darstellung und *Vorführung* (der Kinematografie) einerseits und der Aufmerksamkeit des Betrachters für die *Vorstellung* (im mehrfachen Sinne) andererseits vorausgesetzt. Da der Kinematograf (der Einfachheit halber in analoger Form) einen Schwindeleffekt ausnutzt – also die Relation zwischen Bildfrequenz und Nachbildwirkung zu steuern weiß –, betrifft die technische Frage nicht nur die der Aufnahme, Speicherung und des Abspielens (die Medientechnik), sondern auch die des *Interface* zwischen Physiologie und Psychologie. Kurz gesagt: Die Spaltung in ein Subjekt und in ein Objekt, in eine *objektive Subjektivität* (Sinnesleistung) und in eine *subjektive Objektivität* (Semantisierung), das ist der eigentlich technische Übersetzungsvorgang. Alles andere ist kontinuierlich getaktete Maschinisierung, die weniger von Interesse ist. Auf dem grundsätzlichen Schwindel von der Art einer *akzeptierten* Illusion – hier die kontrollierte Überbietung der Rezeptorakkomodation, der Nachbildeffekt der Netzhaut in Kombination mit dem Stroboskopeffekt der Projektion – beruht das gesamte Filmwesen.

Zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven ist eine Trennung vorausgesetzt, die den Austausch durch ein Medium, eine Membran regelt. Diese Regelung kann man im Gegensatz zu einer Konvention „Codierung" nennen: Codierung ist die technisierte, d.h. überbietende Form der Konvention. Wir betrachten zwar das *Medium* Film, aber wir beobachten Effekte als *Inhalt* (Gestalten). „Inhalt" sind die im allgemeinen Rauschen eines Kanals erzeugten Differenzen. Wenn man die Frequenz von 24 Bildern pro Sekunde in elektromagnetische Wellen umwandelt, deren Amplituden- und Frequenzmodulation beliebig erhöht und statt Sinus- Rechtecksignale moduliert, kommt man bequem vom analogen zum digitalen Film. Das Prinzip ist sinnentheoretisch das gleiche. Wichtig ist, die strikte psychophysische Trennung – so wie Helmholtz expliziert – als solche von Zeichen, d.h. differentiellen Einheiten zu erfassen, um über das Medium eines Dritten (die Zählbarkeit) eine objektive Beschreibung der Übersetzung geben zu können.

Hier beginnt eine Reihe von Schwierigkeiten. Identität muss ein magischer Ort, eine Art Brennpunkt sein, an dem sich die wechselseitigen Übergänge durchdringen. Diesen magischen Ort kann man sich als Ineinandergreifen von Zahnrädern vorstellen, in der die Kraftübertragung durch eine abgestimmte Anzahl von Zähnen erfolgt. Das setzt voraus, dass die Übertragung nicht kontinuierlich, sondern *zählbar* gezahnt erfolgt und dass das Verhältnis der Zahnräder wie in einem Getriebe unterschiedliche Übertragungsgeschwindigkeiten sichert. Der Effekt oder Schwindel, auf den es ankommt, ist die Behauptung eines wirklichen, materiellen Transfers durch eine Orga-

nisation von aufeinander abgestimmten Einheiten, die die magische Vorstellung ersetzt. Magie ist ja immer dann im Spiel, wenn die Vermittlungen subkutan verschwinden und nur die Effekte sich zeigen. Das ist überhaupt der zentrale Punkt in VERTIGO: der *abgründige* Ausfall von Vermittlungen. Es wäre reizvoll zu zeigen, wie Frege in DIE GRUNDLAGEN DER ARITHMETIK die Frage „Was ist die Zahl Eins?" von allen magischen Zusammenhängen löst, indem er sie auf ein Begriffsurteil reduziert, von den empirischen Vermögen löst und jeden Gegenstandsbezug abwehrt. Die Zahl ist letztlich ein Objekt der Fiktion, nicht ein solches der vermittelbaren Darstellung. Die Darstellung der Zahl gelingt erst, indem man die Zählbarkeit als Bewegungsfigur einführt. Gerade weil die Zahl das ist, was nichts bedeutet, kann sie alle Stellungen in einem Fiktionsraum annehmen. Carl Stumpf und seine an die Helmholtz'sche Physiologie des Hörens angelehnten Untersuchungen über Ton- und Farbgestalten, an denen sich Robert Musil abarbeitet, bilden den populärsten Teil der Qualifizierung der Zahl im Raum der Musik, der Organisation der Töne, ihrer objektiven Erzeugung und ihrer subjektiven Verschmelzung. In der Einleitung formuliert Frege mit unnachahmlicher Klarheit: „Wenn in dem beständigen Flusse aller Dinge nichts Festes, Ewiges beharrte, würde die Erkennbarkeit der Welt aufhören und alles in Verwirrung stürzen."[161] Das hört sich an wie antike Philosophie, ist aber eine Einsicht, die darauf abzielt, die Zahl sozusagen als Sekundenzeiger einer seriellen Zeit *springen* zu lassen, wie es alte Pendeluhren vormachen. Die Zahl ist ein Unterschied, der keinen Unterschied macht – gleichsam der schwarze Balken zwischen zwei Filmbildern. Der Schwindel und die Verwirrung beginnen dort, wo der gequantelte Vorgang der Rechenmaschinen den Sinnen nicht mehr zugänglich ist. Wer die Negatität von Zeit und Zahl zur Darstellung für sich und andere erpressen will, sich in Pathologien verstrickt, die Überbietungs- und Entlarvungsversuche sind, handelt magisch-pathologisch. Damit das nicht eintritt, ist der technische Schwindel in seiner Realität akzeptiert, wenn er erstens unhintergehbar ist (die Maschinerie keinen Defekt aufweist), zweitens sich in Design- und Gebrauchsanweisungen den menschlichen Sinnen als zugänglich und störungsfrei erweist, drittens aber methodisch Schritt für Schritt mechanisiert wird und sich in ein Kausalverhältnis bringt, sodass zwischen den Übertragungen eine lückenlose Kontinuität Vertrauen in Übergange schafft, die *bei jeder Wiederholung* gelten sollen. Diese Störungsfreiheit ist das, was den Film von der Schrift unterscheidet.

[161] Gottlob Frege: *Die Grundlagen der Arithmetik.* Stuttgart 1987, S. 20.

Frege empfiehlt, was die Übersetzbarkeit von Zahlen in Zeichen betrifft, an drei Grundsätzen festzuhalten, um der Verwirrung Herr zu werden:

> Es ist das Psychologische von dem Logischen, das Subjektive von dem Objektiven scharf zu trennen; Nach der Bedeutung der Wörter muß im Satzzusammenhang, nicht in ihrer Vereinzelung gefragt werden; Der Unterschied zwischen Begriff und Gegenstand ist im Auge zu behalten.[162]

Nicht mehr als ein allgemeines medientechnisches Programm stellt Frege hier auf: a.) Der Unterschied zwischen Zahl (Funktion) und Bild (Symbol) ist radikal auf denjenigen zwischen Quantität und Qualität abzubilden. b.) Alle Deutungsunterschiede entspringen der Kontextualisierung, also der Differenz der Erwartungshaltung gegenüber der Realisierung und ihrer tatsächlichen Erfüllung. Techniken arbeiten im ökonomischen Verbund. Es gibt im Reich der Zahlen nicht so etwas wie eine Lücke. c.) Die subliminalen, von allen psychischen Prozessen gereinigten Techniken, stören die Effekte, die sie als Vorstellung oder materielles Produkt erzeugen, nicht.

Diese drei Sätze lassen sich auch soziologisch interpretieren und zeigen somit, dass das technische Verhältnis – das der *Diskretion* (der Zahl, dem Negat) und das der Organisation einer *Einheit* (Bild, Gestalt, Form) – fundamental ist und nichts mit irgendeiner modernen „digitalen" Entwicklung zu tun hat. Deswegen will Frege auch den Begriff der Zahl rein aus Vernunftgründen, d.h. aus der Logik ableiten, und weist jede andere kursierende psychologische oder historische Ableitung zurück. Die soziologische Dimension ist die des Austauschs von Einheit (Ware) und Tauschfrequenz (nach Ort und Zeit des Wunsches bzw. Bedürfnisses). Der Vorteil der technischen Maschine, die sich aus dem Zahlenreich erhebt, ist der, dass sie Wiederholbarkeit (Zählbarkeit) herstellt für Prozesse, die dann nur ein einziges Mal des Vertrauensbeweises bedürfen.

Daraus folgt, dass jeder Tauschhandel ab einer bestimmten, die Sinne überschreitenden Abstraktion technisch ist, aber magisch interpretiert werden kann. Eine Vernachlässigung der Unterscheidung der drei Sätze Freges – *Negation, Ausblendung, Verwerfung – pathologisiert* diesen Funktionswechsel; sofern *Pathos* den Überschwang der Überbietung (der Aufklärung der technischen Täuschung) als im Symptom verdinglichtes Scheitern zeigt. Dass die Kirmes- und Unterhaltungsmaschinen in diesem Sinne technisiert den Umgang der Gesellschaft mit den Körpern der Einzelnen regulieren, versteht sich demnach aus tieferen Gründen – und zwar aus solchen, die den Agon als

[162] Ebd., S. 23.

Implement der Hierarchisierung innerhalb einer egalitären Gesellschaft einführen muss, *um die Wiederholung als Maxime des Fortschritts von sich selbst abzulenken.* Der Vektor der Technisierung enthält ein motorisches Moment des Sich-Aufhaltens, das Allgemeine ein Moment der Individuation.

Nietzsche hat die Polarisierung von Quantität (Serialität, Wiederholbarkeit) und Qualität (Differenz, Variation) schon deutlich markiert, war er doch ein um die Mitte des 19. Jahrhunderts eifriger Leser der Psychophysiker. „Die Qualitäten sind unsere unüberschreitbaren Schranken; wir können durch nichts verhindern, bloße *Quantitäts-Differenzen* als etwas von Quantität Grundverschiedenes zu empfinden, nämlich als *Qualitäten,* die nicht mehr aufeinander reduzierbar sind."[163] Was Nietzsche dekretiert (und Kittler zitiert), ist der Umstand, dass uns zwar die qualitativen Synthesen, nicht aber die hochfrequenten Quantitäten, d.h. die Prozessualität zugänglich sind – man sieht schlicht die 24 Bilder pro Sekunde nicht, und zwar nicht weil man nachlässig wäre, sondern weil die menschliches Physis einen Grenzeffekt ausbildet: den Stroboskopeffekt gekoppelt mit der Nachbildwirkung. Wiederholungen schließen sich aufgrund des Zeitpfeils des Bewusstseins aus. Wir hören keine Töne, wo Melodie herrscht; wir sehen keine Grashalme, wo Rasen ist, und wir sehen natürlich auch keinen elektrischen Strom, wo Prozessoren arbeiten. Die industriell gefertigte Ware macht sich diese Illusion über die Wiederholung zunutze. Der Witz oder der Effekt dieser Anschauung ist nun der, dass das Subjekt nicht mehr als Ich, sondern in sich selbst gespalten wahrgenommen wird. Was daraus folgt, ist für Nietzsche offensichtlich: Der männlich-apollinische Teil tritt in einen beständigen Agon, einem Wechselspiel mit dem weiblich-dionysischen ein, dessen lustbesetzte Formen als sexualisierte Motorik zwischen Sensualität (Traum, Vision) und Motorik (Rausch, Tanz) taumeln. Oder handelt es sich gerade um die Vortäuschung der Motorik des sexuellen Aktes?

Nietzsche bietet – wie der frühe Freud in den STUDIEN ZUR HYSTERIE 1895 – eine Kulturtheorie, die Technik nicht nur analogisiert, sondern für die Sache selbst hält, vor der so etwas wie ein vergleichendes Analogon überhaupt erscheinen kann – setzt doch der Vergleich die Trennung der Einheit eines Objektes von einem anderen voraus, was die Logik „Urteil" nennt. Es handelt sich übrigens um die gleiche Urteilskraft, wie sie Hitchcock in

[163] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 7, S. 440. Zitiert nach: Friedrich Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft.* München 2001, S. 160f.

DER FREMDE IM ZUG inszeniert: Die Abgleichung zweier Agone durch die Diskretion eines kursierenden Drittenelements: des Feuerzeugs als dem sinntragenden Element von Schuld und Unschuld respektive – und das ist die Pointe – von Verwirrung und Wahnsinn (Bruno) sowie gesellschaftlicher Verantwortung (Guy).

Friedrich Kittler hat den kulturhistorischen Streit um die Polarisierung zwischen „apollinisch" und „dionysisch" in seiner KULTURGESCHICHTE DER KULTURWISSENSCHAFT auf den Punkt gebracht.

> Für Nietzsche, um es kurz zu machen, ist der Traum alias Apollon eine reine Sensorik unter Bedingungen stillgestellter Motorik, während der Rausch alias Dionysos gerade umgekehrt eine Motorik ohne fixierbare Bilder, aufnehmbare Photographien und sensorisch eindeutige Daten ist. Entweder jemand liegt still, bis ihm oder ihr (…) lauter optische Visionen werden; oder aber jemand, der bestenfalls für zuschauende Andere in Bilder oder Wahrnehmungen umkippt, verausgabt seine Körpermotorik in Tänzen, Gesängen und Pantomimen, bis die erst von Nietzsche erfundene Identität zwischen Dionysischem und Musikalischem Ereignis wird.[164]

Wenn die technischen Differenzen so einfach liegen, dann ist es unter Karussellbedingungen möglich, die Motorik dem Apparat und die fliehende Sensorik dem dreidimensionalen Körpergeschehen zu überantworten. Der sich vollziehende reziproke Tausch erweist sich als Adaption des Menschen von dem, was er unter allen Umständen von sich abwehren muss: dass das Ich zum Ding wird (was schon droht, wenn ich unter dem Blick des Anderen gerate) und das Ding (mit Sensorik und Motorik ausgestattet) zum Ich. Nun ist die Trennungsbehauptung von Körper und Geist stets eine der hartnäckigsten Fiktionen, die vom Traum ihrer technischen Überbrückung lebt. Hoffmanns Puppe *Olimpia* und Frankensteins *Monster* sind die ambivalenten Erscheinungen dieser Einsicht eines mechanistisch oder chemisch die Magie überwindenden Zeitalters.

Hans Blumenberg beschreibt ein wichtiges Merkmal bezüglich der unausweichlichen *Qualifizierung,* die Nietzsche als Sekundärmerkmal ausweist. Blumenbergs Hinweis zu Marx, der das Problem der technischen Erfindung zugunsten der Mechanisierung und Zerlegung des Arbeitsprozesses auflösen will, zeigt, dass die Fortschrittsmetapher, die der Technisierung unterlegt wird, im Grunde eine gegen Rausch und Schwindel angelegte Trennung der Organfunktionen des Menschen ist – getrennt von seinen projektiven Deutungen, die auf Ordnung, Bedeutung und Vollkommenheit angelegt sind.

[164] Kittler: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft,* S. 169f.

Dass Techniken es erlauben, ihrerseits Wünsche und Bedürfnisse zu stimulieren, also Arbeit hervorzubringen, indem sie eine Erfüllungserwartung herstellen, liegt – wie das gesamte Medienwesen – nicht im kritischen Fokus von Marx. Die Ökonomie zwischen geistig-theoretischer Anstrengung und Arbeit sparender und befriedigender Maschinisierung kann schon aus diesem Grunde ebenso wenig aufgehen wie eine symmetrische Form von Gabe und Opfer. Es bleibt stets ein Rest, den wir „Übertragungswiderstand" nennen können. Das Fazit der Argumentationskette von Blumenberg trifft sich mit Virilios These, dass es letztlich um eine Steigerung der Geschwindigkeit hin zum Schwindel geht, dass aber der Effekt, der nun bei diesem fortschreitenden Prozess bewirkt wird, erstens die Grenze der Lichtgeschwindigkeit streift und damit hyperinflationär den universalen Stillstand bewirkt; zweitens, dass kein körperlicher Taumel unter der Arbeitsproduktivität mehr zu spüren sein wird, sondern, dass die inhärente Disziplinierung zu Zwecken der Bedürfnisschaffung, der Entschleunigung dient – nämlich so, dass der Körper sich in seiner Schwerelosigkeit selbst aufhebt und orientierungslos gleitet, während alle Bewegung an technische Logistik und fallweise Sport abgeleitet ist. Man hat es aber immer noch und deswegen mit einer *ruckweisen* Geistesgeschichte der Technik zu tun, in der Be- und Entschleunigung, und nicht Lichtgeschwindigkeit entscheidend sind: Beschleunigung ist immer relativ. Die Frage nach einem möglichen, wenn auch nur reflektorischen oder passiv zuschauenden Stillstand (Schwerelosigkeit, Körperaufhebung) stellt sich nicht, sondern wird gerade in dem Produktionsprozess selber als das ausgeschlossen, was er ist: Taumel statt Tod. Blumenberg:

> Man kann die in allen Diskussionen beliebte Frage, was denn Technik sei, beiseite lassen, wenn man die Zeitrelation als hermeneutisches Instrument einführt. Die Lebenszeit mit ihren natürlichen Einheiten ist für den Menschen im wesentlichen eine unverfügbare und unveränderliche Größe; will er *mehr* an Leistung und Genuß, an Selbstdarstellung und Lebensfülle, so muß er die Realisierung seiner Möglichkeiten in dieser vorgegebenen Zeit beschleunigen. Direkt oder indirekt ist diese *Steigerung von Geschwindigkeit* die einheitliche Wurzel aller technischen Antriebe des Menschen.[165]

Dieser von Blumenberg markierte Ort des Technikvollzugs bezieht sich zwar auf die Grenze der Lichtgeschwindigkeit, nicht aber auf die von Mach für relevanter gehaltene Problematisierung der relativen *Beschleunigung,* die stets von einem Grundtonus ausgehen muss. Nicht auszuschließen aber ist, dass

[165] Hans Blumenberg: *Geistesgeschichte der Technik.* Frankfurt a. M. 2009, S. 81.

Blumenberg das Problem der Lebenszeit wie Freud an die Ambivalenz des Todestriebes bindet, also an eine Bewegung im Stillstand, ein inhärentes Störungspotential. Wenn die ökonomisierten Polaritäten sich stabilisieren, ist unter „Technik" nicht die Erfindung von Maschinen, sondern die Organisation von Differenzen zu verstehen – das, was ich mit Wolfgang Hagen bzw. Annette Bitsch am Paradigma des Wechselstroms und des Schaltkreises erklärt habe: die reine Differenz des elektromagnetischen Schaltereignisses ist für die Selbststeuerung des Stromkreislaufs und somit für die Taktung digitaler Medien von entscheidender Bedeutung.

Nichtsdestoweniger, die Entdeckung Oersteds trifft die physikalische Welt und deren experimentelle Laboratorien mit detonativer Gewalt, sie mobilisiert eine rasante Serie von weiteren experimentellen und theoretischen Investigationen, sie war zu alarmierend und zu innovativ, als dass die führenden Gelehrten jener Zeit diesen Gedanken hätten übergehen können. Erweist sich Ampère in seinen Bemühungen, die Gesetze seiner Elektrodynamik und die Gesetze der Newton'schen Dynamik zu kompatibilisieren, als Verwalter eines Zwischenreiches zwischen der neuen oszillierenden Ära und der alten Tradition eines gesicherten Universums, so radikalisiert Michael Faraday (1791-1867) das Prinzip der Operationalität und markiert damit die eigentliche Zäsur zwischen der klassischen und der neuen, auf der unendlichen ursächlichen Wiederholung basierenden Ontologie.[166]

Mediale Codierung, Rhythmik, Tanz, Frequenzen und Amplituden zeigen sich in jeder Technik im Prinzip dieser sich selbst steuernden Wiederholung – der Faradayschen Motorik – versinnbildlicht. Sagen wir es deutlich: Unter dem Wechselstrommodell werden Wiederholungen codierbar und Codes verlustlos wiederholbar. Die Schaltfrequenz ist das, was sich aus prinzipiellen Gründen entzieht: das Unbewusste. Von dort bis zu Lacan, und von Lacan bis taumelnden Todestrieb (dem Realen) führt sowohl ein psychischer als auch ein physikalischer, elektromotorischer Weg.

Der Grundvorgang des Unbewussten, die Wiederholung von Ur und Sache realisiert sich erstmalig in Form der Faraday'schen Maschine, einer reinen Unterbrechungsmaschine, einer durch die blinde, bewusstlose, chronische Alternation von Ein- und Ausschaltung konstituierten Maschine – eine Maschine, die einfach nur die Elementaroperation von Stromflussveränderung: ein/aus, die diskrete Operation *kat exochen,* das Oszillieren einer Spule in einem Magnetfeld exekutiert. Das Objekt im Sinne einer materialisierbaren Ursache wird liquidiert in die Rotation einer Ur-Sache, das Sein wird zu einer reinen Serialität ohne Anfang und Ende.[167]

[166] Annette Bitsch: *Diskrete Gespenster. Die Genealogie des Unbewussten aus der Medientheorie und Philosophie der Zeit.* Bielefeld 2009, S. 153.

[167] Ebd., S. 155.

Blumenberg stellt fest: Quantifizierung geht nicht ohne den Faktor Zeit, der sich allein eliminieren lässt, wenn man eine Taktung identischer Wiederholung/Serialität voraussetzt, was – wir haben Kierkegaard als Zeugen genannt – eine menschliche Unmöglichkeit aus dem Grund ist, da die Lebenszeit nicht unendlich verlängert, sondern nur qualitativ intensiviert werden kann. Reine Quantität ist als „Zeitlosigkeit" undenkbar. Sie lässt sich zwar mathematisch annehmen – schließt allerdings dann auch jegliche operative Rechenprozedur aus.

Unter dem Prozess der Technisierung versteht Blumenberg zusammenfassend (und beinahe an Frege orientiert) erstens die *Teilbarkeit einer Gestalt* (Quantifizierbarkeit, Differentialität),, zweitens gleitende Teilbarkeit und *Kontrolle der Dynamik* (Qualifizierbarkeit, Integralität). Das dritte Merkmal, das der *Mathematisierbarkeit,* bestimmt er unter dem Aspekt der *Zeitökonomie,* wobei Blumenberg nicht die Regulation von Arbeitsgeschwindigkeit im Sinn hat, sondern Wiederholbarkeit, Arbeitsverdichtung: „Technisierung erweist sich paradigmatisch als der Prozess, in dem sich der Mensch von den Verrichtungen entlastet, die seine Anstrengung nur ein einziges Mal erfordern."[168] Unter diesen Aspekten ist Technik das, was nach mathematischen Gesichtspunkten einmalige Arbeit reproduzier- und eindeutig identifizierbar macht. Technik sorgt für Übersetzbarkeit der Sinne und der Sinnenmaschinen untereinander. Die Transzendierung des Unikats (des Zufälligen, Einmaligen) in eine Reproduktionsform erfolgt im Zuge der Umarbeitung von handwerklicher in technische Produktion. Damit wird der erste Aspekt der Technisierung der entscheidende: die Wiederholbarkeit einer nicht rekursiven Dynamik von Wirklichkeit, ihre subsensuelle Codierung als verrinnende Zeit. Denn wenn sich alles wiederholt – wenn alles im Gleichmaß zirkuliert –, dann gibt es keine Zeit. Aber die Wiederholung ist eben eine solche, die – sofern sie zu sich selbst zurückkehrt – schon Arbeit und Opfer sozial wie elektromotorisch entbindet; siehe Faraday.

Bis es aber dazu kommt, dass die Welt allumfassend motorisiert wird, muss Blumenberg noch ein weiteres Ass seiner Argumentation aus dem Ärmel ziehen, das uns in der Verhältnisbestimmung von der apollinischen Nützlichkeit der Arbeitsmaschinen zu den Schwindelmaschinen der dionysischen Lust führt. Man kann sich nämlich fragen, so Blumenberg, warum nicht schon das Mittelalter die Analogie zwischen Genuss und Zeitgewinn durch Maschinisierung erkannt hat. Der Grund scheint in der immer noch

[168] Blumenberg: *Geistesgeschichte der Technik,* S. 47.

universellen Anerkennung einer Natur zu liegen, die sich Gottes Gesetzen fügt, damit der Mensch sie gebrauche. Die Bestimmung der Maschinität zum Karussell setzt tatsächlich woanders ein:

> Die Bedeutung dieses Vorbehalts für die *Latenthaltung* der die Technik innervierenden Antriebe bestätigte sich vom Ausgang des Mittelalters her: Zu den entscheidenden Voraussetzungen der spezifischen technischen und ökonomischen Entwicklung der Neuzeit gehört die Aufhebung der Differenz von *uti* und *frui,* von Gebrauch und Genuß. Der notwendige Gebrauch der Natur erfüllt sich als freier und in sich genüge findender Genuß.[169]

Und Genuss findet sich dort, wo die Dinge scheinbar wie von selbst laufen, im Naturprozess (so die romantische Vision) wie in dem der lebendig gewordenen Elektromotoren (so die Ingenieursvariante). Ziemlich genau am Ende, oder sagen wir sogar zur Beendigung des Mittelalters, genauer der Ritterzeit, wandelt sich das Ringestechen, ein Trainingssport, der das ernsthafte Lanzenduell simuliert, zum Karussell, auf dem sich die Damen belustigen. Aber zur Kulturgeschichte des Karussells kommen wir noch ausführlich im dritten Teil unserer Darstellung. Halten wir hier nur fest, dass das Fehlen einer Lustökonomie bei Marx nur allzu verständlich die Zwangssituation des Menschen zum Gebrauch der Maschinen anklagte, während Blumenberg die Befreiung vom Gebrauch zum Genuss mit eben der Möglichkeit der Technisierung in Zusammenhang bringt, die für Marx und die Arbeiterschaft so verhängnisvoll ist. „Der auf eine jenseitige Erfüllung hin instrumentale Gebrauch der Welt ist seinem Wesen nach *endlich,* der Weltgenuß dagegen, der den bloßen Gebrauch absorbiert, *unendlich.*“[170] Blumenberg sieht das noch nicht unter der Maxime der Zeit, die für das Mittelalter eben noch agrarisch-zyklisch verlief. Sobald aber die Zyklizität sich auf der Ebene der Endlichkeit in der Arbeitsmaschine festsetzt, befreit sie zugleich die Arbeitskraft von der Endlichkeit und entbindet die Möglichkeiten des Genusses. Wie das eine Stufe weiter in der Karussellkonzeption des Barock aussieht, werden wir noch zeigen. Aber jetzt zum zentralen Aspekt des psychophysischen Übergangs, seiner Schwindel- und Tauschstörung im illustrierenden Film, zu Hitchcocks VERTIGO.

[169] Hans Blumenberg: *Schriften zur Technik.* Berlin 2015, S. 24.
[170] Ebd., S. 25.

24. FILM 5: HITCHCOCK: *VERTIGO.* HÖHENSCHWINDEL MIT SCHULDVERSTRICKUNG

Jetzt widmen wir uns einer spezifischen Form des *Höhenschwindels* (Vertigo), verbunden mit dem Symptom der *Höhenangst* (Akrophobie) und seiner verursachenden Traumatisierung, dem Blick in den Abgrund, dem *Fehlen der Vermittlung,* der Sichtbarkeitsübergänge. Ist im Trauma noch die Erinnerung an einen realen Abgrund vorhanden, kann in der Phobie das *Abgründige* an sich angst- und schwindelerregend sein. Ist es in der akuten Übersteigerung des Schwindels und der Angst wahrscheinlich die Ohnmacht, die den Anfall beendet, ist es in Hitchcocks VERTIGO Melancholie, eine schwere Depression, die die Landung nach dem Absturz in einer Art Mimesis des Todes vorwegnehmend zu bannen versucht. Wenn ich „ganz unten" bin, kann ich nicht mehr fallen. So ist *Depression* – ich unterlasse es, klinische Differenzen zu benennen – *eine Vorwegnahme des Todes:* eine Abwehrstrategie, eine mimetische Verkleidung.

Das für uns Beeindruckende an VERTIGO ist die Konstruktion, mit der Hitchcock sowohl den Höhenschwindel und die durch den *Vertrauensverlust* ausgelöste Angst thematisiert als auch den *kriminellen* Schwindel, der einen profanen Mord decken soll, miteinander verbindet. Im Zentrum dieser Konstruktion wird mit dem *Ausfall von Vermittlungen* gespielt: jene der Höhenangst, jene des Todesaufschubs und jene der Aufklärung polizeilicher Sachverhalte in Spuren und Indizien. Aufgrund dieses Ausfalls der Vermittlungen durchzieht den Film eine *magische* Komponente, die jedoch in allen Belangen von Hitchcock nach und nach aufgeklärt wird. Der Zuschauer selbst ist es, der aufgrund fehlender Informationen diese Magie – unterstützt durch die ästhetische Konzeption – produziert.

Leider erscheint in der Story kein Karussell, aber wir haben es in vielen Szenen mit einer Fahrt eines amerikanischen Straßenkreuzers der 1950er Jahre zu tun, der behäbig blubbernd durch die Straßen von San Francisco kreist – eine Art pervertiertes von seiner Achse gelöstes Zeitlupenkarussell.

Der Plott ist schnell zusammengefasst: Der Protagonist Detektiv Scottie erleidet durch eine Traumatisierung (Fall von einem Dach bei der Verfolgung eines Verdächtigen) eine Höhenangst. Er wird danach durch einen kriminellen Schwindel, in welchem ihm glauben gemacht wird, einen weiteren Tod verursacht zu haben, im Selbstvertrauen und in seinen motorischen

Fähigkeiten schließlich so behindert, dass sein Körper mit Paralyse in Form einer *Melancholie* (so die Diagnose des Filmarztes) reagiert – eine Konversion als Totstellungsmimikry. Aufgrund des Vertrauensverlustes – der blockierten psychophysischen Zwischenvermittlungen – stellt Scottie jegliche Handlung und Kommunikation ein. Der Schwindel zwischen *Vorstellung* und Vertreibung derselben durch Handlungsinitiativen oder *motorische* Abfuhr – so haben wir es bei Freud gelernt – zeigt sich als Reflex der Suche nach den fehlenden Ursache-Wirkungsketten, die bekanntlich in der akuten Traumatisierung ausfallen. Die drei Bedeutungen des Schwindels – *Vertigo, Täuschung* und phantasmatische *Ruhestellung* („Halt!") – werden in VERTIGO miteinander sehr anschaulich verwoben. Erst, als Scottie das Erlebnis noch einmal bewusst nachvollzieht (eine reale Wieder-Holung), lösen sich die Symptome (Starre) und Syndrome (Suche nach den Mittelgliedern der Ereignisse) auf.

Allgemeine Ursache des Schwindelgefühls ist *Vertrauensverlust,* entweder gegenüber den motorischen oder den sensuellen Leistungen des Körpers. Es fehlen bei Scottie die inszenatorischen Arrangements, die Hinführungen und Vorzeichen. *Selbstvertrauen* – Tausch- und Handlungskredite – wird jedoch zur Stabilisierung eines Verhältnisses von Reizaufnahme, Reizverarbeitung und Reizabfuhr benötigt. Überreichlich werden sie dem Kinopublikum angeboten. Der Hitchcock'sche Suspense spielt wieder einmal meisterhaft mit der Ahnung der Zuschauer – mit dem, was Scottie vorenthalten wird, und auch mit dem, womit der Zuschauer getäuscht und verführt wird.

Die Phobie Scotties muss sowohl vom normalen Höhenschwindel wie vom optischen Schwindel unterschieden werden, der im Vorspann des Films durch das optisch-psychedelische Kreisen einer Figur mit Spiralarmen ausgelöst werden soll. Diese Figur ist hypnotisch im Sinne der visuellen Verbindung von Auge und Gleichgewichtsorgan; sie macht schwindelig, aber nicht phobisch. Traumata spielen beim normalen Höhenschwindel keine Rolle. Die Phobie dagegen hat ihre Ursache in einem Trauma, das der Film gleich zu Anfang zeigt.

Die Höhenangst – Angst im Allgemeinen – darzustellen, ist für Hitchcock ein Problem audiovisueller Übertragung. Der Grundzug der Figur ist der Suspense, das Spiel mit Raffung und Überdehnung der Zeitabläufe, mit Erwartung und Erfüllung eröffneter Phantasie – auch oft in Parallelmontage, wie wir in DER FREMDE IM ZUG deutlich gemacht haben. Es geht darum, den Zuschauer oder einen der Protagonisten eine Spannung zwischen einer Ereignisankündigung und seinem drohenden Vollzug aushalten zu lassen, also eine Aktivierung der Vorstellungswelt durch etwas zu leisten, das nicht

gezeigt oder nicht sofort ausagiert wird. Beschleunigungsverhältnisse, nicht Geschwindigkeit prägen den Grundzug des Suspense, der Spannungsüberdehnung. In der Regel weiß das Kinopublikum etwas, was der Protagonist nicht weiß, sodass die Erwartung einer Katastrophe, die der Zuschauer nicht abwenden kann, da er im Kinosessel physisch blockiert ist, zu einer psychischen Aufladung führt. Man sieht sehr präzise, welche Funktion Wissen als Vermittlungsträger führt. Oft kann man vor lauter Spannung nicht mehr hinsehen. Dieses Wegsehenwollen aktiviert nun gerade das Vorstellungsbild.

Den Suspense für eine Höhenangst zu simulieren, ist daneben auch eine Herausforderung visueller Techniken einer Filmproduktion im Jahre 1958, die, anders als die *Nouvelle Vague* es macht, noch mit schweren Studiokameras durchgeführt ist. Wie Hitchcock diesen Schwindel visualisiert, werden wir gleich erfahren. Zwischen der Erwartung und dem Ereignis werden wieder Verzögerungen eingebaut die den Suspense in die Länge ziehen, zugleich aber raffen, wenn sich in der Parallelhandlung unterschiedliche Ereignisebenen zu synchronisieren beginnen, sodass trotz Beschleunigung (in der Regel durch schnelle Montage unterstützt) der Eindruck entsteht, dass man auf der Stelle tritt. Eine häufige Traumerfahrung: Das Ziel entfernt sich, je schneller man läuft. Diesen psychologischen, chronometrischen Suspense gilt es für Hitchcock auch räumlich zu entwickeln, als Entfernung bei gleichzeitiger Annäherung, den basalen widerstreitenden „Kräften" des Todestriebs.

Wir kommen gleich auf den visuellen cineastischen Höhepunkt zu sprechen. In VERTIGO bedient sich Hitchcock einer kameratechnischen Lösung, um das Schwindelgefühl der Divergenz und Konvergenz einer Zielflucht zu funktionalisieren, des sogenannten „Vertigo-Effekts". Doch zuvor etwas zur kriminalistischen Ebene des Films.

Der Täuschungsschwindel kriminologischer Ordnung ist ein anderer als der der Akrophobie. Hier gilt unser Kanarienvogel-Paradigma: Zwei Personen müssen nicht gleich aussehen, um dieselbe Person zu sein; die Stelle eines Toten kann ein Lebender einnehmen, gute Maskierung vorausgesetzt. Und zwei unterschiedlich aussehende Rollen können doch durch dieselbe Person gespielt werden. Das Motiv des Doppelgängers ist auch das des lebendigen Toten – alles kein Problem in der Film- und Schauspielwelt. Das eigentliche Verbrechen, dessen Zaubertrick inklusive Vorschau fast zwei Drittel des Films ausmachen, besteht darin, einen Mord von langer Hand so vorzutäuschen, dass er als Selbstmord mit einem unbestechlichen Zeugen (Scottie) getarnt werden kann. Hitchcock arbeitet mit der gleichen logischen Intelligenz, mit dem gleichen Schwindeltiming, den gleichen Tricks und den

gleichen Illusionskünsten wie der Ingenieur, der Zauberkünstler, der Marktschreier: mit dem Verhältnis von Erwartungsweckung und Täuschung dieser Erwartung. Es gibt also eine technische Lösung (Vertigo-Effekt) und eine narrative, theatrale Lösung (Täuschungsschwindel, Inszenierung).

Vor dem Agon der Zauberkünste – „Sehen Sie auch genau hin?" – arrangiert Hitchcock nach dem Titelvorspann die Traumatisierung einer Höhenangst. Er setzt uns damit mehrfach auf eine falsche Fährte: Erstens ist die Mystik durch den Titelzusatz „Aus dem Reich der Toten" (der allerdings nur in der deutschen Übersetzung von VERTIGO genannt wird) irreführend; zweitens sind die hypnagogischen Kreise und Figuren einer *Spiralgalaxie* auf eine hypnotische Optik abgestellt, die im Film nicht wieder aufgenommen wird; drittens entwickelt sich nach der Traumatisierungszene der Film gemächlich und realistisch und ziellos – beinahe wie im Traum, ohne dass der Mord einer Aufklärung entgegengeht, ja, wir nicht einmal wissen, was sich da ereignet hat. Entgegen üblicher Dramaturgie gibt es *keine Beschleunigung* der Vorgänge, sondern – bis zu Scotties Melancholie – *eine zunehmende Verlangsamung.* Diese Verlangsamung entspricht einer Reise in die Vergangenheit, wie sie auch das nostalgische oder im Vintagestil armierte Karussell gegenüber den avancierten Beschleunigungen moderner Achterbahnen ausdrückt. Dem rätselhaften, langen ersten Teil des Films – in ihm geht es um die vorgetäuschte, mystische „Reise ins Reich der Toten" Madeleines – wird eine schnelle, dramatische Szene vorangesetzt. Hitchcock weiß, dass er zunächst die Spannung ködern muss.

Nach dem Titelvorspann sehen wir eine nächtliche Verfolgungsjagd zweier Polizisten – Scottie und ein uniformierter Beamter – auf den Dächern von San Francisco, die einem Dieb hinterherjagen. Scottie macht einen Fehltritt, rutscht ab, bleibt an einer Dachrinne hängen. Der andere Polizist stoppt die Jagd und eilt ihm zu Hilfe. Im Versuch, Scotties Hand zu ergreifen, fällt der Polizist in den Tod. Schnitt. Scottie sitzt bei seiner Freundin Midge, balanciert einen Spazierstock und freut sich, dass sein Korsett bald abgenommen wird, welches er seit jenem Fall vom Dach trägt. Scottie fragt sich und Midge, mit was er sich beschäftigen könnte, da die durch den Tod seines Kollegen ausgelöste *Akrophobie* ihn den Polizeidienst hat quittieren lassen. Die Situation ist etabliert: Als notorisch der Wahrheit verpflichteter Detektiv wird Scottie in ein Mordkomplott hineingezogen, gerade weil der Mörder – ein alter Collegefreund von Scottie namens Gavin Elster – dessen Höhenangst ausnutzt, um seine Frau umzubringen. Die Frau des Schulfreundes wird vom Turm einer Missionskirche gestoßen, den Scottie wegen

seiner Akrophobie nicht besteigen kann. Er bemerkt deswegen auch nicht, dass er gar nicht Elsters Frau Madeleine verfolgt, deren mystische Selbstmordabsichten er gerade verhindern soll, sondern Judy, die sich als Elsters Frau verkleidet hat. Judy diente nur dazu, Scottie als Zeugen für den vorgetäuschten Selbstmord (in Wahrheit wird die bereits tote Madeleine „echte" vom Kirchturm geworfen, während sich Judy oben versteckt) zu missbrauchen. Die Verwicklungen sind wirklich labyrinthisch, schwindelerregend, und wer den Film das erste Mal sieht, wird ihn nicht leicht durchschauen, zumal Hitchcock mystisch-magische Spuren streut, um uns anschließend tatsächlich an eine Wiedergeburt Judys/Madeleines glauben zu lassen.

Bleiben wir aber bei dem ersten Trauma, der Akrophobie. Scottie fragt sich also, welche Arbeit er aufnehmen soll, um seine Phobie loszuwerden. Während Midge nur den Ausweg eines erneuten Sturzes zur Lösung des Schwindelgefühls adaptiert, ist Scotties Theorie, die einer langsamen Gewöhnung, ein eher verhaltenstherapeutisches Modell: den Schwindel allmählich durch Annäherung an Höhe moderieren. – Aber Moment mal, Mister Hitchcock: Wie ist Scottie eigentlich aus seiner misslichen Lage an der Dachrinne befreit worden? – Eine Lücke, ein Trauma, über das der Film generös hinweggeht. Er müsste sich nämlich eingestehen, dass der Schwindel der Phantasie des Zuschauers überantwortet ist. Es geht um die Abgründigkeit des Sprungs zwischen Realgeschehen und Imagination. „Angst kann man vergleichen mit Schwindeligsein. Derjenige, dessen Auge plötzlich in eine gähnende Tiefe hinunterschaut, der wird schwindelig. Aber was ist der Grund dafür? Es ist ebenso sehr sein Auge wie der Abgrund; denn was, wenn er nicht hinabgestarrt hätte!"[171]

Wenn das Organ der Sichtbarkeit sich auf seine eigene Abgründigkeit bezieht, was sieht es da? Es sieht, dass die Vermittlung von Wunsch und Realisierung unmöglich in einem Bild (Kierkegaard sagt: einer ethischen Dogmatik) fixiert werden kann, sondern sich unentwegt in einem Sprung des Glaubens über den Abgrund von Stimme und Bild, Werden und Sein dialektisch oder ökonomisch hinwegtäuschen muss. So erweist sich die paradoxe Selbstbegründung – das sich selbst setzende Ich – als eine konstitutive Fiktion, die ihren Grund darin hat, dass sie ihre Spaltung (Phasenübergang gemäß dem Wechselstrommodell) nicht positiv thematisieren kann. Wer fragt schon sein Auge, *warum* es sieht, und vertraut nicht darauf, *dass* es

[171] Sören Kierkegaard: *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde.* Hamburg 1991, S. 57.

sieht? Man muss anders denken: Nicht die Fiktion gegen die Realität, sondern die Brüchigkeit der Realität gebiert die Fiktion, und beide im Verbund sichern die Dynamik von Wirklichkeit, dessen Autor ein Ich ist. – Aber lassen wir Scottie nicht zu lange an dieser philosophischen Regenrinne hängen. Je größer das Trauma, die Lücke, der Schaltabstand, umso größer die Phantasie – bis eben zur Paranoia phobischer Reaktion. Ein Fall in den Abgrund ist ein Fall in die Abgründigkeit der Kinderfrage nach dem Warum. Zum Abgründigen der Angst gehört für Hitchcock auch die *Lust,* dennoch einen Blick in die Tiefe zu wagen, also jenen *medientechnologischen Trick* anzuwenden, mit dem sich Raum und Zeit *über alle Abgründe* hinweg miteinander verbinden lassen. In der Tat: Die Phobie ist zugleich ein Martyrium der Lust.

Es wird Zeit, zur Vororientierung den verwickelten Inhalt des Filmes der Reihenfolge der Ereignisse nach in aller Kürze wiederzugeben. Ich verlasse mich erneut auf die nicht nur reproduzierende Zusammenfassung Truffauts:

> Scottie Ferguson (James Stewart), ein ehemaliger Kriminalbeamter, der wegen seiner Akrophobie (Höhenangst) den Dienst quittieren mußte, bekommt von Gavin Elster, einem alten Freund, den Auftrag, dessen Frau Madeleine (Kim Novak) zu beschatten, deren eigenartiges Verhalten Selbstmordabsichten befürchten läßt. Nach und nach verliebt sich Scottie immer mehr in die Frau, die er beobachtet. Als sie sich zu ertränken versucht, rettet er sie, aber als sie sich bald darauf von einem Kirchturm zu stürzen droht, kann er sie wegen seiner Krankheit nicht daran hindern. Von Schuldgefühlen gequält, hat Scottie einen Nervenzusammenbruch. Mit der Hilfe einer alten Freundin, Midge, findet er allmählich ins normale Leben zurück. Eines Tages begegnet er auf der Straße einer Doppelgängerin Madeleines, die behauptet, sie heiße Judy Barton. In Wahrheit ist sie selbst Madeleine, die zur Zeit der ersten Begegnung nicht Elsters Frau, sondern seine Geliebte war. Ihr angeblicher Tod gehörte zu dem Plan, nach dem sie die wirkliche Ehefrau töteten: Die beiden Komplizen hatten ihre Ermordung so inszeniert, daß Scottie davon überzeugt war, den Selbstmord von Mrs. Elster beobachtet zu haben. Als Scottie schließlich Verdacht schöpft, bringt er Judy, um sie zu einem Geständnis zu bewegen, wieder zu dem Kirchturm und zwingt sich, mit ihr hinaufzusteigen. Das angsterfüllte Mädchen rutscht aus und stürzt diesmal wirklich zu Tode. Er ist nicht glücklich, aber wenigstens befreit.[172]

Der Film war, als er 1958 herauskam, kein großer Erfolg. Mittlerweile hat er sich bis an die Spitze des Olymps der ewigen Filmchards emporgearbeitet – nicht zuletzt, weil es in diesem Film um kinematografische Inszenierungstechniken geht, die man bei einmaligem Sehen kaum durchschauen kann. Man erfährt nämlich erst sehr spät im Film durch eine kurze, erinnernde Rückblende von Judy, dass sie nicht eine Wiedergeburt Madeleines ist, son-

[172] Truffaut: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?,* S. 236.

dern die „Schauspielerin", die Gavin Elster zur Komplizin seines Komplotts und in Gang, Geste, Verhalten und Aussehen zu seiner Frau verwandelt hat. Wenn man diese kurze Reminiszenz nicht versteht – und den Inhalt des Briefes, den sie an Scottie schreiben will, vielleicht auch für eine List hält –, versteht man den weiteren Gang der Ereignisse nicht. An diesem Punkt der Story verwandelt sich die mystische Geschichte in eine kriminalistische. Der Übergang von dem, was man an Bildern (und Sound) geliefert bekommt, bis zum Moment, an dem man versteht, dass man der Logik folgen muss, dass Bilder trügerisch sind – dass keiner der ist, der er zu sein scheint –, ist in keiner Weise dramatisch ausgezeichnet. Man fragt sich, welche Indizien Scottie letztlich verraten werden, dass Judy in Wirklichkeit Madeleine war. Wie so oft ist es ein MacGuffin, ein unwesentliches Detail: eine kleine Halskette. Hitchcock inszeniert den Übergang von Bildmagie zur schlüssigen Logik des Urteilens schleichend langsam. Dies mag für das damalige Kinopublikum zu unerwünschten Irritationen geführt haben.

Nun die technische Frage zur Visualisierung und Parallelisierung von Schwindeltäuschung und Schwindelgefühl. Wie schafft es Hitchcock, diesen doppelten Schwindel – die Höhenangst des Protagonisten und den Maskierungsschwindel – einzuführen und eine Annäherung an das Ziel beständig hinauszuzögern? Nun, er schafft es zunächst optisch, indem er mit der Anwendung einer innovativen Kameratechnik das Schwindelgefühl visualisierbar macht. Die Technik beruht darauf, eine Vorwärtsbewegung der Kamera (Bildverengung) mit einer Öffnung des Zooms (Bilderweiterung) zu synchronisieren. Näherung und Weitung des Raums erzeugen einen schwer nachvollziehbaren Effekt, der die Tiefenwirkung des Raums destabilisiert, welcher sich in einer Art perspektivischer Perversion zurückzieht, je mehr man in ihn eindringt. Es kommt aufgrund der konkurrierenden Bewegungen zu einer Schwindelirritation, wie sie bei optischen Täuschungen nicht selten ist: Divergenz und Konvergenz einer Zielflucht. Der Effekt – der freilich moderat nur viermal jeweils wenige Sekunden eingesetzt wird – täuscht eine Atmung des Raumes vor; eine magische Animation, die in der Vertikalen, im Treppenturm beispielsweise oder im Blick von der Dachrinne auf die Straße, noch irritierender wirkt als in einer Horizontalen. Ein wirkliches Schwindelgefühl wird dem Kinozuschauer nicht zugemutet, doch ist zu ahnen, welche Faszination der Schwerelosigkeit vom Abgrund ausgeht und welcher Widerstand sich dagegen etablieren muss. Die Experimentalanordnung für diesen Schub und Gegenschub übernahm Hitchcock vom

Kameramann Irmin Roberts. Er wollte den Effekt eigentlich schon in der Simulation eines Ohnmachtsanfalls im Film REBECCA 1940 anwenden. Zum ersten Mal wurde er dann in Hitchcocks Psychoanalyseklassiker ICH KÄMPFE UM DICH 1945 eingesetzt. Der sogenannte „Vertigo-Effekt" ist in die Filmtechnikgeschichte eingegangen und lässt sich durch programmierbare Dollyfahrten mit Zoom und Schärferegelung heute auch mit Drohnenkameras durchführen. Für den Vertigo-Effekt im Turm der Missionsstation, der eine Schüfftan-Einspiegelung ist, hat Hitchcock einfach ein Modell des Turms horizontal gelegt und die Kamera auf Schienen fahren lassen. Das ersparte ihm eine aufwendige Krankonstruktion: Schwindeltäuschung über Schwindelgefühl – eine optische Täuschung, die durch Kamerafahrt mit gleichzeitiger Brennweitenänderung durchgeführt wird, verändert zwar sogartig den Raum, aber nicht das fokussierte Objekt. Deutlich wird diese antagonistische Bewegung, wenn man einen Menschen in eine zentralperspektivische Umgebung stellt, z.B. in einen Turm oder eine Häuserschlucht. Cartesianische Raumquantitäten werden in sphärische Raumqualitäten verwandelt.

Der zweite Effekt, den Hitchcock benutzt, betrifft die Verwandlung der Protagonistin von einer selbstmordgefährdeten Besessenen in eine etwas animalisch attraktive Frau und wieder zurück. Für einen Maskenbildner kein Problem, könnte man meinen. Dem ist auch so. Das Hauptproblem aber ist, dass der schwindelanfällige Protagonist Scottie selbst die Rückverwandlung veranlassen muss, indem er zwischen seinem Erinnerungsbild und der Realität eine Metamorphose der Frau, in die er sich verliebt hat (er weiß noch nicht, das es dieselbe Person ist), durchführen muss. Hier haben wir die Situation, dass die Rückverwandlung in Elsters vermeintliche Frau keine Rückverwandlung in eine Doppelgängerrolle ist. Es wird nicht aufgedeckt, sondern im Gegenteil das etwas ordinäre Original wieder in ein bürgerliches Double verwandelt. Hitchcock offenbart etwas von dem Verfahren objektiver Subjektivierung, die im Theater Routine ist, seit die archaischen Schauspieler nicht mehr nur Tote verkörpern – denn darauf geht die Titulierung „aus dem Reich der Toten" geistreicher ein, als es der Geisterseherei recht ist. Die Reanimation ist gleichzeitig eine Remortifikation.

Auf dieses Urereignis des griechischen Theaters scheint man im Zusammenhang mit VERTIGO noch nicht verwiesen zu haben. Theater in diesem archaischen Sinne heißt: Wiedergeburt – mit allen logischen Folgen. Wenn es Seelenwanderung gibt, dann sind die Fragen zu klären, wer man wirklich ist und ob die Körperhülle nur eine Maskierung darstellt. Christlich ist diese Haltung noch in der Kolportage der Nachfrage kleiner Kinder präsent, wie

alt man denn sei, wenn man im Paradies lebt, und ob es dann nicht nützlich sei, früh zu sterben. Wenn die Seele weiterlebt, dann kann sie keine Qualitäten haben. Das Musil'sche Konzept von „Genauigkeit und Seele" verdammt die Seele dazu, etwas völlig Unklares zu sein: ein Begriff ohne Gegenstand, eine Zahl, ein Negat.

Madeleine, die den frühen Tod ihrer Großmutter namens Carlotta als Selbstmord nachzuahmen droht (die Vorspielung der Magie der Seelenwanderung und der Besessenheit, des Wahnsinns, bringen Scottie auf die falsche Fährte), spielt und inszeniert den Wahnsinn allerdings auch auf zwei Ebenen: Einmal muss sie dem Mordkomplott ihres Komplitzen (Scotties Freund) folgen, dann wieder beginnt sie sich in Scottie zu verlieben und ihn so auf doppelte Weise zu verführen. Einmal ist die Verführung ein illegaler Schwindel, ein anderes Mal – in der Liebe – eine notwendige Form, wechselseitig das zu geben, was man nicht hat, wie Lacan es so salopp pointiert. Hitchcock unterstützt das Moment der Besessenheit mit Diffusions- und Farbfilter, einem weichen, grünlichem Licht, dem Licht der Verwesung. Bei der wiederholten Ansicht von VERTIGO ist mir diese grünliche Lichtstimmung – und im Film verstreute Bezüge Madeleine/Judys zur Farbe Grün – als das beherrschende Element des Unheimlichen aufgefallen. Die Rede über eine mögliche Seelenwanderung („Aus dem Reich der Toten") bleibt dagegen oberflächlich und wird rasch unter Psychopathologie verbucht.

Nun geht es in unserer Thematik um den Schwindel und der kommt hier in den beiden Varianten vor, die sich im deutschen Ausdruck dafür synonym geben: einerseits der Schwindel, ein anderer sein zu können, als der, der man ist; und inversiv, von einem Anderen als Anderen gesehen zu werden – der Kanarienvogel- oder Doppelgängereffekt, wie wir ihn in der Zauberschau des Films THE PRESTIGE beschrieben haben.

Höhenangst, kombiniert mit Vertrauensverlust und Schuldgefühlen, erzeugt den Schwindel der Abschüttelung: „abschütteln" heißt, sich einer repetitiven Motorik zu bedienen. Die entsprechende Therapie wäre die allmähliche Gewöhnung an das Gefühl der Höhe, der Abständigkeit vom Boden. Viele Menschen haben Höhenangst aufgrund der Tatsache, dass es ungewohnt ist, am Rande einer Klippe, eines Abgrundes oder im 20. Stock eines Hochhauses zu stehen und Nähe und Ferne nicht mehr einschätzen zu können. Das periphere Sehen, die *Anschlussoption* des Blicks, geht verloren, sodass die Blicksakkaden nicht mehr koordiniert und das Gesehene nicht in eine Gleichgewichtsstellung übersetzt werden kann. Man denke an den Seiltänzer, der mit einer Stange die Ungleichgewichte ausgleicht und sich in

einer *stabilen Instabilität* hält. Für dieses tänzelnde Moment bietet Hitchcock ebenfalls zwei Szenarien. Erstens, Bewegung im Stillstand: Hitchcock zeigt ziemlich ausführlich die ziellosen Fahrten von Madeleine in ihrem grünen Jaguar und von Scottie, der sie aus seinem eigenen Auto heraus beobachtet und zu erraten sucht, was das Ziel dieser Fahrten ist. Die Autos sind schnurrende, riesige Achtzylinder, deren Tempo nervend langsam ist. Zwar entspricht das der amerikanischen Fahrweise, nicht aber dem Drehzahlbereich europäischer Fahrzeuge. Aber selbst Scottie zeigt sich von diesem täglichen „Autoflanieren" ziemlich genervt. Der Film, obwohl scheinbar im Kreis gefahren wird (einzige Karussellannäherung), scheint gleichsam stillzustehen. Mich erinnert das an die winterlich eingemotteten Karusselle, die unwillkürlich Bilder eines lebendigen Sommers evozieren.

Neben diesem Normalstillstand gibt es einen pathologischen. Nachdem Scottie auch den Sturz der vermeintlichen Madeleine vom Turm mit ansehen musste und seine Phobie ihn hinderte, einzugreifen, traumatisiert ihn ein Traum (!), der in Trick- und Zeichentricktechnik die Verwirbelung der vorangegangenen Erlebnisse simuliert. Danach sieht man Scottie in einer Klinik unbeweglich und stumm auf einem Sessel sitzen. Der Arzt, den Midge um Rat fragt, diagnostiziert schwere Melancholie und einen Schuldkomplex – Truffaut schreibt etwas vage: Nervenzusammenbruch. Melancholie simuliert hier unbewusst eine Todesmimikry. Sie zeigt jemanden, der dem Tod in die Parade fährt, indem er selbst beinahe katatonisch den Tod simuliert. Die Selbstbeschwindelung des Stillstandes ist Affekt einer Sühnehaltung, um Schuld abzuleiten, wenn denn alle Handlung nur Schuld verursacht, also Todesmaterialisierungen hervorbringt: unvermittelbare, dingliche Absolutheit. Schuld ist in Scotties Augen kein moralisches, sondern ein reales Problem. Er fühlt sich am Tod zweier Menschen schuldig. Frei nach Kierkegaard: Sofern der Mensch seine Vorstellungen realisiert, wird er schuldig. Erst nach Monaten findet Scottie in ein normaleres Leben zurück. Man sieht, wie er allmählich (auch hier das Motiv der Langsamkeit) an verschiedenen Orten, die er mit Madeleine besucht hatte, die Vision ihrer Erscheinung deutet, was sich aber als halluzinatives Wunschdenken nach Vergegenwärtigung des Liebesobjekts herausstellt. Wieder dreht er sich ziellos im Kreis.

Ich bin mir nicht sicher, ob der Film tatsächlich Schwindelgefühle aller drei Bedeutungsebenen hervorrufen will oder ob er nicht Anklage gegen den magischen Bluff erhebt, den der Kinobesucher erwartet und als Tricktechnik kritisch sondiert. Die Frage „Wie haben Sie das gemacht?", die Hitchcock

(und später auch Truffaut) in publizierten Interviews gestellt wird, rechnet mit der kritischen Distanz, wie sie Benjamin schon in den 1930 Jahren gefordert hat. VERTIGO verlangt zu viel Konzentration, um den Film wirklich beim ersten Mal verstehen zu können; man bleibt auf ganz anderer Ebene in der Irritation stecken. In PSYCHO (1960) verwendet Hitchcock weitaus radikalere Mittel, um jemanden aus dem Reich der Toten auferstehen zu lassen. Die Psychose, in der Anthony Perkins (Norman Bates) in die Rolle seiner Mutter schlüpft, während die zerfallene Leiche im Keller haust, wird nicht der Schwindelangst, sondern dem direkten Horror zugeordnet. Mir scheint, das einzige Horrormoment in VERTIGO ist das plötzliche Erscheinen der aus dem Dunklen herausschreitenden Nonne auf dem Kirchturm, das schließlich Judy den Tod kostet, die vermeintlich die Geisterscheinung der Toten Madeleine sieht. Nicht Horror, sondern labyrinthischer Stillstand, Ausweglosigkeit ist das Thema.

Die meisten Menschen haben Schuldgefühle, mit denen sie aber trotzdem unbeschwert in einen Hitchcock-Film gehen, denn hier wird nie jemand wirklich umgebracht. Es gibt keine Opfer, die nicht im Rahmen der Profession umtauschbar wären. Für Truffaut ist der Höhenschwindel nur Mittel zum Zweck, hinter der die Idee eines Tabus steckt. Es muss einen Ort geben, zu dem Scottie Madeleine nicht folgen kann, und dieser Ort soll der Wahnsinn sein, also der Verlust der Persönlichkeit, wie er zwischen Madeleine und Judy demonstriert wird. Der Ort ist verknüpft mit einer Frau, deren wirkliche Identität zwischen zwei Figuren changiert und die man erst aufklären kann, wenn die Frau tot ist. Ganz abgesehen davon, dass sich Identität überhaupt erst im Tod erfüllt, da das Leben kein Bild, sondern ein Prozess ist, und ganz abgesehen davon, dass die *Immaculata,* die Schuldlosigkeit wie die absolute Ruhe idealistische Fiktionen sind, erlaubt uns die Konstruktion der Geschichte eine gewisse Ratlosigkeit zu konstatieren, angesichts der Experimentalanordnung, die den intrinsischen Schwindel des Kinos selbst, die kinematografische Sensibilisierung, außen vor lässt. Filme wie Powells PEEPING TOM (1960) und Antonionis BLOW UP (1966) haben mehr Aufklärung darin geleistet, welche Bedeutung die Pathologie und der Schwindel des Mediums Film zwischen Exhibition und Voyeurismus sozialisiert.

Seine Stärke hat VERTIGO zweifellos in der Bildgestaltung, der Montage, der Kamera und Schauspielführung. Die Schwäche der Narration greift dort, wo der Zusammenhang von organischem Schwindelgefühl und zeichen- und handlungspragmatischer Täuschung nicht konsequent ist, also eine Beziehung zwischen der kriminellen und der pathologischen Ebene

nicht mit gleichen technischen Mitteln bewirkt werden kann. Den Vertigo-Effekt erkennt der Betrachter sofort als technischen Schwindel – die Verwandlung Madeleines dagegen durchschaut er nicht: Sind nicht alle Schauspieler immer maskiert? Das, was Hitchcock zu sehen erlaubt, kann auch ganz anders interpretiert werden. Alles in VERTIGO ist eindeutig, selbst der mystische Schwindel, ja, selbst das, was Hitchcock uns nicht zu sehen erlaubt, bleibt niemals unrealistisch. So könnte es durchaus sein, dass Scottie noch immer an der Regenrinne hängt und sein Leben *wie ein Film* ablaufen sieht – den Film Vertigo. Das Handreichung des Polizisten und die Ausweglosigkeit der Melancholie korrespondieren miteinander: Die Zeit scheint stillzustehen, das Trauma wird überdehnt.

Wolfgang Kaempfer hat hierzu ein Schema der Zeitmodalitäten differenziert, in der die lineare und unwiederholbare *Geschichtszeit* im Verhältnis zur wiederholbaren, retardierenden, zirkularen Zeit gesetzt wird. Im Zuge seiner Argumentation erweist sich die lineare Zeitauffassung des 19. Jahrhunderts mit ihren Wirkungsketten als lediglich episodisch. Aktuell schiebt sich wieder eine zyklische, biologische, astronomische Zeitlogik in den Vordergrund, die Kaempfer *„Verkehrszeit"* nennt. Erinnern wir uns daran, dass die Ziellosigkeit der Kreisfahrten von Scottie das Eindringen der Mystik fördert. Die Wiedergeburt, Madeleine als Wiedergängerin (ihrer Urgroßmutter Charlotta), ihr versuchter Selbstmord sind schon deprimierende Anzeichen, die eine Dominanz der „Filmzeit" des Traumas anzeigen. Sie werden verstärkt durch den Umstand, dass Scottie seinen Beruf hat aufgeben müssen und nicht weiß, was er mit seiner Zeit anfangen will – der Detektiv ist jemand, der notorisch auf der Suche ist. Kaempfer schreibt allgemein zur Zeitkonstruktion von Manie und Depression:

> Handgreiflich hält der Depressive die Vergangenheit für sehr viel realer als Zukunft oder Gegenwart. Beharrlich klammert er sich ans factum brutum ihrer immanenten Unwiederbringlichkeit, Unumkehrbarkeit, sie ist für ihn schlechterdings verloren, und in eben diesem Verlust besteht sein Gewinn. Was der normale Mensch relativieren, kompensieren oder woran er sich wohl auch schlicht vorbeidrücken kann: daß ein einmal abgelaufenes Stück Geschichte notwendigerweise auch verloren ist, das erfährt der Depressive als eine unumstößliche Gewißheit.[173]

Was in VERTIGO zur Debatte steht, ist die *Frage nach der Wiederholbarkeit und möglichen Korrektur der Vergangenheit.* Diese mystische Suche, die sich

[173] Wolfgang Kaempfer: *Überlegungen zur Struktur der Zeit in manisch-depressiven Zuständen.* In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper, Ulrich Sonnemann (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose im Spiegel der Zeit.* Berlin 1993, S. 149.

in eine technisch-kriminelle Konstruktion verpackt, kann erst dann aufgedeckt werden kann, wenn sich die *Wiederholung,* die Verkehrszeit über das „einmal und nie wieder" erhebt – das passiert durch den zweiten Tod an gleicher Stelle, auf dem Turm der Missionsstation. Es ist also zwingend, dass das, *was sich nicht wieder holen lässt,* durch Magie und Mystik erschlichen werden muss – so lange, wie kein technisches Medium hinreicht, die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen. Die Logik schlüssiger Ursache-Wirkungsketten erweisen sich als Wirklichkeitskonstruktionen, die dem Chaos, dem Zufall und der Unwahrscheinlichkeit allenfalls einen statischen Wahrheitswert zukommen lassen können. Der infinite Grund dessen, was „Gegenwart" bedeutet, muss systematisch ausgeblendet werden, wenn man Vollzüge darstellen will. Ein Datum, eine Schaltung genügt nicht, um eine logarithmische Kurve zu entwickeln. Die Depression verweigert sich der Verkehrszeit.

Die absolute Dominanz der retentio über die protentio hat das normale Fortschreiten aus der Vergangenheit in die Zukunft über das Gelenk der Gegenwart blockiert. Die spezifischen Charaktere der Geschichtszeit: Unumkehrbarkeit, Unwiederholbarkeit, Irreversibilität sind gleichsam festgeschrieben worden und nehmen den ganzen Raum der Zeit ein.[174]

Nun muss man zwischen beiden Zeitvorstellungen, der linearen und der zyklischen, unbedingt ein Moment einfügen, das als Gegenwart, Präsenz oder Wirklichkeit die depressive Unendlichkeit der Bewegungen in eine Logik der Schaltung, des „Wechselstroms" einbettet. Friedrich Cramer gibt dazu verschiedene physikalische, biologische und mathematische Argumente, die das Verhältnis systemischer Modulation ermöglichen. Ich will nicht auf die durch Poincaré, Heisenberg, Lorenz und Mandelbrot entwickelten Modelle der Rückkopplungen in einem Dreikörpersystem eingehen. Sie zeigen, dass die Logik eines Helmholtz, die in der Gestalttheorie schon auf ihre Sinneffekte hin erweitert wird, aus deterministischen Systemen Chaos und aus Chaos determinierte Systeme machen kann, wobei der *Ereignishorizont des Umschlags* jeweils nicht bestimmt werden kann. Unendliche Zyklizität hat, sobald sie als Wirklichkeit wirksam wird, nicht unbedingt unendliche Gleichheit zur Folge. „Grundsätzlich ist nicht vorauszusagen, wann ein potentiell chaotisches System tatsächlich in Chaos übergehen, umkippen wird. Die Unvoraussagbarkeit ist Teil seines Verhaltens."[175] Im Sinne

[174] Ebd., S. 149.

[175] Friedrich Cramer: *Ordnung und Chaos: Schwingen und Kippen als Grundformen der physischen und psychischen Bewegung.* In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper, Ulrich Sonne

der Heisenberg'schen Unschärfe heißt das, dass eine jede Beobachtung als Wahrnehmung von Wirklichkeit das Beobachtungsobjekt situativ, nämlich *als Gegenwart* verändert.

Hitchcock trägt diesem Umstand Rechnung, indem er mit einem weiten Schwenk über den *Horizont* von San Francisco Scottie aus der Depression entlässt und in die Welt der verlässlichen, beobachtbaren Abläufe zurückholt, in der Gegenwärtigkeit eine *vertrauensvolle mediale Kontinuität* (das „Ich") ist – so lange, bis ihn die Vergangenheit in Form einer unmöglichen Retention (Judy) – Madeleine ist ja tot, er hat es gesehen – aus dieser Routine erweckt. Die Realien haben ihren Platz wiedergefunden, das traumatische Symptom wandert aus dem Körper in die Welt – dem Hintergrundprospekt verlässlicher Wirksamkeit, San Francisco, die Stadt am Horizont. Als letztes dieser orientierenden Dinge verkettet sich dann eine Halskette mit den Ereignissen: Es ist die Kette, mit der Judy schon als Madeleine aufgetreten ist und die somit beide Welten wie beide Zeiten verkettet. Von jetzt an wird Scottie sich nicht mehr täuschen lassen. Er weiß, dass Judy Madeleine gewesen ist, er weiß aber noch nicht, dass Judy diese Madeleine (Elvers Frau) nur gespielt hat – dass sie also in Wirklichkeit immer Judy gewesen ist.

Im Übrigen haben die meisten Phobien mit der introjektiven Abwehr von Architektur respektive gebauten Räumen, mit verdeckenden, leitenden und begrenzenden Realien zu tun, die, wie soll man es anders sagen, sich im Tableau einer ewigen Gegenwart heimisch machen. Vermutlich ist diesem Tableau eine Abwehr gewidmet, der erstens Architektur (Raumorientierung) in der Regel nur unterbewusst Aufmerksamkeit zukommen lässt – als das *Gewohnte*, als das, was bloß da ist; zweitens ist diesem Dasein eine verkettende Wirklichkeit durch die Funktionen von Handlungen im Raum gegeben. Höhenangst (oben), Brückenphobie (unten), Platzangst (vorne), Verfolgungswahn (hinten) beziehen sich auf topische Platzierungen. Wichtiger als diese sind aber die Raumdistanzen, die Überbrückungen zwischen fokussierendem und peripherem Blick. So hat schon Mach gezeigt, dass man den Drehschwindel dadurch vermindern kann, dass man nach dem Drehen ein Objekt direkt vor Augen fixiert. Einmal mehr geht es um die Koordinierung von Wirklichkeit in Tableaus (Horizontlinien), deren Statik die Abgründigkeit der Blicke und Körperstellungen diszipliniert.

Hitchcock erweist sich als Beherrscher der gedehnten und der geraffte Zeit, wie wir anhand des Films *Der Fremde im Zug* schon eindrücklich

mann (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose im Spiegel der Zeit.* Berlin 1993, S. 44.

demonstriert hat. Wenn der Vertigo-Effekt den Raum anamorphotisch verändert, so verändert Hitchcocks Schnitt und die Bewegungen seiner Figuren die Zeit. Film, das ist lebendige Zeit. Wenn in *High Noon* die Uhren unerbittlich auf den Showdown hindeuten, spielt zwar auch Zinnemann mit der Zeit, verändert aber nicht ihre Qualität, sondern verkürzt ihre Quantität durch die Handlungen, die in diesen 90 Minuten, die der Film dauert, durchzuführen sind. Weil aber in VERTIGO die Protagonisten nichts mit der Zeit anzufangen wissen – Scottie ist arbeitslos und finanziell abgesichert –, dreht sich bei ihnen die Welt im Kreis. Die Zeit verrinnt zäh und wird langsamer, das ist in der Tat ein pathologisches Gegenbild von Fortschritt.

Es zeigen sich gerade in psychopathologischen Formen aufgrund ihrer hohen Pathoplastizität kulturspezifische Defizite bezüglich der Akzeptanz von gelernten Raumvorstellungen. Sie verdrehen sich denn auch gerne in fiktionalen Räumen und optisch-thematischen Illusionen wie Lunapark, Kirmes, Disneyworld.

Es gibt zu VERTIGO eine Interpretationslinie, die, wie gesagt, die Ansicht vertritt, der gesamte Film, mit Ausnahme der Szenen, an denen Scottie an der Regenrinne hängt, sei der Traum einer Nekrophilie, der den bevorstehenden Fall in die Tiefe umdeuten und somit sensuell die Motorik des Falls ablenkt, nach dem Motto: „Wenn ich nur träume, dass ich an der Dachrinne hänge, werde ich nicht wirklich fallen." Dabei sind Träume des endlosen Fallens nicht ungewöhnlich. Es fällt nicht der Träumer, sondern der ungehemmte Fluss der neurosensorischen Eigeninitiative; der Traum, er ist das Subjekt. Das für Hitchcock langsame Erzähltempo, die Reduktion auf zwei Figuren und die museal-touristische Szenerie deuten auf die nekrophile Annäherung. Man hat den Eindruck, Scottie sei in diesem Film nie ganz wach, hinge sozusagen über dem Abgrund des Imaginären. Die Musik und das weiche Licht sind zusätzliche Mittel, den Traumfaktor zu illusionieren und um deutlich zu machen, wie Traumarbeit funktioniert. Der Traum als Wunscherfüllung realisiert die Erfüllung einer Erwartung, so, wie Scottie Judy als sein Wunschbild „Madeleine" realisieren will. Für den Betrachter wird der Eindruck erzeugt, sowohl Madeleine als auch Judy seien Maskierungen einer Person, die es als solche – als die „wahre" Frau, das ideale Liebesobjekt – nicht gibt, weil zur Erfüllungsvollendung stets ein Rest, ein Zweifel bleiben muss.

Das lässt sich filmografisch nachvollziehen. Hitchcock hatte Schwierigkeiten, Kim Novak zu der Figur zu machen, die Judy sein soll, da er die Schauspielerin zuerst zu Madeleine hat werden lassen. So ist Judy eine

etwas vulgäre, nicht ganz so attraktiv gezeichnete Rolle. Ursprünglich sollte Vera Miles die beiden Rollen spielen, sie wurde aber schwanger, sodass aus Vertragsgründen Kim Novak einsprang, zu der Hitchcock ein mindestens ambivalentes Verhältnis hatte – zumal sie mit eigenen Ideen in des Meisters Vorstellung eingreifen wollte. Das wäre so unziemlich, als ob man einen Träumenden aufweckt. Denn wenn Scotties Vision kein Traum ist, so ist doch Hitchcocks Fiktion zumindest stets eine sehr konkrete (apollinische) Vision. Bis ins Detail ist seine Regie im Drehbuch vorgeplant, sodass ihn die Realisierung des Films eigentlich nicht mehr sonderlich interessiert. Die Parallelen, ja Durchdringungen der Figuren auf der Ebene der Darstellung und der Produktion sind unübersehbar. So gehört der gewundene Haarknoten von Madeleine (als Wiedergängerin von Carlotta) zu jenen Spiralobjekten, die den Schwindel symbolisieren können und die letzte Stufe der Rückverwandlung von Judy vollenden. Die Frage ist: Soll der Knoten halten oder muss er aufgelöst werden? In dem Moment, wo er gebunden ist, legt sich Judy die Kette um den Hals. Aus der Spirale wird ein Ring. Der Kreis schließt sich. Scottie ist nun sicher: Judy ist Madeleine. Der Schwindel ist durch ein Objekt, das in beiden Welten umherwandert, aufgelöst.

Der Konflikt zwischen dem Mann (Scottie), der das imaginäre Bild (Madeleine) an einer anderen Frau (Judy) erzeugen will, deutet den Projektionscharakter männlicher Lust an, deren Sexualisierung gelingend scheitert, indem der Mann, ich formuliere es salopp, während des Vollzugs die Augen schließt und sich seinem Idealbild überlässt. Von der Frau aus erfolgt die Sexualisierung, die Kim Novak entgegen Hitchcocks Meinung hervorragend in ihrer Zwiespältigkeit darstellt, über den Aspekt der Verführung. Sie bemüht sich, als Madeleine das Bild zu sein, das der Mann in ihr zu sehen wünscht, womit natürlich ihre Eigentlichkeit rätselhaft bleibt. Erst die wechselseitige Verführung ermöglicht es – Scottie beginnt, sich in Madeleine zu verlieben –, die reale und die ideale Vorspiegelung (im Film erscheinen jede Menge Spiegel) einander anzunähern. „Liebe als Verkennung" ist der Grundkonflikt, der hier seine Aufklärung erfährt.

Zur Aufklärung gehört auch ein pikantes Detail, das Hitchcock trotz der Aufforderung durch die Zensurbehörde und deren Regelungen im *Production Code* nicht befolgt hat: Der eigentliche Anstifter des Mordes, Scotties Freund Elster, kommt nämlich im zweiten Teil des Films nicht mehr vor – er befindet sich zur Zeit, als Scottie Judy kennenlernt, unbehelligt in Europa. Nach dem *Production Code* müssen aber Verbrecher bestraft werden. Auch wenn diese moralisierende Attitüde lächerlich wirkt, musste Hitchcock in

einer heute nicht mehr gezeigten Szene (es ist ungewiss, ob sie damals überhaupt je gezeigt wurde) die Verhaftung und Bestrafung von Elster konkret benennen. Das sollte als Schlussszene durch eine Radiodurchsage in der Wohnung seiner Freundin Midge geschehen. Es gab für Hitchcock keine Strafe gegen die fehlende Bestrafung. Dass Verbrechen sich lohnt, muss als schwindelnde Hintergehung des Schwindels tabuisiert werden. Der Schwindel ist dennoch so artistisch, dass dem Mörder Applaus zu zollen ist. Es bedarf einer Gerichtsszene, um zu zeigen, dass Scottie Madeleine *nicht* vom Turm gestoßen hat (man hatte beide heraufgehen sehen), sondern dass es ein (vorgetäuschter) Selbstmord war. Und es bedarf eines Unfalls, um die doppelte Unschuld Scotties aufzulösen und ihn von seiner Akrophobie zu heilen: Verstört, aber nicht mehr ängstlich, blickt er vom Glockenturm nach unten auf die tote Judy. Abrupt endet der Film. Ein komödiantisches Finale, wie in Der Fremde im Zug, Der unbekannte Dritte oder Über den Dächern von Nizza findet nicht statt; das Fest fällt aus, die Schuld fällt ab.

Beginnen wir mit Jacques Tatis Film Tatis Schützenfest (Jour de fête, Regie: Jacques Tati, Frankreich 1949) und weiteren Überlegungen zur Schuld. Schuld ist Überwindung von Differenz. Ohne Schuld heilig sei der, der den Widerstand erträgt. Der (sich aggressiv materialisierende) Widerstand wird ambivalent im Hinblick auf jene, die den Widerstand ertragen. Schuld ist notwendiges Produkt von Überschreitung. Wir müssen uns von dem Gedanken lossagen, dass Schuld eine Frage der Verursachung sei, sie ist vielmehr eine Konsequenz aus dem Gesetz und der Möglichkeit bzw. Ächtung seiner Überschreitung. Sie tritt aus einer Kette von Verschiebungen hervor, aus der heraus sie sinnlich erscheint, sodass, vom Punkt der Verschiebung aus die Vorgeschichte ausgeblendet wird, die in der Gewalt des Gesetzes (der Norm, der Regel etc.) liegt. Die Ausblendung, die zugleich die Verblendung eines „Ursprungs" darstellt, ist die Substanz der Schuld. Kierkegaard verweist in dieser Hinsicht zu Recht auf eine „Erbsünde", d.h. eine Vererbung, Vermittlung von Schuld. Jeder Schuld geht ein Kredit voraus, da Leben (Werden, Bewegung) ohne Schuld nicht in sich widerständig, also in der Relation von Lust und Widerstand (Realität) zu denken ist. Schuld, so könnte man sagen, ist die „elektromotorisch" gedachte Überwertigkeit der Verschiebung (von Spule und Magnet; von Austausch), die entweder als Widerstand (im ohmschen Sinne) oder als Tat (produktive Arbeit) eine vitale Ordnung der Todestriebe auf der Ebene der Kultur ermöglicht. *Wichtig ist zu begreifen, dass die Schuldverschiebung die Zirkulation antreibt. Damit sie*

nicht zu stocken droht, verwickelt sich Schuld entweder in ein moderierendes Wertesystem (Verbot, das den Tausch diszipliniert) oder in eine „Verzweiflung", die die Unmöglichkeit eines Tauschs ohne Widerstand (Differenz) erkennt, seine Möglichkeit aber dennoch phantasmatisch imaginiert. Kierkegaard hat in seinem Werk stets auf diesen Zusammenhang von Tausch, Schuld, Verzweiflung und Angst hingewiesen.

Wir haben bemerkt, dass Scottie, der in Angst und Melancholie verharrt, diesen Schuldverkehr aufgibt – dass er sich schuldig fühlt an der Stelle, wo er den Faden des Lebens zweier Menschen zerrissen hat und nicht mehr in die notwendig schuldhaften Lebensverhältnisse eintreten kann. Er verharrt in Depression, ist verdinglichte Schuld.

Finanzielle und damit gesellschaftliche Schulden können umgeschichtet, abbezahlt oder weitergegeben werden; man kann auf-, ab- und umbauen. Ihre Tilgung ist nicht der Normalfall. Schulden sind geborgte und gehortete Zeit. Mit Zeit lässt sich spielen, haben wir gesehen. Lassen auch die Schulden eine Qualifizierung zu, gibt es schwere und weniger schwere Schulden? Schulden können eine Dringlichkeit erzeugen, wenn die Pfändung droht, und Schulden können einen Aufschub erzwingen, wenn erst der Erbe sie zurückzahlen muss. Jedenfalls basiert unser gesamtes Wirtschaftssystem auf der Erzeugung von Geld (dieser negativen Materie, diesem negativen Widerstand) durch Schulden. Im Potlatsch z.B. bestehen die Schulden negativ in der *Erwartung* des Rücktauschs – die Zwischenzeit bewahrt sie als Zeit sozialen Friedens. Auch im olympischen Opferfest wird weniger der Opfer als der Gewinner gedacht, sodass hier – wie bei Kafkas Galeriebesucher – Schuld als Produktion (Trainingsfleiß) sich in Gewinn verwandelt. Wenn Schuld selbst geheiligt wird, dann im körperlosen Geld, also der Moderation von Medienübergängen.

Wie in jeder Ökonomie gibt es notwendigerweise einen Wechsel auf das entgegenbrachte Vertrags-, also Vertrauensverhältnis. Vertrauen ist kein Realwert, sondern eine Wette auf die Zukunft, eine Projektion, Todesaufschub. Diese Wette benötigt einen Ort, an dem die Gegenwart verhandelt wird. Die Arbeit dieses Ortes – in der Regel eine Bank – verlangt dafür Zinsen, um ihrerseits Zukunft disponieren und realisieren zu können. Mein wirtschaftliches Verständnis reicht hin, diese Zinsen sich in Gewinn verwandeln zu sehen, mit dem, so hoffe ich, die Bank kein Fest veranstaltet, sondern ihn der Zirkulation erneut zuträgt. Soweit das Prinzip der pekuniären Seite der Schuldökonomie. *Schuld ist Abwehr mit dem Ziel eines Todesaufschubs als phantasmatisches (nicht reales) Versprechen.*

Jetzt noch einmal zurück zu VERTIGO. Scottie häuft zweimal Schuld an, so wird es im Film gezeigt. Er fühlt sich gegenüber dem Polizisten schuldig, der in den Tod stürzt, weil er Scottie, an der Dachrinne hängend, retten will; und er fühlt sich der Gesellschaft bzw. Elster gegenüber schuldig, da er Madeleine nicht vom (fingierten) Selbstmord hat abbringen können. Die Schulden erdrücken ihn. Einerseits blockiert eine traumatische Akrophobie die Konversion, den sensomotorischen Übergang: Schwindel, Herzrasen, Kreislaufstörungen, Schweißausbrüche erleidet er beim Anblick von Höhe, d.h. einem physisch ablenkenden Widerstand gegenüber dem Sog des Abgrundes. Das Vergessenmachen des Traumas (Tilgung) ist eine Angelegenheit, die man nicht willentlich durchführen kann. Man kann es allenfalls durch therapeutische Arbeit ableiten oder stunden (der Kreditgeber könnte Sterben oder selbst Pleite gehen). Sehen wir also genauer hin, dann geht es um einen Vertrauensverlust gegenüber den Eigenmächtigkeiten, der falschen Konversionen (Kraftübertragungen) des Körpers. Scotties Fehltritt am Dach – seine ungeschickte Motorik, die sich dem Gang in die Höhe verweigert – gilt als nicht mehr zuverlässig, schwindelanfällig. Nicht *Scottie* hat Schuld, sondern bloß sein *Körper*. Warum der Unterschied dieser Schuldverschiebung relevant ist, sehen wir gleich bei Tati. Die Abzahlung der Schuld realisiert Scottie anfänglich in einem verhaltenstherapeutischen Programm, der Annäherung an die Höhe und der Zunahme des Vertrauens, Stufe für Stufe, auf seine körperliche Koordination. Eine Stehleiter ist in einer der ersten Szenen bei Midge das Trainingsgerät. Die Alternative, einen zweiten Schock zur Löschung des ersten herbeizuführen, läuft ins Abseits.

Nach Madeleines Selbstmord wird sein Körper ein zweites Mal schuldig: Scotties Akrophobie (motiler, in Angst gebannter Widerstand) verhindert sein Einschreiten. (Hätte er doch nur *genauer hingesehen* – hätte er bemerkt, dass die Leiche eine andere Dame ist als die, die er den Turm hat besteigen sehen!) Nun lastet das Schuldpaket noch schwerer. Wenn schon der gesunde Körper einen Fehltritt provoziert, wie dann erst der kranke. Das Ergebnis: Einstellung der motorischen Fähigkeiten. Asketische Melancholie, Schuldeingeständnis und deren Einbehaltung. Wer sozusagen lebend Tod spielt, kann keine Schuld mehr aufhäufen. Scottie sitzt unbeweglich und schwer melancholisch-depressiv in seinem grauen Pflegeheim.

Zeit heilt alle Wunden. Schließlich kommt er aus dem Heim und seiner Melancholie heraus, begegnet zufällig (oder ist die Begegnung wieder das Resultat einer mystischen Suche?) Judy und beginnt, sie als Madeleine zurückzuverwandeln. Für den Begriff „Umgestaltung" könnten wir auch den

der „Verarbeitung" bzw. des Freud'schen „Durcharbeitens" verwenden. Der Begriff „Arbeit" ist dabei – analog jenem von Hannah Arendt – eine aktivierende Auseinandersetzung mit den widerständigen Realien (Bedürfnissen) und Tabus (Lüsten). In VERTIGO heißt es aber, den körperlichen Schwindel auf den semantischen zu verschieben. Wird der *kriminelle* Schwindel aufgeklärt, verschwindet auch der körperliche; Wirklichkeit ist wieder gleitend horizontal im gleichberechtigten Tausch verfasst – deswegen der Panoramaschwenk über San Francisco. Schuldverarbeitung durch Reversion der Zeitrichtung und In- bzw. Konversion der psychophysischen Besetzung.

Es kommt – in der Narration abrupt und etwas zu rasch – die Erkenntnis, dass Scotties Körper nicht insgesamt den Vertrauensverlust zu tragen hat, sondern seine Sinne. Er ist systematisch durch das *Bild* der falschen Madeleine unaufmerksam und in die Irre geführt worden: Liebe macht blind. Beinahe mit Gewalt zerrt Scottie Judy auf den Turm, um die Situation des fingierten Selbstmordes zu *realisieren* – das heißt, im ökonomischen Sinne, die Schulden zu begleichen. Wenn Madeleine in Judy wiederaufersteht, die kriminelle Täuschung entlarvt wird, dann sind zumindest die Sinne nicht mehr in das Schuldgeschäft verwickelt. Alles andere ist Aufgabe eines cleveren Detektivs. *Schuldgeschäfte sind also allemal Vertrauensverstrickungen.*

Was uns Hitchcock nahebringt, ist keine medizinische Erklärung, sondern eine idealisierte Figur der ökonomischen Struktur der Schuld, die vom abstrakten Geld zu den körperlichen Werten der Arbeit – des arbeitenden und lebenserhaltenden Körpers – zurückschließt und von dem sich ein Geist, eine Vorstellung, *die ich nicht bin,* abkoppelt. Die Schuldsubstanz – ist zunächst einmal der mir geschenkte *Körper als eine Gabe,* deren Rückgabe die Zeit des Lebens tilgen wird; es ist ein Körper, der seine eigene Ökonomie durch die Widerständigkeit von Imagination und Realisierung erzeugt, dessen Zinsen wir als vernunftorientiertes Subjekt einstreichen. Wenn das Subjekt eine Gabe und eine Schuld ist, dann muss es prophylaktisch stabilisiert und trainiert werden, damit die motorischen Fehltritte bzw. die emotionalen und sensorischen Schwindel ihm nichts anhaben können. Das Training, die Schule, sind ihrerseits Krediteingaben des Staates in ein gesundes und verlängerndes Leben, in welchem der Körper geschont und der Geist die freien Zeichen zu bewegen lernt. Damit sind wir auf der Zielgraden des Sinns, den Jacques Tati in JOUR DE FÊTE entwickelt: Training, Geschwindigkeit, Fluidität der tanzende Körper – nicht nur am „Tag des Festes". Bei Tati gilt es, die Schuld aus dem Körper zu schleudern und Arbeit in Lust zu verwandeln.

25. FILM 6: TATI: *JOUR DE FETE.* KEIN FEST DER BESCHLEUNIGUNG

Wir besteigen wieder unser nostalgisches Karussell, drehen aber am Rad der Geschwindigkeit. Diesmal ist es nicht eine verfehlte, unterlassene asketische Handlung und Haltung, die zwischen Angst und Mut die Schuld verteilt, sondern die Übertragung der Verausgabung des Festes auf die Welt der Arbeit. Wir haben über die Animation der Zeit gesprochen. Die animierte Zeit, das ist Fest, Tanz und Tempo, Rausch des Kreisens. Wir besuchen Jacques Tati in Tatis SCHÜTZENFEST, müssen in einer Analyse der Schuld nach dem Regulativ der animierten qualitativen Zeit fragen. Schuldig wird man nicht durch denken, sondern durch handeln. So kann Guy in DER FREMDE IM ZUG zu seiner scheidungsunwilligen Frau zwar sagen: „Ich könnte dich umbringen!" –, macht sich aber nicht dadurch verdächtig, sondern erst durch die Umstände seiner Handlungen. Überall da, wo gehandelt wird, Widerstände verschoben werden, geht die Gleichung von Schuld und Arbeit auf, deren Parameter die Zeit oder das Tempo der Arbeit sind.

Tempo, Lebendigkeit, *„rapidité"* ist das Thema von JOUR DE FÊTE – den Festtagen der Kirmes. Der Mittelpunkt dieses herrlich komödiantischen Festes bildet eine fahrende Provinzkirmes, – eine jener *goguettes,* die das Karussell zur Instanz der Befreiung der kleinen Lüste gemacht haben.

Das Problem der Synchronisation von Körper und Geist und dem richtigen Arbeitstempo führt uns, nein, noch nicht zu Virilio, dem Theoretiker der Geschwindigkeit, sondern zu Tati, den wir im Hinblick auch auf seine späteren Filme den *Szenografen des öffentlichen Verkehrs* nennen können. Ihn interessiert nicht die Geschwindigkeit an sich, sondern das Differential zwischen der menschlichen und der maschinellen Motorik. Aus dem Differential erwachsen Effekte der Befreiung, Verausgabung und des moderierten Schwindels, aber auch Blockaden, wie sie Hitchcock in VERTIGO skizziert hat. Das Defizienzgefühl der motorischen wie sensoriellen Aktivitäten verschiebt das Vertrauen vom Körper auf die hilfreichen und prothetischen Dinge. Das Training, die Schulung des Körpers wird zum Sport. Das Messinstrument von Selbstvertrauen ist der Wettkampf: Chards, Siegerlisten, Ligen und Rekorde sowie die Wetten darüber sind Manifestationen des Agons, der in Alea mündet und in Ilynx umschlägt – Mimikry und List der Spieler inklu-

sive. Tati also präferiert die physische Komik gegenüber dem semantischen Witz. In seinen Filmen wird kaum gesprochen. Er interessiert sich zu Beginn seiner Karriere für das sportliche Training. Ein erster Film entsteht 1947 mit dem Titel SCHULE DER BRIEFTRÄGER als „Lehrfilm". Hier werden viele Gags angeschlagen, die er später in JOUR DE FÊTE ausbauen wird. Davor arbeitet Tati als Schauspieler: Er spielt Tennis (OSCAR, CHAMPION DE TENNIS, 1932), den Raufbold 1934, einen Boxer 1936 – oft arbeitet er parallel zum Film in seinem Bühnenprogramm pantomimisch. Er zeigt die Verletzlichkeit, die Ungeschicklichkeit und die Akrobatik seines langen, dünnen Körpers. Der Stil ist immer komödiantisch, niemals pathologisch. Ja, der Körper darf einen Fehltritt machen, die Schuld wird im Lachen verstreut. Das Lachen ist das Fest der Verausgabung gehorteter Schuld. Körperschwere wird im leichten, akrobatischen Umgang mit der travestierten Verwendung des Dinggebrauchs gebrochen (oft sind es Fahrzeuge), aus dem Körper wird allmählich ein *Zeichen,* die Figur des Monsieur Hulot, dann ein *Markenzeichen.*

Die einfachste Form der Zerstreuung, Verräumlichung, Szenifikation blockierender Dinglichkeit und fehlgeleiteter Dynamik ist die des Witzes. Der Witz ist eine Explosion von etwas, das sich als Preshow, als Witzerzählung anspannt und aufstaut. Die motorisierte Form der „Explosion" ist die Wiederholung, der *running gag.* JOUR DE FÊTE bietet uns eine ununterbrochene Kette von Unfällen, Missverständnissen, Schwindeln und falschen Erwartungsweckungen, sodass wir den Film als bloßen *Slapstick* abtun könnten. Während der Witz einen Trialog (Erzähler, Zuhörer und Witzfigur) benötigt, reicht Tati ein Dialog zwischen Mensch und Maschine in ihrem jeweiligen Überbietungsarrangement. Ihn als lärmende Pritsche *(slap stick),* anarchistisches Modell der körperbetonten, überspannten Helden des frühen Films abzuwerten, in dem Handlungen nicht sprechend, aber körperbetont und gerade deswegen akrobatisch-schwerelos ausgeführt werden mussten, greift zu kurz. Tatis Filme zeichnet eine subtile Korrespondenz, ja Kommunikation zwischen Ton und Bild aus, die alle Phasen des Schwindels zwischen Auge und Ohr animiert, zum leichten Fest verwandelt. Ich will JOUR DE FÊTE als Parodie und Animation des maschinisierten Lebens verstehen.

Bei Tati bekommt die aktive, synthetisierende Wiederholungsform eine spiralförmige Ausweitung. Die Gags stehen nicht nebeneinander, sie befruchten sich, tanzen miteinander und entwickeln, wie in DAS LEBEN IST SCHÖN oder SEIN ODER NICHTSEIN, eine narrative Choreografie, die die Einzelelemente und den Bauplan erkennen lassen, der in SCHULE DER BREIFTRÄGER konzipiert wird. Tati, der nicht nur für Regie und Drehbuch verantwortlich

zeichnet, deutet in der Rolle des Postboten François schon die tragikomische und geradezu allegorisch-pantomimische Figur des M. Hulot an, die vier Jahre später, 1953 in DIE FERIEN DES MONSIEUR HULOT, nicht nur in einem Fest, sondern eine ganze Ferienzeit lang das Spiel mit dem Imperativ des Dinggebrauchs aufnehmen wird. Schon der Postbote François spricht eigentlich nur mit seinem schlaksigen Körper und kleinen wie großen Gesten, indem er den Dinggebrauch subvertiert. Die Mimik des Gesichts dagegen ist eingeschränkt: Sein Blick auf die Welt ist von entwaffnender Naivität und dennoch von einer immensen Portion an Selbstgewissheit begleitet.

Ich will, um den Leser ins Bild zu setzen, die Handlungsgeschichte darstellen, ohne zunächst auf die einzelnen Gags einzugehen:

In einem verschlafenen französischen Dorf wird eine der *goguettes* (mehr Kirmes als Schützenfest) gefeiert. François, der Briefträger, macht gerade auf seinem Fahrrad die Runde und kommt zum Dorfplatz, wo der Mast für die Trikolore aufgepflanzt werden soll. Großspurig, aber etwas vertrottelt beginnt er das Unternehmen anzuleiten. Zwei Karussellbetreiber, die ihr in die Jahre gekommenes Pferdchenkarussell auf dem Dorfplatz aufbauen, wundern sich über den großmäuligen Briefträger. Einige andere Kirmes-, Los- und Wurfbuden sowie ein Kinozelt arrondieren das Kirmesdorf. Das Fest beginnt, die Musik spielt. François kommt auf seiner Runde wieder am Dorfplatz vorbei, lässt sich von den Karussellbetreibern zu einem Wettsaufen animieren, wankt dann nach draußen und betrachtet durch einen Schlitz im Kinozelt einen amerikanischen Wochenschaufilm, der die Geschwindigkeit der dortigen Briefzusteller zeigt, die mit Motorrad, Hubschrauber, Flugzeugen und anderer Akrobatik die Post schneller zuteilen als François auf seinem klapprigen Fahrrad. Er muss Hohn und Spott ertragen und ersäuft seinen Frust in einem See aus Rotwein. Am nächsten Morgen animieren ihn die beiden Karussell-Rekommandeure, es den Dorfbewohnern heimzuzahlen. Sie setzen ihn – und das ist die zentrale Szene – auf das *auf dem Karussell montierte Rennrad* und *üben* seinen Umgang mit Brieftasche, Rad und Körper in geradezu *tayloristischer Weise*, wobei François gar nicht merkt, dass sie sich über ihn lustig machen, so wie er da auf dem stehenden Karussellfahrrad wie auf einem Heimtrainer seine Profession trainiert: Bewegung im Stillstand. Schließlich macht er sich ernsthaft mit seinem klappernden Fahrrad auf die Runde. Er absolviert sie jetzt in waghalsiger Fahrt unter dem Motto „Rapidité" – „Schnelligkeit/Lebendigkeit" ist das Zauberwort. Die Zustellung wird in vielfältigen Gags ausgearbeitet, von denen Tati einige schon in

SCHULE DER BRIEFTRÄGER ausgearbeitet hat. Die Dorfbewohner beginnen, von einem vorausfahrenden Motorradfahrer angekündigt, François zusätzlich anzutreiben. Wen wundert es, dass der Höllenritt schließlich im Dorfbach endet (nachdem das Kinopublikum natürlich die rasante Abfolge der Gags genossen hat). Ein Bauer holt den triefenden Postboten heraus, drückt ihm eine Mistgabel in die Hand und empfiehlt ihm, bei der Heuernte zu helfen. Die Posttasche wird einem kleinen Jungen übergeben, der sich nun lustig hüpfend daran macht, die Runde von François zu beenden, während die weißen Pferdchen der abziehenden Karussellbetreiber lachend ihre Köpfe aus dem Lastkarren strecken, den ein gemütlich schaukelnder Trecker zum nächsten Dorf zieht.

Die Moral der Geschichte läuft nicht auf eine naive Feier provinzieller französischer Gemütlichkeit hinaus, sondern auf den Effekt, den das wandernde Kirmeskino bewirkt. Nämlich, dass eine langsame Weltsicht durch den Schnitt wechselnder Aufmerksamkeiten an Attraktivität gewinnt, aber nicht durch bloße Steigerung der Geschwindigkeit. Nicht Beschleunigung, sondern ein je angemessenes Timing des *leichten* Wechsels, wie er in den unterschiedlichen Kirmesattraktionen – und den Gags – zum Ausdruck kommt, bestimmt den Wert der Komödie des Menschen. Ohne dieses Timing, d.h. ohne ein schwereloses, schuldrevidierendes Gleiten, das eben nicht das der heutigen Actionfilme ist, hätte der Film nicht seine Anziehungskraft gehalten, die ihn zu einem Klassiker hat werden lassen – ein erfreuliches Schicksal, das er mit allen anderen Filmen Tatis teilt.

Was uns JOUR DE FÊTE als bemerkenswert erscheinen lässt, ist einerseits der Aspekt, dass sich der Film in kulturhistorischer Weise um ein Karussell dreht, das als Angelpunkt der *goguettes,* der Volksfeste in Frankreich, dient. Seine Ankunft schon löst Lust und Schwindel aus, andererseits aber dient es als Trainingsgerät zur Adaption an moderne Beschleunigung. Neben der Provinzidylle, in der eine alte Frau mit ihrer Ziege über den Dorfplatz schleicht, sind kontrastiv Schwindelmotive ausgearbeitet: François' Rotweinrausch, die Beschwindelung durch die Rekommandeure, des Wanderkinos, das gewiss nicht die tägliche Arbeit des amerikanischen Postboten, sondern ein Festival, eine Leistungsschau darbietet. Dazu kommen die irrwitzige Fahrt der „amerikanischen Runde" und eine einpeitschende Flötenmusik.

Im mehrfachen Drehsinn werden Motive der Akzeleration, des Paroxysmus und Taumels, *Trieb der Moderne* schlechthin, persifliert. In TRAFIC, 1971 gedreht, transferiert Tati endgültig Lob und Kritik einer behäbigen Provinz

in die Hölle des urbanen Verkehrs, die kein Ziel mehr hat, sondern im endlosen Stau des Kreisverkehrs verharrt. Ausbruchsversuche können nur noch subversiv, pathologisch oder aus purem Zufall Erfolg haben – die entsprechenden Sanktionierungen sind eingepreist, *Schuldsubstanz verflüssigt sich.*

Für uns und den Schuldzusammenhang – der Selbstentschuldung der Verausgabung der Festökonomie – ist sicher die Szene entscheidend, in der François auf dem Karussell seine Trainingseinheit *á la taylorisme américaine* exerziert – auch wenn die Unterstellung, er sei ein ziemlich langsamer Briefträger, für die banalen Inhalte der Briefe gar nicht relevant ist. Es gilt, der nächsten Erwartungsunterstellung (möglicherweise des ebenso behäbigen Pariser Postministeriums) einen trainierten und geschulten Körper entgegenzustellen. Damit wird der Körper zu einem Guthaben, das sich bei Bedarf kreditieren oder einlösen lässt. Diesem Training geht allerdings ein ebenso scharfes Training voraus, nämlich das Wettsaufen in der Dorfkneipe. Apollinisches und Dionysisches arbeiten Hand in Hand – gegeneinander. Die Sauforgie führt zum Rausch, zu einer Gleichgültigkeit, einem Schwindel gegenüber den hoheitlichen Anforderungen einer Post, und vergeudet deren Vertrauen in den Postboten. Der dümmliche François ist sich am Ende seiner amerikanischen Tour keiner Schuld bewusst: Die Post hat Zeit, die Heuernte geht vor und die Dorfbewohner haben ihren Spaß gehabt. Arbeit und Fest – alles hat seine Zeit.

Auf einen Gag sollten wir noch eingehen. Er zeigt, wie man torkelnde Körper in Tanz übergehen lässt. Erinnert man sich noch an den Pfahl der Mutter, den Benjamin in seinem Denkbild als Anker der Karussellbewegung, als unverrückbares Bild feststellen kann? Solche cartesianischen Nullstellungen sind bei Tati einer ununterbrochenen Verräumlichung ausgesetzt. Erzählen wir diesen Gag etwas genauer.

In dem Provinzdorf, in dem die Kühe, die Hühner, ein Esel und eine Ziege noch fröhlich auf dem Dorfplatz flanieren, brechen also zur Freude der Kinder wandernde Kirmesbudenbesitzer ein. Die Rekommandeure beginnen ihre Aufbauten. François erscheint nun auf dem Dorfplatz und fängt an, den Zirkusleuten mit Kommandos beim Aufbau zu helfen – wobei die eben genannten Rekommandeure François ironisch aufstacheln: Er sei der richtige Mann, die Arbeit zu koordinieren und Befehle zu erteilen. Dabei soll der fehlgeschlagene Versuch, einen Fahnenmast aufzustellen, wiederholt werden. Ungeschickterweise bekommt François diesen bei seinen Hilfeversuchen allein zu tragen. Statt ihn in ein vorbereitetes Loch zu hieven, beginnt er zu torkeln und zu tanzen, weil der Mast ihn aus dem Gleichgewicht zu

bringen droht. Er verheddert sich mit den Füßen in einem Seil, tanzt weiter, bringt es aber – in einem wackeligen Balanceakt gegen den taumelnden Pfahl kämpfend – unter dem Gelächter, aber auch der Besorgnis der Umstehenden dazu, den Pfahl endlich ins vorbereitete Loch zu senken. Diese Szene birgt das ganze Geheimnis der Kunst Tatis: die *Sabotage der Dinge* und die *Subversion ihres Gebrauchs,* d.h. dem Unterlaufen des Gebrauchswertversprechens und der Erwartungshaltung. Blumenberg hat doch gesagt, dass die entscheidende Lustverwertung von Motorik im ausgehenden Mittelalter durch eine Verschiebung von Gebrauch in Genuss zustande kommt. Der Schuldkredit wird so zum Sühneopfer der anderen Seite, der Terrorist der Dinge zum Befreiungsheld der technischen Materie von ihrer Nützlichkeit. Die Opferlogik Tatis muss allerdings in Kauf nehmen, dass die Figur des François eine pantomimische ist, deren Geist der Beschränkung unterliegt. Tati ist körperhaft, aber trotzdem tänzelnd, schwerelos, keinem Zwang von Vernunft gehorchend. Oder ist das eine Täuschung? Sie kennen die Situation: Stellen Sie sich gekonnt ungeschickt an, wird Ihnen die Arbeit weggenommen und ein anderer muss sie für den Lohn des Lobes vollenden. Wer ist nun der Klügere? Sie sehen den Schluss des Films: François führt eigentlich eine Arbeit aus, die auch ein Kind erledigen kann. Er selbst begnügt sich mit der wichtigeren Tätigkeit, muss in der Hitze des Tages bei der Heuernte helfen.

Die Initiationsszene mit dem Fahnenmast verdeutlicht, worum es in einer Gesellschaft geht, die unmittelbar nach dem Krieg versucht, ihr inneres Gleichgewicht angesichts einer sich schneller entwickelnden Welt zu behalten. Auf dem Pfahl wackelt die Trikolore dramatisch, bis der Pfahl geerdet ist und die Fahne sachte mit dem Winde weht. In dem malerischen Provinznest hat sich seit dem Mittelalter nur sehr wenig verändert. Auch der sommerliche Kirmesbesuch und das Jahrmarktstreiben sind eine erwartbare Ausnahmezeit mit Anfang, Höhepunkt und Ende, die mit der Regelmäßigkeit des Sommers kommt. Der Höhenschwindel Scotties ist mit der Gleichgewichtssuche von François nicht vergleichbar. Denn als Held des kleinen und nicht ungefährlichen Tanzes mit dem Mastbaum feiert sich François selbst, indem er den Hinzukommenden die Tanzfiguren als wohlüberlegte Methode pantomimisch illustriert: Er ist einer von ihnen, aber ragt über sie hinaus. Doch die anderen lassen es François liebevoll spüren, dass er noch ein wenig unter ihnen steht. Genau dadurch aber wird er zum inneren Halt einer schwankenden und von der Moderne angegriffenen Dorfgemeinschaft. Fiktion und Realität hin- und herzutauschen, kann nur der, welcher über genügend Verhandlungsmasse an Deutungsphantasie, sprich: Beweglichkeit,

Lebendigkeit – eben *rapidité* verfügt. Gleichwohl weiß im Dorf natürlich jeder, dass François mehr Glück als Verstand hatte und die Sache auch hätte schiefgehen können. Die taumelnden Figuren werden von ihm jedoch als strategische Choreografie und somit als jederzeit wiederholbar – retroaktiv – umgedeutet, d.h., sie werden zur Körperbeherrschung stilisiert. François weiß insgeheim um den Taylorismus, aber er ist zu disziplinlos, zu spielerisch, um sich durch ihn einzwängen zu lassen.

Damit kommen wir zum Narrativ von JOUR DE FÊTE und zur Eigentümlichkeit der Inszenierung von Jacques Tati. Durchgängig für die Idee des Gleichgewichts ist die enge Verbundenheit des Postboten mit seinem Dienstfahrrad, das am Lenker ein ankündigendes Glöckchen trägt; die Geräuscheffekte der Filme Tatis sind beispiellos – kommentierend, ironisierend, ankündigend, höhnisch, lachend usw. – und tragen dazu bei, dass auch die *Dinge lebendig* werden. Ebenfalls der Erhaltung eines Gleichgewichts dient die langsame, gemütliche Tour, die François mit vielen Pausen (und vielen Gläschen) zu Beginn komponiert und die im Film zu jedem Halt mit einem Gag garniert wird. Vergessen wir nicht, dass ein Fahrrad eine besondere Beherrschung des Gleichgewichts verlangt, die François bis zur akrobatischen Spitze treibt – wobei schwer auszumachen ist, wer vernünftiger agiert: das Fahrrad oder François. Die funktionale Konstruktion dieses sowohl in Schwarz-Weiß wie in einem komplizierten 3-Farb-Verfahren (der erste Farbfilm Frankreichs!) gedrehten Films, von dem sogar eine handcolorierte Fassung existiert, verdeutlich die Zeitlosigkeit des Themas. Es kommt nicht darauf an, die chronometrische Zeit einzuhalten, sondern die Qualität der Zeit als Ereigniszeit neu zu organisieren und zu zeigen, dass das seelische Gleichgewicht durch eine den Sinnen angemessene Tauschfrequenz organisiert werden muss.

Hitchcock hat 1948 zu seinem eigenen Bedauern in COCKTAIL FÜR EINE LEICHE – einem Film, der ohne Schnitte in Echtzeit abgefilmtes Theater ist – diese mediale Eigenheit (den Schnitt und die Manipulation der Zeit) bewusst unterbunden. Das Experiment kam beim Publikum nicht an. Besser hat es Zinnemann in HIGH NOON gemacht: Der Film spielt ziemlich genau in den 90 Minuten, die auch den Ablauf der Handlungen bestimmen und hat doch eine hohe Schnittfrequenz. Die Frage, die sich Tati stellt, ist die: Wenn die Moderne die Geschwindigkeit ihrer Handlungen nachhaltig erhöht, wo ist dann der Punkt erreicht, an dem der Schwindel mit der Ohnmacht, mit dem Verlust der sinnlichen Aneignung der Handlungswechsel, also der Schnitte verloren geht und mit ihr die sinnkonstituierende Erwartungserfüllung des

Lesevollzugs? Wo beginnt Tempo in ungewünschte Effekte überzugehen (z.B. in der kinematografischen Projektion) und Verarbeitung (Konversion) zu sabotieren? Was Tati nicht will, ist die für den frühen Slapstick typische Erhöhung der Projektionsgeschwindigkeit, eine Art Zeitraffer, die dadurch zustande kommt, dass man beim Kurbeln der Kamera etwas langsamer dreht und damit materialsparend arbeitet. Entsprechend ist die Zappelei im Slapstick penetrant, zwanghaft und manisch. Bei Tati ist sie abgeleitet und begründet. Sie führt zur Reflexion, d.h. zu einem Suspense zwischen Normalgebrauch und Travestie des Gebrauchs – sei es aus Dummheit oder aus Strategie. Das betrifft nicht nur die Motorik und Arbeit, es betrifft vor allem auch die Differenzen und Täuschungen, die Tati im Ton gegen das Bild und im Bild gegen den Ton und mit der Musik arbeiten lässt. Das Tempo, die Verzögerung oder die Asynchronie (auch zwischen Bild und Ton) sind Mittel, den Verlauf normaler Handlungen in Freiheit zu entlassen; in eine Freiheit, die uns zugleich erheitert, aber auch unruhig werden lässt.

Tati ist dafür berüchtigt gewesen, sehr langsam zu arbeiten, die Drehzeit zu überziehen, den Finanzrahmen zu sprengen und seine feinsinnigen Gags bis zur Perfektion zu proben. Deswegen hat er in dreißig Jahren nur fünf größere Filme gedreht, die aber stets um dasselbe Thema kreisen: Fest und Ferien, Verkehr und Behinderung, Arbeit und Sabotage im Tempovergleich: die moderne Zeit – die alte Zeit; der Rausch des Großstadtverkehrs – die Idylle des Privaten und der Provinz. Nicht immer ist ganz klar, auf welcher Ebene die Risse stärker hervorbrechen. Auch die Langeweile der Idylle kann zum Wahnsinn überschießender Phantasie führen, die motorisch (in Ferien, Sport und Kirmes) nicht abgeleitet wird, wenn sie nicht ab und an durch Fest und Rausch die gewohnten oder genormten Wege des Verkehrs verlässt – wozu natürlich auch das Karussell bereitsteht. François jedenfalls ist Willens, die Vision einer Post *à la américaine* zu leben, wenigstens für einen Tag.

Tatis minutiöse Regiearbeit bestimmt einen Rhythmus, der in JOUR DE FÊTE in der Gleichgewichtschoreografie des Setzens eines Fahnenmastes funktional wie symbolisch – und diese Kombination ist selten – die Idee des Karussells auf den Punkt bringt. Das Aufziehen der Fahne steht für den Anfang des Festes, für den Beginn einer aus der Zeit fallenden Zeit, den theatralischen Agon, den altgriechischen Geist, in dem der Krieg ruht und der Kampf der Körper in der Arena wie im Theater beginnt.

Der Vollständigkeit halber muss auf die Figuren eingegangen werden, mit denen Tati in späteren Filmen das Thema wechselnder Beschleunigung als

kommunikative bzw. verkehrstechnische Störung aufgreift. In PLAYTIME, (TATIS HERRLICHE ZEITEN, Frankreich/Italien 1967), bildet die *Orientierungslosigkeit* in einer modernen als gesichts- und geschichtslos skizzierten Hochhausstadt den thematischen Hintergrund: Spiegel und Glas verursachen Schwindel und optische Täuschungen. Das wirkliche Paris – dessen Monumente – erscheint nur auf dem Umweg dieser Spiegelungen. PLAYTIME endet mit einem sich behäbig drehenden Kreisverkehr, als sei man in einem realen Karussell gefangen: Was die Naiven sich als Zukunft erträumen, den fliegenden und fließenden Verkehr, ist in sich selbst eingesperrt. Niemandem gelingt es, sein Ziel zu erreichen, da das Leben aus Versuchen, Umwegen, Verführungen, Täuschungen und Enttäuschungen besteht. Die Modernität hat kein Ziel, sie dreht sich im Kreis. Doch gelingt es Tati, in dieser Verkehrsordnung eine poetische Choreografie einzufangen, die einen Staunen macht. Es ist der Zufall, der in minutiöser Planung – der Film entsteht in neunjähriger Arbeit – in die Banalität der Moderne hineinkomponiert wurde.

In TRAFIC (TRAFIC – TATI IM STOSSVERKEHR, Frankreich/Niederlande/Belgien 1971), eskaliert die automobile Verkehrswelt noch direkter: Sie steht im Stau, und dort, wo dieser sich löst, hindert der Defekt der Maschinen am Weiterkommen. In den Situationen des Wartens werden aus den naiven Betrachtern der vorbeiziehenden Verkehrslandschaft kritische Beobachter einer sich sinnfrei entziehenden Flucht aus dem Ziel. Der Mensch ist als Störpotential des kreuzungsfreien Verkehrs – als dessen Racheengel – unterwegs. Kreisverkehr (und diesmal ist es der *carrefour,* die nicht moderierte *Kreuzung)* und Stau sind die Figuren, die auf der Seite des Gleichgewichts den tanzenden *sidestep* vermitteln, der schon François zum Helden einer Geschichte hat werden lassen, die sich einen Phantasieraum erobert. In TRAFIC landet der *sidestep* nicht selten im Abgrund: aus ihm winkte die Phobie, wenn nicht schon im Voraus durch Ordnungsmaßnahmen, die den Freiraum dezimieren, verhindert wird, dass auch nur ein vager Taumel den hymnischen Zweck „Verkehr" bedrohen könnte.

Tati alias Hulot ist eine Figur der Überschreitung, an der keine Opfersubstanz zu haften scheint. Die Schuld liegt im Zwang der Dinge. Wir lachen nicht auf seine Kosten, wir lachen über seine Logik der Entgrenzung, der Eroberung eines Freiraums. Der Grund könnte sein, dass wir die Sabotage an den Verhältnissen durchschauen: Die Dinge, die uns nützlich sind, sind einmal – ein erstes Mal, so Blumenbergs Technikbegriff – geopfert worden, aber in ihren Wiedergängern scheinen der Opfervollzug und die Schuld noch durch: als unentwegter Eintrag, der die Dinge am Laufen hält.

Fahrrad und Karussell, selbst Autos lassen sich noch steuern. Den sensomotorisch größten Kontrast nimmt man gegenüber solchen Objekten ein, die sich jeglicher Mobilität entziehen: den Objekten der Architektur. Ihre Widerständigkeit soll wörtlich sein: *die Realien, die Immobilien.* Das, was Heidegger in der Frage nach der Technik als *Oikos,* Ökonomie bezeichnet, lässt noch einen disponentiellen Nahbereich, einen *Chorus* minimaler Beweglichkeit zu. Der *Oikos* ist der Hof, dem im *Chorus* der Szene das *Rund* der *Scena,* entspricht, die im antiken griechischen Theater immer auch noch den Horizont freigibt.

Dass dennoch gerade durch Architektur – gemeint ist nicht der transparente Schein der Glasarchitektur, die die Auflösung der Baumasse nur erschwindelt – Bewegungen choreografiert werden, wollen wir im Folgenden zeigen. Wir knüpfen damit an die irrwitzige Inszenierung Tatis in PLAYTIME an. Tati ließ außerhalb von Paris eine ganze Hochhausstadt bauen, um die Zukunft dessen vorwegzunehmen, was *La Défense* vor den Toren von Paris heute darstellt. Teile dieser immobilen Kulissen wurden auf Rollen gestellt, damit man sie den Kamerafahrten und Perspektiven besser anpassen konnte. Das Immobile und das Nomadische machen diese Fassaden zu einer Art modernem Karussell, zu einer Arbeitsmaschine ganz anderer Art. Diese ist dann in TRAFIC konsequenterweise ein multifunktional einsetzbares *Wohnmobil,* in dem der Fahrer zu Fest- und Ferienzeiten sein nomadisches Glück sucht. Statt auf Campingplätzen wird das multifunktionale Wohnmobil im Film von seinem Ingenieur (Tati) auf mobilen Messeplätzen präsentiert: Karussell und Kommerz, Messe und Mobilität arrangieren sich.

Gehen wir zurück zur immobilen Mobilität des Karussells. Vom Wohnort zum Spielort, von der Arbeitszeit zur Zeit des öffentlichen Vergnügens, zum Kirmesfest, dem goutierten Abgesang auf eine letzte nomadische Bewegung – die in der aktuellen Renaissance des Wohnmobils aufblüht, um dem Körper wenigstens im Blick der vorbeiziehenden Landschaft Bewegung zu simulieren. Vom Mobilhome zum Karussell zeichnet die Geschichte einen gewundenen Weg. Zunächst geht es um die Frage: Woher kommt die Idee des Karussells und wie materialisiert es sich – wie wird der Idee des Schwindels eine steuerbare Mechanik verliehen?

26. ARCHITEKTUR 1: *PLACE DU CARROUSEL* – DER TANZ UM DIE LEERE

Es gibt nur Schwindel und schwankende Gestalten? Die Welt ein Vexierbild? Was stillsteht, ist Immobilie: Architektur – diesmal nicht als Baukunst, sondern als geronnene Arbeit, vom Wunsch zum Besitz. Ende des Nomaden, Ende des Ritters, Ende der Kampfzonen um das Territorium. In dieser Entwicklung geht es um Geld und Gunst, um Genuss und Galanterie, um die Animation des Unbewegten.

Nachdem Heinrich II. 1559 bei einem Reitturnier sein Leben verloren hatte, verschwanden in Frankreich die vom Königshof unterstützten Zweikämpfe zu Pferd mit Lanzen. Die Trainingsgeräte der Ritter, mit denen das Ringestechen geübt wurde, erhielten den Status von Sportgeräten. *„Quintana"* oder *„Spielroland"* – wir kommen auf sie in der Urgeschichte des Karussells zurück – sieht man ab und an in alten Ritterfilmen. Der Sportcharakter der Turniere wird fortan rituell geregelt und theatralisch organisiert, Ritterlichkeit in Form symbolischer Handlungen gepflegt, die motorische Gewalt zugunsten sensibler Distanzen gebändigt. Der Festcharakter, die Umzüge, Musik, Tanz, Manöver und Paraden zeigen sich in Frankreich bis in die *goguettes,* ein Wort, das sowohl das Fest wie die Institutionen, die es organisieren, beschreibt. *„Goguette"* wird im Deutschen – wie in Tatis Film – mit „Schützenfest" übersetzt, ein zwar rauschhafter aber doch terminierter Zeitraum, der oft an die Kirchweih oder Handelsmesse angebunden ist, wo Gaben eine Verausgabung ermöglichen. „Prater", „Kirmes", „Jahrmarkt", „Rummel", „Dult" sind Namen, die – regional unterschiedlich – für einen Zeitraum oder einen Ort oft volkstümlich gebrochen in Umlauf sind.

Im Zentrum der Aktivitäten steht das Karussell, entweder immobil als kreisendes Gefährt oder symbolisch als performativer Festumzug, mit den Schützenumzügen vergleichbar, die um den „Karoussellplatz" inszeniert werden. An der Peripherie siedeln die anderen ludischen Aktivitäten öffentlicher Lustbarkeit an, wie sie bei Caillois und Szabo differenziert beschrieben sind. Als historische Allegorie der Ritterzeit und der Reiterspiele sind die Pferdchen in den alten Karussells und wenigen Buden, die heute noch das Ringestechen verwetten, obligatorisch. Später, wie in Tatis Film, findet man auch ein Auto, eine Rakete oder gar ein Rennrad: alles, was der Mobilität dient, sich als Sozius eignet („der große weiße Elefant") und für ein Entkom-

men aus dem immobilen Alltag Flügel verleiht. Ferne und Nähe, Taumel und Geschwindigkeit, Beschleunigung und Stillstand sind die zugeordneten Parameter – als gelte es, den Umlauf der Wandelsterne nachzuahmen. Und tatsächlich, die astronomisch-astrologische Revolution der Planeten markiert einen weiteren Bezugspunkt: den Karneval, die Maskierung, der Schwindel als Selbstbefreiung. So gibt es historisch drei Wurzeln des Karussells: die Ritualisierung des Ringestechens, den Festumzug zu Pferde und die Maskierungstradition des Karnevals; also Geschicklichkeit, Schwindelbeschleunigung, Rollentausch. Architektur, weil sie immobil und beständig sein soll, kann als Horizont den Bewegungen einen Platz oder einen Zielort verschaffen. Unser Platz ist historisch verbürgt: *Place du Carrousel.* Architektur verhilft Dauerspuren aus der Genese von Besitztümern herauszufiltern. Rückwärts gelesen – *revolutionibus* – ist jedoch am Anfang ein kleines gestörtes Phantasma zu erkennen. So erzählt der kleine Ort *Sainte-Sévère-sur-Indre*, in dem sich Tati während der Besatzung zurückzog, nicht nur die Geschichte eines agrarischen Frankreich, sondern auch die Vision einer Zukunft, die per Kinematograph aus Amerika kommt. Die Zukunft, das ist die Vision des Kinos, die unabgesetzte Bewegung; die Vergangenheit, das ist das, was bleibt, wenn die Kirmes weiterzieht.

In Paris, wo Rilke das Karussell im *Jardin du Luxembourg* beobachtet, ist die Vorgeschichte tatsächlich historisch überprüfbar. Haussmann hat dort in der Tradition der Gärten von Versailles die Fluchten und *points de vue* geplant – Verkehr mit Kontrapunkt. Ein System der Blicke, der Achsen, der Fluchtpunkte bändigt die Phantasie und realisiert sie in attraktiven Monumentalbauten. Nebenan steht heute *Disneyland,* ebenfalls ein vollständig von Fotoapparaten und der Vergnügungsindustrie bestimmter Ort. Es geht in der Architektur von Haussmann um die Lenkung und Bändigung der Lüste und der Träume durch Vorwegnahme des Ziels in den Monumentalbauten und den Kreisanlagen der *Grands Boulevards.* Auf dem Festplatz, in *Disneyland* und im (touristischen) Paris soll man immer schon in Dauerpräsenz im Rausch einer Feststimmung sein. Paris, ein Fest fürs Leben, so heißt der Titel eines autobiographischen Buches in dem Hemingway seine Erlebnisse in dieser Stadt nach der *Grande Guerre* beschrieb. Auf dem Ring der Boulevards flaniert die Gesellschaft geschäftig oder in gespielter Langsamkeit im Kreis, mit der Kathedrale als geistigem Zentrum der Stadt und geografischem Zentrum Frankreichs. Stadt der kurzen, besser noch: der eliminierten Wege, denn man fährt unterirdisch. Und was findet sich am Zentrum der weltlichen Macht, des Louvre? Die *Place du Carrousel.*

Man muss nur einmal den karikierten deutschen Wirtschaftswundertouristen mit seiner Kamera in Die Ferien des Monsieur Hulot (1953) betrachten, der zwischen Ferngespräch-Business-Düsseldorf und Familienfoto-Strand-Bretagne taumelt, um zu verstehen, dass Präsenz sich zum Dauerevent von Attraktionen, zum Festplatz, zum Rausch erweitern muss. Aber es sind immer zwei Zentren, die die Ellipse bilden: das physische und das psychische, das weltliche und das geistliche, Arbeit und Freizeit, Opfer und Gabe, Realien und Wunsch. Man will sich dort wiederfinden, wo der Platz gewährt ist, sich am jeweils anderen zu verlieren. Hier hat die Fotokamera ihr Geheimnis. Tati hat in gewisser Weise diesem Trend Rechnung getragen, indem er die Schwarz-Weiß-Version von Tatis Schützenfest nachträglich teilweise handkolorieren ließ und ihr eine Rahmenszene zufügte, in der ein Maler als Kommentator das Pittoreske mit Farben versah, so die Romantik aufhübschte und dem Kinotrend zum Buntbild folgte – wenn auch in eigener künstlerischer Varietät. Für Tati, den immer Zweifel an der Optimierbarkeit der Gags plagten, war ein Film nie fertig. Endlos schnippelte er daran herum. Die letzte Fassung von 1990 ist *digital remastered* durchgehend farbig erstellt. So, im Binnenverkehr des *Work in Progress,* war wohl nur Giacometti neurotisiert, der noch kurz vor den Ausstellungen Gips verschmiert letzte Hand anlegte und wohl nie etwas als fertig erachtete, wenn nicht Diego, sein Bruder, es ihm entrissen hätte. Die Frage stellt sich konkreter: Ist, wenn nicht in der Immobilität der Architektur, je etwas fertig?

Was ist mit den *Rollen*spielen seiner Besucher, mit dem anderen Ort, an den es die Kinder versetzt? Und welcher der beiden Orte ist derjenige, der nicht inszeniert ist? Wenn man Normalität als situativ und das Aufmerken als szenisch, als Auftauchen eines „anderen Schauplatzes" interpretiert, führt das zu Fehlschlüssen, Täuschungen, eben zur Tabuisierung des anderen Ortes. „Passender wäre vielleicht, die Situation für sich als szenisch neutral hinsichtlich der auszutragenden Schlachten zu kennzeichnen. […] Purer Opposition von Situation und Szene wird man das Wort nicht reden können, das Verhältnis ist verwickelter"[176], schreibt Heiner Wilharm in seiner Ordnung der Inszenierung. Das Nichtinszenierte ist das, was man nicht einmal situativ bemerkt, der Horizont des Meeres. Von Schlachtengetümmel war bisher nicht die Rede, viel jedoch vom Agon, der Sideshow, dem Pledge, dem Preview, der Erwartungsweckung und damit der Inszenierbar-

[176] Heiner Wilharm: *Die Ordnung der Inszenierung.* Szenografie & Szenologie Bd. 8, Bielefeld 2015, S. 29f.

keit einer Präsenz, ihrer Präsentation. Man kann – das gilt besonders für die urbane Architektur – nur dort etwas aufbauen, wo man etwas zerstört. Auch Architektur kann als Medium betrachtet werden. Einen Urgrund der Besetzung gibt es nicht. Allerdings kann man auch etwas bauen, eine Szena, einen Festplatz, der für variable Besetzungen freigehalten wird. Die Manövrierfläche des Festumzugs bedarf einer gebauten Leere, eines geheiligten Ortes in gleicher Weise wie der Rausch eine Leere des Zeitbewusstseins erzeugt. Das Rund der Szene ist die Mediation, auf der nun die Modulationen aufspielen können. Ich mache eine Differenz aus: Auf der *Place de la Concorde* steht ein Obelisk, er verweist auf Zeitlichkeit und Dauer. Auf der *Place du Carrousel* steht ein Triumphbogen, er verweist auf einen räumlichen Durchgang, Festzug. Nicht auf den Pfahl, den Obelisken, sondern auf den Triumphbogen, das imaginierte Stadttor sollten wir unsere Aufmerksamkeit lenken.

Das alte griechische Theater, in dem die Agonisten Tote verkörpern, weiß noch, dass der gedoppelte Raum der Welt der Toten gehört. Das spätere Theater invertiert dann den Raum der Stadt im Raum des Theaters und illusioniert ihn mit Kulissen, Fassaden urbaner Architektur. Vorzüglich heute noch zu betrachten im römischen Theater von Orange oder im Teatro Olimpico in Vicenza: Der Schein erzeugt jenes Gefühl von Eigentlichkeit, das dem Schein entgegengesetzt oder nachgestellt wird. Für das weitere Vorgehen in Sachen „Immobilie Karussell" ist der Umsicht Wilharms zu folgen, die Zeichendispositionen szenografisch aufzulösen. Es gibt also „Lücken und Zwischenräume"[177], Brüche, Kontiguitäten und Faltungen – leere Plätze – nicht nur aus Anlass der Unaufmerksamkeit, der Ablenkung und ihrer Strategien, sondern insofern die Figuren der Phantasie sich mir geben, ohne dass ich weiß, woher. Das Subjekt des Traums ist der Traum. Diese Dramatik von Ich und Anderem, die ich selbst bin, spielt sich auf der Szena, der Arena, dem Rund des Ortes ab, der *nicht* immobil besetzt werden kann, kein Zentrum besitzt, aber in der urbanisierten Wirklichkeit oft nur der lieblose Kinderspielplatz mit der noch liebloseren Stahlmöblierung ist.

Die Geschichte des Karussells beginnt also an der Stelle eines Übungsplatzes. Die Geschichte des *Begriffs,* seines Gegenstandes und seiner Darstellungsform hat ihr Initial, wie schon erwähnt, im unglücklichen Tode Heinrichs II. 1559, Königs von Frankreich, dem bei einem Tjost ein Lanzensplitter durch das Auge ins Gehirn dringt. Wir müssen diesem Tod keine symbolische, aber eine dynastische Krise nachfolgen lassen. Schon zu Zeiten

[177] Ebd., S. 415.

Heinrichs II. war das Lanzenstechen eigentlich nur noch als Sport in Mode und galt als Höhepunkt eines Turniers. Wegen seiner Gefährlichkeit war es zeitweilig auch vom Papst verboten worden und verlor sich im ausgehenden 16. Jahrhundert. An seine Stelle trat das Ringestechen – eine Geschicklichkeitsübung, die ein gutes Auge und schnelle Sensomotorik erforderte. Ein erster Festumzug Heinrich IV., „Carrousel" genannt, ist für das Jahr 1605 bezeugt. Spätestens seit Ludwig XIV. gilt dann die höfische Inszenierung, Theatralität und gestische Sensibilität, insbesondere Ballett und Tanz, als Form ritterlicher Auseinandersetzung – hatte doch der König als kleines Kind der Gewalt der Fronde, des verarmenden Volkes, der aggressiven Verteidigung adeliger Interessen schon sehr früh eine Diplomatie der Abschreckung entgegengesetzt. Die Macht über den Blick schlägt in seinem barocken Programm den Nahkampf. Ludwig XIV. denkt strategisch, weitsichtig und psychologisch raffiniert. Wie ein guter Zauberkünstler weiß er den Blick von dem abzulenken, was der Adel begehrt, lässt ihn aber nicht in der Leere der Begierde stehen, sondern erfüllt ihn mit Sensationen, Festen, Feuerwerk – und mit einem außergewöhnlichen „Carrousel" (Festumzug mit Reiterspielen und -kämpfen). Jeder Adelige hat seinen Platz. Kein Platz bleibt leer.

Das „Karussell" Ludwigs XIV. hat seinen Namen von „Carrousel", dem gleichnamigen Quartier, das sich vor den westlichen Toren des Louvre zu den Tuilerien hinzog – dort, wo heute der *Arc de triomphe du Carrousel* westlich des gläsernen Pyramideneingangs des Louvre-Museums bis zu den Tuilerien-Gärten führt. „Caroussel" (das Vergnügungsgerät, nach alter Schreibweise) wurde vermutlich vom Namen dieses (ärmlichen) Quartiers abgeleitet, auf dem Ludwig XIV. 1662 sein berühmtes „Carrousel" (den Festumzug) veranstaltete. „Carrousel" war eine noch bis Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum übliche Schreibweise für das klassische Bodenkarussell. Ob das Wort selbst sich aus dem italienischen *„carosello"* (*„gara"* (Streit); *„sella"* (Sattel)) oder dem arabischen „kurradch" ableitet, will ich nicht entscheiden. Die fundiertesten Belege zur Kultur und Geschichte des Karussells als Fahrgeschäft der „öffentlichen Volksbelustigung" hat Florian Dering gesammelt.[178] Beschränken wir uns hier auf die von Frankreich ausgehenden Innovationen, die teilweise in Vergessenheit geraten sind, zuerst im Wiener Prater 1766 als „Ringelspiel" wieder auftauchen und mit Beginn des 19. Jahrhunderts in der Form heutiger Karussellgeräte weite Verbreitung fanden – gerade in dem Moment, als auf dem Wiener Kongress der letzte Carrousel

[178] Dering: *Volksbelustigungen.*

zu Pferde gefeiert wird. Dieser Carrousel feierte die um 1100 begonne Tradition der ritterlichen *Turniere*, die als solche schon um 1550 mehr oder weniger dem „Rossballett" Platz gemacht haben. Bemerkenswert für uns ist der Übergang von einem alten Trainingsgerät in ein modernes Kreisfahrgerät und von ritterlichen Kampfturnieren in einen Festumzug zu Pferde. Bedeutsam ist ebenso die Einfriedung des linearen Agons (Duell mit Lanze; *juste* oder *tjost*) in eine zirkuläre Bewegung, die heute nur noch ganz marginal mit dem Ringstechen des Trainingsgeräts in Verbindung steht.

Mit *Carrousel* ist also über Jahrhunderte ein Reiterwettbewerb wie auch ein geschmückter Umzug mit Wagen, Pferde und Fußtruppen gemeint, der dem heutigen Schützenumzug nahe kommt, aber doch auch Wettbewerbscharakter hat und Schau sowie Show miteinander verbindet. Vor allem der Adel sollte in einem Überbietungskampf kostspieliger Maskeraden zur Verausgabung seiner Finanzen animiert werden, die dann in die stets klammen Taschen heimischer Manufakturen umgelenkt wurden. Der rechteckig abgesperrte Platz, der mit Tribünen umgeben war – man sieht sie auf alten Stichen – wurde einerseits zum Pferderennen bzw. Wagenrennen im Sinne der römischen Tradition und wohl noch der ritterlichen Geschicklichkeit genutzt: In der Symbolik des Sonnenkönigs, der selbstverständlich solche Wettkämpfe gewann, wurde das Rennen als Umzug der Planeten gefeiert und kam damit der römischen Bestimmung der *Saturnalien* und des *Carnevale* nahe. Andererseits sollte der Wettbewerb der opulenten und aufwendigen Kostümierungen und Umzüge mit Wagen und Komparsen dazu dienen, dem Adel bis zum Bankrott das Geld aus der Tasche zu ziehen und ihm unter Anerkennung symbolischer Nähe zum König die Potenz zu kriegerischen Unternehmungen wie der Fronde zu nehmen. Nach einem ersten programmatischen *carrousel* auf der *Place Royal,* das Ludwig XIII. 1612 ausrichtete, verbreiteten sich diese Reiterumzüge- und Turniere bis zum Höhepunkt von 1662, dem *carrousel des nations* mit fast 1.300 Teilnehmern, das Ludwig XIV. anlässlich der Geburt des Dauphins veranstaltete und eine Million *livres* gekostet haben soll.[179] Dieses Fest avancierte in Europa zur barocken Leitfigur festlicher Verausgabung und wurde in theatralischer und unterhaltender Form zur Dauereinrichtung der Inszenierungen von Versailles, dessen Ausbau Ludwig bereits 1661 begonnen hatte. Der als Vorspiel zu Versailles konzipierte „Grand Carrousel", dessen Name von einer Orts- zu

[179] Marie-Louise von Plessen: *Rossballett und Reiterspiel: Schautänze zu Pferde.* In: Stefan Krause, Matthias Pfaffenbichler (Hg.): *Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele.* Wien 2017, S.285-301, S.289.

einer funktionalästhetischen Bestimmung sich wandelte, inszenierte nicht nur die öffentlich zur Schau getragene Stellung der Herrschaft des 24-Jährigen, sondern bedeutete auch eine Verschiebung des dionysischen und des apollinische Agon hin zu einer Manipulation der sensorischen Vermögen. Seinerseits, kann man sagen, traumatisierte Ludwig den Adel später in Versailles mit einem Sinnenrausch, der die Lust am Aufstand nicht nur symbolisch, sondern auch materiell entzog. In der Folge bestimmte die Nähe zur Stellung des Königs, also das Vermögen, mit seinen Sensationen Schritt zu halten, das Feld bzw. die Handlungsfreiheit des Adels. Das könnte man eine freundliche Umarmung nennen, wenn es nicht in Versailles eher einem Gefängnis mit ausgedehntem Hofgang entsprach: Die Adelsunterkünfte in Versailles müssen sanitär verheerend und anmaßend eng gewesen sein.

Dass aus dem ritterlichen Duell bei Ludwig die Vorliebe zum Ballett und aus dem Lanzenstechen dann der Umzug, der Tanz und die gesittet formalisierte Höflichkeit wurde, zeigt, wie die Zähmung körperlicher Gewalt – die allerdings auch schon in der Ritterzeit stark formalisiert, politischen und sozialen Kontakte diente – und die daraus erwachsene Körperbeherrschung immer mehr zur zeichenhaften Repräsentation geriet, in der sich Schau mit Diplomatie verband. Wenn man das Wort „Drohne“ einmal von den Bienenschwärmern ableitet, dann ist „Drohnenkrieg“ der richtige Name für die Maßnahmen des Königs. Symbolische Repräsentation erhebt sich aus gesellschaftlicher Konvention. Ludwigs Inszenierung ist ein historisch gut belegtes, genealogisch zu betrachtendes Beispiel dafür, welche Bewegung zwischen der motorischen Gewalt des Körpers und der symbolischen Verführungskraft der Zeichen besteht und wie man diesem Differential eine programmatische Ordnung unterlegt, die dem monarchischen Schwindel immerhin bis zur Französischen Revolution einigermaßen Substanz gab und von dem dieser illusionäre Schwindel noch heute touristisch zehrt: der Diplomatie des Konsums und der Verausgabung. Paris, das ist auch die Metropole der Luxusgüterindustrie, die Ludwig mit den Gründungen seiner Manufakturen anstieß.

Das heißt natürlich nicht, dass Kriege nicht mehr geführt wurden. Im Barock gibt es Faltungen, aber kaum Brüche. Strategie, Übersicht und Choreografie der Truppen waren ein Privileg, das jenen gehörte, die auf den Hügeln in Distanz Orientierung und Desorientierung beherrschten und die Truppen tanzen ließen. Simulation und Täuschung, Ablenkung und Tarnung sind im Sandkasten geübte Strategien. Manchmal war schon der martialisch laute Aufmarsch, oft die stille Belagerung kriegsentscheidend. Zu diesem Geschäft des diplomatisierten Krieges gehört die Fortentwicklung

der Distanzwaffen, die schon im feinen Degen sich immaterialisierten. So degenerierte das Durchstechen der Ringe und das brachiale Lanzenstechen zum Duell, das das Programm des Königs nicht störte und diesem zeigte, wie rückständig der Adel sich aufführte. Das Bürgertum des 19. Jahrhunderts hat sich später am falschen Bild orientiert, wenn es Duelle zelebrierte.

Der Verführung der Immobilie, dem Spielort Versailles, geht, wie schon bemerkt, der Ort auf Zeit, die ephemere Performanz des *Grand Carrousel* voraus. Auf dem Festplatz des Jahres 1662 steht heute der *Arc de triomphe du Carrousel*, eine von Napoleon Bonaparte um 1808 nach dem Vorbild des Septimius-Severus-Bogens in Rom errichtete Gedenkstätte der Siege gegen die Allianz. Der Hinweis auf die römische Tradition trifft sich mit dem Verständnis der Allegorie des Königsbildes in Frankreich, das einen bivalenten Sinn hat: Im Park des Schlosses von *Vaux-le-Vicomte* (seinerseits das Vorbild von Versailles) des übermächtigen und von Ludwig verbannten Finanzministers Nicolas Fouquet steht eine monumentale Statue des Mars, die die Kriegskunst des Königs verherrlicht, während in Versailles die illusionsreiche Blendung des Sonnenkönigs regiert. Das Motiv des Duells kontert den Zirkel der Sonnenbahn und jenem griechischen Motivkreis, der die Tochter des Helios im Wagen um den Himmel ziehen lässt. Denn nun steht die Sonne, nicht mehr die Erde im Zentrum der Welt. Der Sonnenkönig herrscht über Schein und Sein und organisiert den Schwindel als mit Applaus bedachtes Zauberstück. Die Frage: „Wie haben Sie das gemacht?“ – eine Kommunikation unter Ingenieuren – birgt das eigentliche Geheimnis: das von Vauban, dem Festungsbaumeister; das von Le Vau, dem Architekten; das von Le Nôtre, dem Gartenbauer; das von De Ville, der das Wasser der Seine in die Brunnen von Versailles leitete. Technik als Blendung, Kulisse, Schein und optische Täuschung. Nicht mehr Arsenale, sondern Wunderkammern wurden zur Zierde des barocken Herrschers. Ludwig ließ sich gut beraten.

Dieses Wissen lässt uns die Frage nach dem Objekt stellen, das in seiner Funktion den Übergangsort symbolischer Macht und direkter Gewalt demonstriert. Wenn es einen Tauschort zwischen Immobilität und Mobilität gibt, dann wohl den der Tür, des Tors, des Stadttors. Ich erinnere an den Wechselstrom und an das, was Lacan aus dem Öffnen und Schließen einer Tür folgert: „Kybernetik des Unbewussten“ darf man das nennen. In dieser transzendenten Schaltfunktion steht der *Triumphbogen,* und der steht nun an dem Ort des *Grand Carrousel*, als *Arc de triomphe du Carrousel.*

27. ARCHITEKTUR 2: *ARC DE TRIOMPHE.* VON DER MOTORIK ZUR SENSUALISIERUNG

Der Triumphbogen repräsentiert einen Durchgang. Das gilt für den *Arc de triomphe de l'Étoile*, zu dem sich sternförmig zwölf Straßen zu einem spektakulären Kreisverkehr vereinigen, der gemäß dem Kreis und seiner Fliehkräfte erstaunlich wenig Unfälle zu verzeichnen hat. Vermutlich hat der Kreisverkehr auch deshalb in Deutschland in den letzten Jahren an Beliebtheit gewonnen: Er deeskaliert die Duellsituation an der Kreuzung.

Der Triumphbogen ist eine Verengung, realisiert eine Passage der Verdichtung, aber ohne die ihm beigestellte Funktion einer Stadtmaueröffnung. D.h., er ist indexikalisches Zeichen eines Übergangs, eines transformatorischen Tauschs, wie er in der Verwandlung von unmittelbarer Gewalt in vermittelnder Macht zum Ausdruck kommt. Unter dem Bogen herrscht nicht die Ruhe im Auge des Sturms, sondern eine Latenz, die durch die affektive Organisation des Durchgangs angeregt ist; der Bogen ist die Negation des Platzes. Der Bogen ist gespannt. Der Triumphbogen ist der Eingang in die Stadt, das Paradies – so, wie die Pforte der Kathedrale den Eingang in das Heilige Jerusalem und zugleich das Vermächtnis des Jüngsten Gerichts versinnbildlicht. Es geht um eine Bivalenz zwischen Abwehr (geschlossenes Tor) und Empfang (offenes Tor), um die Funktion einer Membran, einer Selektion oder Codierung von Gut und Schlecht, um Gerechtigkeit, um die richtige, mediengerechte Deutung der Zeichen. Nietzsche hat diese Idee im „Zarathustra" in einem Gleichnis zwischen Topologie und Chronologie formuliert: „Siehe diesen Thorweg! Zwerg! sprach ich weiter: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch niemand zu Ende." Zarathustra erzählt dieses Gleichnis den mutigen „Schiffsleuten" mit verdecktem Hinweis auf die Metapher des Zweifels und der Seefahrt.

„Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andere Ewigkeit. Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: ‚Augenblick'. Aber wer Einen von ihnen weiter gienge – und immer weiter und immer ferner: glaubst du, Zwerg, dass diese Wege sich ewig widersprechen?" – „Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg. Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis."[180]

[180] Nietzsche: *Also sprach Zarathustra.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 4, S. 199f.

Worauf Nietzsches Gleichnis im Gleichnis abzielt: auf die Überwindung des *Augenblicks* in der Erinnerung; seine Wiederkehr und Rettung im Gedächtnis, zugleich aber die Entfernung und Verselbständigung des Augenblicks als *Ereignis* von dem Subjekt, das ihn erlebt hat. Es ist die gleiche Stellung der Erinnerung, die Benjamin anlässlich seiner Kindheitsbegegnung mit dem Karussell hat. Die Wiederholung des Ereignisses ist Reproduktion, schafft keine Identität, da das Individuum, sich selbst stets ein anderer ist als das Subjekt, das im Augenblicksrausch (dem wogenden „Meer") selbst nicht bei sich ist. Die Wiederholung aber ist eine Vollendung der Realisierung. Philosophisch formuliert: Die Reflexion holt den Ort des Augenblicks immer nur im Kreisgang eines Umwegs, einer *Selbstdistanzierung* ein. Dafür steht der Kenotaph des Triumphbogens. Er manifestiert eine Möglichkeit für die Unmöglichkeit der Identität, indem er sie als Realität inszeniert: In gleicher Weise wird das christliche Abendmahl *jedes Mal* nicht nur das Gedenken, sondern auch das Ereignis der Wandlung *wirklich* realisieren.

Als dezidiertes Mahnmal bezieht sich der Triumphbogen auf genau diesen Sieg der inszenierenden Memorialität respektive die geglückte Verwandlung agonaler Erfahrung (den Triumph der Schlacht) in eine Überhöhung kollektiver Lesarten *und* Teilhabe. Es ist nicht der Sieg der Individualität, sondern das Gefühl des Sieges, das dem Kollektiv zurückgegeben wird. Indem die Sieger durch den Bogen (nicht Kreis, nicht Gerade) ziehen, reihen sie sich wieder in die Gemeinschaft der Stadt ein. Der Triumphbogen bändigt die mögliche überschießende Gewalt nicht in einem Zeichen, also der ablösbaren, reversiblen, tauschbaren, fiktionalen, semiotisierten Konvention, sondern verwandelt das Zeichen sogleich zurück in ein performatives Arrangement unter immobiler Architektur. Deswegen ist es unerlässlich, dass dem Triumphbogen keinerlei urban-sichernde Funktion zukommt, wie sie etwa das Stadttor hat. Und dennoch: Gerade weil die Funktionalität fehlt, offenbart sich die stabilisierende gesellschaftliche Macht – der Wert und die Moral im Sinne Nietzsches –, die sich jederzeit entbinden kann. Klossowski hat auf dieses hintergründige Geschehen der gezähmten Macht verwiesen:

> Immerhin ergibt sich aus dieser Untersuchung ein Prinzip, dem zufolge die Sinnlosigkeit des Circulus vitiosus mit dem Verhalten der Macht koinzidiert: *Macht ist Insignifikanz* – und was an sich insignifikant ist, übt gerade deswegen die größte Gewalt aus: je weniger Gewalt es gibt, um so mehr *Interpretation* und Signifikation gibt es.[181]

[181] Klossowski: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus,* S. 183.

Wir haben es mit einem performativen Geschehen zu tun, in der das Artefakt nicht nur auf die Geschichte, sondern auch auf die Genese und Verwandlung seiner selbst verweist: Es demonstriert, wie Geschichte, Gewalt und Schuld sich sedimentieren, verdinglichen. Die Gegenwärtigkeit des Mals verweist auf seine Zeitlichkeit und die Umkehrbarkeit – sozusagen den Bombencharakter der Verdinglichung – hin. Der Triumphbogen soll auf einen Sieg verweisen, der Zerstörung und Tod bedenkt. Der Sieg selbst ist die geglückte Überbrückung der Differenz von Gewalt, seine Dekonstruktivität, und zugleich das Menetekel einer unauflöslichen Schuld.

Symbol, Index und Ikon – diese Triade der Peirce'schen Semiotik fällt an einem Ort zusammen und entfaltet die Topologie einer Deutung, die vor dem Sinn den Kontext erfassen muss. Das Mal des Triumphbogens ist in jeder Hinsicht eine Stätte der Versammlung, der äußersten Nähe und Verdichtung. Seinen komprimierten Ort kann man an der Ostseite der *Champs-Élysées* erblicken: Es ist der ägyptische Obelisk, den Napoleon hier aufstellen lässt. Er ist die *contrepartie* des Triumphbogens. Von der Louvre-Pyramide, vom Triumphbogen des *Carrousel* über die *Place de la Concorde* bis zur *Place de l Étoile* – der heutigen *Place Charles-de-Gaulle* – mit dem *Arc de triomphe*, also dem Bogen des Sieges, hat sich demnach eine vollendete Genealogie nicht nur staatstragender Selbstbeweihräucherung, sondern auch demokratietragender Gewaltverschiebung eingeschrieben: vom Krieg der Körper, die einen Platz erobern, zum Krieg der Zeichen, die ihn freigeben: real in den Monumenten, ideal in den Figurationen.

In dieser Hinsicht ist bei Tati das Aufstellen eines Fahnenmasts der Index für eine Festzeit: Solange die Fahne weht, ist Kirmes im Dorf; wird die Trikolore eingezogen, wandert der Ringelrein weiter. Die Figur des Bogens hat die Funktion der Überbrückung, ist Monument einer Erhebung (vertikal) und schafft eines Übergang (horizontal). Die doppelte Darbietung der Raumorientierung (horizontal – vertikal) sorgt dafür, dass an Stelle eines orthogonalen Raumes auch die Idee eines sich virtuell ausdehnenden Zeitraumes aufscheint. Womit wir das eigentliche Verschiebungspotential vom Ernst des Krieges in ein Fest des Friedens erkennen können. Schon am großen Triumphbogen fällt auf, dass er nicht nur der Erinnerung der Schlachten Napoleons dient, sondern als Nabel für die sich wiederholenden Festrituale der *République Française,* als deren ewige Wiedergeburt fungiert. Von der Kathedrale zum Louvre und von dort zum *Arc de triomphe* wandert die Macht nach außen und beginnt sich zu zerstreuen – miniaturisiert und unkenntlich verwest treibt sie in den Fabriken und Maschinen ihr maskiertes Unwesen.

Krieg und Frieden, Verausgabung und Gabe werden chronotopologisch sublimiert.

Die Frage der harmonischen und gerechten Welt bestimmt in barbarischer Zeit die sichernde Funktion des Stadttores. Ein anderer Sinn erschließt sich, wenn wir auf den Triumphbogen in römischer Zeit zurückgehen. Schon im Gründungsmythos Roms entspringt der Brudermord der Frage, wo das Gesetz der Stadt endet und wer es wann übertreten darf. Strukturen siegen über Genealogien, Stadttore regeln den Verkehr und dienen als Zollstelle.

Es gibt in der gebauten Architektur den Bogen als religiös motivierten Ort des Triumphes, einem Sieg des Lebendigen über den Tod. Im antiken Rom konnte ein Triumphzug nur abgehalten werden, wenn mindestens 5000 Gegner gefallen waren. Gehen wir davon aus, dass, bevor vom Tod Kenntnis erlangt wird – bevor der Tod eintritt –, überhaupt erst einmal Lebendiges sich zu feiern hat. Im alten Rom sollte die Einverleibung der Toten den Panzer des Widerstandes stärken und so die Furie des raumgreifenden Krieges bremsen. Das Außen muss zum Innen werden, der Feind in der *Pax Romana* zum Teil der römischen Welt. Der Tod ist im Krieg kein Ziel, sondern ein Absprung. Es war seit den Bürgerkriegen im Rom der frühen Kaiserzeit immer nur die eigene Armee, die Rom mit Plünderung bedrohte. Zur Bannung dient die engführenden Passage die Engführung des sonst karnevalesken, saturnalischen Siegesumzugs durch ein Tor. Der Umzug ist das symbolische Ausgreifen des Festes in die Kräfte des Blutrausches – man darf an den Mythos der Semele (Mutter des Dionysos) erinnern, einem boiotischen „Fest der wilden Frau“ (verwandt mit den Bacchanalien), bei dem ein Stier, der den Dionysos verkörpert, zerlegt und geopfert wird; eine Rahmung des Friedensraumes der Stadt Rom.

Nun kann, bis auf gelegentliche Zitate, nicht behauptet werden, der Bau von Triumphbögen hätte Konjunktur. Vielleicht ist auch die Tötung von 5000 Menschen keinen Triumph mehr wert. Triumphbögen sind scheinbar aus der Mode gekommen. Liegen wir sehr weit weg, wenn wir das (Fußball-) Tor als degenerierte Abart des Triumphkenotaphs zu erkennen glauben? Wer feiert sich da im Spiel?

Wir müssen auf die Zeichenhaftigkeit des Bogens, insbesondere des Brückenbogens zu sprechen kommen: Er besteht, wie Musil einmal in seiner Ringparabel erläutert hat,, eigentlich nur aus einem (Halb-)Kreis, dem es die eigene Mitte geht, gleichsam einen entmaterialisierenden und transformierenden Fokus, dem Brennpunkt/Umkehrpunkt einer *Camera obscura* nicht unähnlich.

Ein besonders aufregendes, jüngeres Beispiel der sich entmaterialisierenden Brückenbaukunst ist etwa 120 Kilometer vom *Viaduc de Garabit* entfernt zu bewundern. 270 Meter über dem kleinen Fluss Tarn schlängelt sich eine fast 2,5 Kilometer lange sechsspurige Autobahnbrücke in der Nähe des Ortes Millau. Die mit ihren bis zu 245 Metern Höhe höchsten Pfeiler der Welt sind – ebenso wie die 1888 über die Truyère gebaute Eisenbahnbrücke – von der Firma Eiffage erbaut, zu deren Gründer Gustave Eiffel gehörte. Der Eiffelturm ist geometrisch nichts anderes als die harmonische Verbindung von Obelisk und Triumphbogen. Der Bau der Brücke von Millau ist bis zur Spur der materialen Substanz entkleidet und hat den Charakter einer kaum realisierten, hingeworfenen Skizze. Mir nicht bekannt geworden sind die phobischen Reaktionen, die diese Brücke hervorruft. Nicht selten aber biegen Touristen von der Autobahn ab und fahren den sehr viel längeren, alten Weg durch das Tal, um unter der Brücke ein eigens eingerichtetes Brückenmuseum zu besuchen. Fast 200 Meter unter der Autobahn bleibt nur die Ansicht eines dunklen Strichs im Himmel. Nicht einmal der Verkehrslärm dringt nach unten. Dass nichts zu sehen ist, ist das Atemberaubende am *Viaduc de Millau*, für dessen schlängelnd verlaufenden Entwurf Norman Foster zeichnet. Immerhin verrät der Museumsbesuch, dass bei dieser Brücke kaum ein Bauabschnitt dem anderen gleicht, weil alle Formen gerundet, organisch und dynamisch sowohl auf Temperatur als auch auf Windschwankungen reagieren müssen. Selbstverständlich verzichtet man aus Gründen des Erhalts der schönen Aussicht in die Landschaft des Departments Aveyron auf Bogenkonstruktionen, wie sie der grazile, feingliedrige Eisenbau des *Viaduct du Garabit* auszeichnet. Spannung ist hier sichtbar. Die Theatralität, Widerständigkeit des Bogens ist im *Viaduc de Millau* unsichtbar im Spannbeton verbaut. Der bogenlose, gleichsam schwebende Brückenbau hat ist vollständig seiner Herkunft beraubt, die von Last, Gewalt, Eroberung, Befriedung und Einverleibung sprechen könnte. Lebendig ist die Differenz von symbolischem Durchgang und realem Übergang. Allein aufgrund dieser Differenz ist ein Fest ein Fest, und keine Schlacht. Eine Zeit wie die unsrige, die einen Ursprung als sensomotorische Form zu denken sich langsam entwöhnt hat, die – wie das Kino – nur noch in Sprüngen und Bildern sieht und denkt, benötigt den Brückenbogen aus ganz anderen Gründen: nämlich als optischen Widerstand gegen die Ökonomisierung der unendlichen Linie. Das heißt, dem Bogen, dem Halbkreis geht es um die Restituierung des in Arbeit aufgehenden Körpers. Hier drängt der Körper (auch des Architekten) in den Raum, wird Raum schaffend und Ort gebend und bringt zum

Vorschein, was auf der geraden Stecke (die Brücke von Millau liegt an der Autobahn Paris–Mittelmeer) dem passageren Konsum verfällt. Ökonomie heißt aber auch als Reise: Umweg. Ob der Abgrund überbrückt oder, wie im Triumphbogen, transzendiert wird, macht einen Unterschied, der im Wesentlichen der einer Beziehung zum Abstand des Todes, also zur letzten Verausgabung ist.

Zurück nach Rom und zum Bogen. Eine Funktion des materialen Widerstands, der Involution des exhibitionierten Muttertores, hat in der Architektur seit Babylon der Bogen zunächst als Tor, schließlich in der Römerzeit als dessen Variante, der „Triumphbogen" angezeigt. Damit die Sieger nicht geradezu im Sturmlauf, wie in der Kaiserzeit oft geschehen, nach dem Kassieren einer Provinz unter dem Gemetzel der Feinde, noch triefend vor Blut, gleich auch in Rom selbst Beute machen, leistet der präventive Vertrauensvorschuss der Siegesfeier die Bannung der Körpergewalt im eigenen Haus. Der Triumphzug öffnet sich zur Huldigung und als Unterwerfungsgeste den Truppe, deren Soldaten oft keine Römer sind, und zeigt die Institutionalisierung eines Misstrauens gegenüber diesen Truppen, die sich für Geld an den nächsten Legaten verkaufen. Der Triumphzug führt durch die reinigende und ordnende Passage des symbolischen Jochs, das – entgegen der Ökonomie der Brücke – umso wirkungsvoller ist, je pompöser und materialiter der Triumphbogen sich der Gewalt entgegenstellt. Wir haben es nicht mit dem Kredit einer Vertrauensweckung zu tun, sondern mit dem Fest einer präventiven Unterwerfung. Vertrauen und Misstrauen sind somit aneinander vermittelt – in dem, was als Monstranz nichts vermittelt. Der reale Halbkreis des Sieges wird mit dem symbolischen Halbkreis der Unterwerfung zur zyklischen Ökonomie umgeformt.

Das Ideal eines transzendierten „Brückenjochs" ist – neben der *Grande Arche* in *La Défense,* die bezeichnenderweise nicht als Bogen, sondern als Quadrat daherkommt (die Vierung ist die vollendete Ruhigstellung der Bahnnung) und auf der Achse von den *Champs-Élysées* bis *La Défense* gleichsam ins Endlose verschwindet – eben der Verkehr umtoste *Arc de triomphe de l'Étoile.* 1806 von Napoleon nach der Schlacht bei Austerlitz in Auftrag gegeben, wurde der Bogen erst 1836 fertig gestellt und galt schon damals als Monument der Erinnerung. Er ist bezeichnenderweise (nach dem Ersten Weltkrieg) dem unbekannten Soldaten gewidmet, also jenen Körpern, denen der Name, und jenen Namen, denen der Körper genommen worden ist. Der Krieg zeigt sich als das, was er ist: nicht in erster Linie als Schlacht-

bank, sondern Ort der Diffundierung des verbindenden Glaubens von Zeichen und Körpern, der Repräsentation. Der Krieg, so zeigt der Mythos vom gordischen Knoten, ist der Ort der Vernetzung, des Taumels und des Schwindels, dessen Entflechtung nur mit Gewalt gelingt. Erst dann, wenn die Geschichte sich von ihrer Zirkularität befreit, das heißt vom geographischen *faktum brutum* eines zu erobernden Raumes – wenn sie sich, salopp gesprochen, zum Halbbogen des Parlaments in Rede versammelt und die Einmaligkeit der Zeit sich zur diachronen Möglichkeit befreit –, ist die Zirkularität durchbrochen und die Idee des von der Natur entkoppelten Fortschritts im ökonomischen Tausch von Ware und Zeichen glaubhaft. Das geschieht auch im siegreich heimgekehrten Körper, der einerseits von der Schuld der Tötung, andererseits von dem Makel gereinigt werden muss, das Leben nicht vollends im Krieg geopfert zu haben. Im Sieg bekommt der Körper den Oliven-, Lorbeer- oder Eichenkranz: Das ist die Vermählung mit der Naturökonomie. Der widerstandslose und vollkommene ökonomische Kreislauf restituiert sich in der schuldlosen Haltung des Genießens als Sonderform respektive als Triumph im Fest. Die Opfer bleiben auf der anderen Seite, vor der Stadt – so wie jene, die Antigone betrauert.

Der Triumphbogen ist im symbolischen Sinne der Ort, dem es in seiner Architektur um die Aufhebung, das heißt Entschuldung, wenn nicht Vertuschung der Kriegsaktionen geht – ein perverses, diesseitiges Monstrum, das als Transzendierungsmaschine von der Physis zur Psyche auftritt: *Umkehrung des Karussellschwindels.* Solche Maschinen der städtischen Raumeroberung hatten in Paris, Berlin, Moskau um 1930 letzte Konjunktur. Die Bedeutung tragenden Einheiten der parzellierten, organisch gewachsenen Stadtkultur waren Mies van der Rohe, Le Corbusier und Albert Speer ein Dorn im Auge. Germania, das sollte nach Hitlers Plänen ein einziger Triumphzug des Anorganischen werden, eine pathologische Haussmannisierung. Vom Aufmarschfeld unter dem grotesk-monströsen Triumphbogen hindurch bis zur Halle des Volkes sollte in einer unendlichen Marschorgie den Siegen und der Toten als Hochzeit mit der Mutter Erde gedacht werden. Schon nur oberflächlich betrachtet entnimmt man den Planskizzen von Speer, dass, anders als an der *Étoile,* jegliche Vernetzung mit der Stadt Berlin fehlt. Ökonomen wie Sohn-Rethel oder Erwin Planck haben schon früh gesehen, dass sich ein solcher Kriegszug auch unter Ausplünderung aller Unterworfenen rasch erschöpft. Das Fest dauert nur so lange, wie die gehorteten Ressourcen reichen.

28. GEOMETRIE: DIE FALTUNG/INVOLUTION

Die neuere politisch-diplomatische Festkultur beginnt etwa zu Zeiten Karls I. von England. Illusionen, Theatermaschinen und rasch zusammen gezimmerte Architektur binden das Spektakel, *„masque"* genannt, 1637/38 in die Neujahrsfeierlichkeiten ein. Der Annahme, der Schwindel ließe sich in mathematischen Figuren und in differentialen und integralen Operationen einfangen – den Beweis legen die Ingenieure Ludwigs XIV. später vor –, liegt die Mythisierung eines wissenschaftlichen Denkens zugrunde, von dem heute die neuen Medien- und Festmaschinen vor allem in ihrer Allegorese profitieren. Die Magie und Zauberkraft des Königs ist Ingenieurskunst mit wissenschaftlicher Berechnung und beweist ein Feingefühl für das Design (Concetto) und die Wunder der Verdeckungen der Mechanismen. Die Geheimnisse sind insofern gesichert, als das Fest auf Zeit die schnelle Montage und Demontage der Theatermaschinen (Deus ex machina) voraussetzt und eventuelle Spuren schon auch aus Spionagegründen verwischt. Ludwig bemüht sich auch deshalb darum, komplizierte Tanzfiguren in Notationssysteme zu übertragen. Übersetzungen sind in Mode, seit Nationalsprachen sich von der *lingua franca* Latein verabschieden. Richelieu eröffnet 1635 die *Académie française.* Zur Zeit Ludwigs wird Französisch die Sprache der Diplomatie, eine Sonderform formalisierter Ironie mit einem höfischen Code.

Wir gehen zurück zum Beginn des wissenschaftlichen Denkens im Barock. Dort haben wir beobachtet, wie der König sein Verhältnis zum Adel hierarchisiert und die Distanzen zur „Sonne" ökonomisch ausbeutet. Die Topologie des Festes, das in der Veranstaltung auf der *Place du Carrousel* 1662 noch einen initiierenden Einmaligkeitswert hat und keinesfalls auf Dauer eingerichtet werden konnte, wäre im Wiederholungsfall der Langeweile anheimgefallen. Und in der Tat scheitert ein großes Fest Jahre später in Versailles am Desinteresse der Pariser Bevölkerung: Die Veranstaltung wird nach einem Tag abgebrochen! Es gilt also, ein Programm zu verfolgen, Konstanz mit Variabilität zu verknüpfen. Es müssen Parameter, Gewinn- und Verlustregeln (Alea) eingebaut werden. Szenografie wird eine strategische Kunst, das Verhalten berechenbar, die Kulissen endlich zu Stein. Eine dieser immobilen Mobilitäten ist die Treppe des Schlosses. Wenn der König sie abschreitet, wird jedem Anwesenden eine Stufe zugewiesen, die seinen Rang anzeigt. Wie in der Tabelle einer Fussballliga lässt sich Aufstieg und Fall, Gnade und Ungnade ablesen. Natürlich darf der König auch hier nur

zuweilen willkürlich verfahren. Das System muss berechenbar bleiben, aber dennoch unberechenbare Momente enthalten. Erst ein gewisser Zufallsfaktor schürt jeden Tag die Hoffnung, auch einmal in der Nähe des Königs stehen zu dürfen. Das Leistungsprinzip zählt nicht, da es dem Adel verboten ist zu arbeiten. Nicht der Körper, sondern die Maske – nicht die Arbeit, sondern die Galanterie, das Ballett bestimmt den Applaus. Deleuze hat für den Barock als charakteristische Form weder die Linie noch den Kreis, auch nicht die verausgabenden Formen von Parabel und Hyperbel oder die Exzentrik der Ellipse mit ihrer planetaren Strategie der Nähe und Ferne – gemäß den damals neuen Kepler'schen Bewegungsmodellen – favorisiert. Neben der Ellipsenanalogie mit seinen zwei Brennpunkten (*Mars* und *Solus*) wird der Kreis zur Schraube verdreht, wie die Treppenhäuser in Versailles, Brühl, Würzburg und Schönbrunn es zeigen. Das Motiv ist das der *Schnecke,* wovon sich der Begriff „barocco" – schiefrunde Perle, „seltsam", „wunderlich" – ableitet. Die Spezialisierung des Barocks auf den Sinnenschwindel erfolgt im Zuge einer Kontrastierung zum Pietismus protestantischer Strenge. Der gegenreformatorische Barock ködert die Lüste.

Auch das ritterliche Karussell bekommt kompliziertere Bewegungen, die denen der Epizykel der Planetarien abgesehen werden. Die Pferdchen dürfen – wie in Der Fremde im Zug – auch noch hoch- und niedertanzen. Die Pumpen in Marly, die das Seinewasser in die Brunnen von Versailles leiten sind die größten Zeugnisse einer solchen Mechanisierung. Vaucanson hat die Mechaniken der Webstühle verfeinert und baut kleine Mechanische Geschöpfe. Jaquet-Droz konstruiert Androiden, die schreiben, zeichnen und musizieren können. Noch heute kann man ihre Fähigkeiten im schweizerischen Neuchâtel bewundern. Die Spieluhren und Wunderautomaten sind Sensationen im Kleinen.

Sieht man noch genauer hin – und Deleuze tut das – schreibt sich in die barocke Form vor allem die Falte ein, d.h. ein Element der Inversion von Innen und Außen, das in der Architektur, d.h. der dreidimensionalen Gestaltung angewandt wird. In der Falte werden die Verdeckung, der Schein und die Täuschung konstitutiv. Was Vorder- und was Hintergrund ist, entscheidet der Blickwinkel. Eindrücklich zu sehen ist das an den Gewölben, die oft eine Scheinarchitektur aus Stuck und Gips – den Materialien der Vergänglichkeit – kreieren und sich anamorphotisch verändern. Man betrachte in der Würzburger Residenz die Deckenfiguren, von denen man nicht weiß: Sind sie gemalt oder schon plastisch in den Raum geformt oder hybride? Die Fläche (der Entwurf) wird gefaltet (mechanisiert), verlässt die Tiefenillusion

der Renaissance und konturiert eine eigenständige Topologie des Tanzes zwischen den Figuren als Choreografie von Transmissionen und Kraftübertragungen. Die Illusion des planen Bildes wird in der Faltung dynamisiert. Zwar bestimmt der barocke Garten sich noch durch die mathematischen Figuren und die platonischen Körper, der Sinn erschließt sich auf die gleiche Weise wie der Wechsel der Fahrgeschäfte auf einer Kirmes: als Wiederholung des je anderen Blickwinkels im selben Raum. Auch in Versailles wird das Auge in seiner Wanderung von Attraktion zu Attraktion durch den Themenpark perspektivisch gelenkt. Es wird darauf geachtet, dass die unterschiedlichen Schwindeleffekte sich nicht summieren, sondern in der Inszenierung des Kirmesraums einander ablösen und die dramatischen Effekte sich zerstreuen. Während das Tableau des Bildes aus jedem Winkel gleich aussieht, ist zur Erfassung des Barocks eine Bewegung im Raum erforderlich. Der Blick tanzt wie in einer wirklichen anamorphotischen Entfaltung. Der Raum krümmt sich, biegt sich, je nach Standpunkt. Die Lenkung, ja, die Macht über den Blick wird zu *dem* inszenatorischen Element des Barock. Spiegel und Glas, die früher für Unsummen aus Venedig beschafft wurden, können jetzt in der eigenen Manufaktur Saint-Gobain hergestellt werden – dort wo sich noch heute eine führende Fabrikation für das klassische Karussell und dessen Vintagevariationen befindet. Die Spionage der Luxusindustrie, der Diebstahl ihrer Geheimnisse (z.B. das der Spiegelherstellung der Venetianer), zahlt sich allmählich aus. Schleier und Maske, Illusion der Tiefe regieren, der König erobert als Feldherr den Raum der Diplomatie. Wo so viel technische Intelligenz den Markt beherrscht, ist der Abschreckungswert garantiert. Das einfache Karussell hat in dieser mechanischen Komplikation keinen Platz mehr, es kommt in die Kinderspielecke.

Dass die Natur des Zufalls, die Kontingenz, geplant sein kann und Effekt einer Inszenierung ist, hat der Gartenarchitekt Le Nôtre an einer gar nicht so immobilen Immobilie durchzusetzen gewusst. Er teilt den Lustgarten in unterschiedliche Parterres und Bosketts mit unterschiedlichen Attraktionen, die mit der Einfalt der mathematisch rigorosen Beschneidung der Natur kontrastieren und in denen jede Wendung des Weges den Besucher auf eine andere Lichtung, in eine andere Perspektive und an ein anderes Schauspiel heranführt. Nun wird der Besucher zur Blickmaschine degradiert. Der König gestaltet eigenhändig einen Prospekt, der sich wie eine Gebrauchsanweisung zu einer Kreuzfahrt liest. Hat man sich erst einmal an die Reihenfolge erinnert, durchläuft man den Weg plötzlich auf andere Weise, weil Le Nôtre ganze Wälder, Wiesen und Brunnen über Nacht versetzen lässt. Der Garten

wird nie eine endgültige Gestalt haben. Wie schon gesagt: Das größte Problem des Festrausches ist die einsetzende Langeweile, also die Verhinderung einer aggressiven Akzeleration. Der Rausch egalisiert alle Differenzen und tötet die Qualität der Zeit. Schließlich wird die Figur des Labyrinths die Langeweile herausfordern und die *Intrige als Spielform* begünstigen. Hier nicht Schwindel bzw. Verunsicherung das Ziel, sondern die Erweckung des Gefühls, dass der König nicht nur die Körper und die Blicke seiner Höflinge, sondern eben auch deren Gedanken beherrscht, indem er untereinander den Adel subversive Strategien entwerfen lässt. Die Intrige verlangt, wie die Lüge, dass man ein Gedächtnis der falschen Schritte und Blendungen entwickelt – dass man strategisch denkt. Die Täuschung wird Programm, aus dem Programm wird ein Code, aus dem Code eine Wissenschaft. Diese ist nicht mathematisch, sondern eine vor allem auf handwerklicher Empirie aufgebaute Rechenkunst. Operiert wird mit einer subsensuellen Genauigkeit, mit dem gerade nicht mehr Sichtbaren und der Schwelle des Unsichtbaren: dem flackernden Schein. Es genügt, dass der Effekt der Irritation erzeugt wird. Nicht die theoretische, sondern die praktische Neugierde wird relevant, nicht die Wissenschaftler und auch noch nicht die Psychophysiker, sondern die Ingenieure, Handwerker und Szenografen erobern, falten und animieren den Raum des *Oikos*. Bald werden die Polytechniken eines anderen Kalibers auftauchen, in dem nicht mehr Leisten, Pappe und Gips, sondern Eisen und Zahlen regieren. Paul Valéry hat diesen Sachverhalt so ausgedrückt:

> Die Mathematik ist von der uralten Idee infiziert, eine Wissenschaft der Quantität zu sein – was doppelt falsch ist, da sie weder Wissenschaft ist, noch sich unbedingt mit der Quantität mehr beschäftigt als mit irgendetwas anderem. Sie ist ein Exerzitium und vergleichbar mit dem Tanz. Es geht darum, eine konventionelle Sprache zu sprechen und zu schreiben, deren Regeln strenger sind als die der Alltagssprache.[182]

„Strenger", das heißt in einer höheren Schärfe und in einem schnelleren Blick, als das Auge zu lesen vermag. Die Falte des Barocks ist kein Knoten, sondern die Drapierung des Zufalls, wo Mathematik statistisch dem beikommt, was Empirie und Erfahrung ihr voraus haben. Der Tanz ist nicht nur ein Tanz: Sein Prinzip wird das einer arbeitsteiliger, Hand in Hand verlaufenden Transmission und Kraftübersetzung, und das der industriellen Pro-

[182] Paul Valéry: *Notiz von 1916.* In: Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Cahiers/Hefte.* Bd. 5, Frankfurt a. M. 1992, S. 311. Zitiert nach: Mai Wegener: *Psychoanalyse und Topologie – in vier Anläufen.* In: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld 2007, S. 247.

duktion. Die verlangt eine das Gedächtnis strapazierende Choreografie, wird automatisiert und wie in Spielautomaten und Uhrengehäuse inkorporiert und sie muss, sollte sie sich über Manufakturen verbreiten, codierbar sein und ein logistisch verlässliches Zeitmaß erhalten. Nicht die bestimmte Wahl des Partners im Tanz – Max Ophüls hat das in DER REIGEN in Szene gesetzt –, sondern die intrigante Platzierung verkuppelt die Machtpositionen. Die Falte als Verrätselung der ökonomischen Verausgabung erreicht schließlich auch die einfache manuelle Betätigung des Karussells. Die lineare Bewegung, das Duell auf der Reitbahn, wurde zu einem „Ballett" von Lanzenspitze und Ring. Schließlich blieb nur noch, im Karussell den schwindelnden Blick selbst zu trainieren. Der Agon verlor sich selbst aus den Augen. Die Lanze wurde durch eine stumpfe Übungswaffe ersetzt: das Florett.

Das Ringestechen oder -werfen bekam den Charakter einer damenhaften Geschicklichkeitsübung, wie sie noch heute in Kirmesbuden anzutreffen ist. Dass der immobile Reiter (und vor allem die Reiterin) sich selbst auf eines der mechanisch bewegten Pferde setzte, ist nur die konsequente Inversion der Relativbewegung. Das sanfte Wiegen dient eher der amourösen Belustigung. Bei Freud wird es noch im erotischen Schauckeln der Eisenbahnwaggons wahrgenommen wurde. Der Karussellreiter verwandelt sich in den Automaten, dem es nicht mehr um den Agon, sondern um den Schwindel geht. Für den Barock ist eine *Entfaltung* dieser perspektivischen Relativbewegungen unannehmbar. Zwar ist die Ökonomie der Manufakturen die Basis, aber der König handelt nach Gesichtspunkten der Verausgabung, des Festes, nicht des ökonomischen Mehrwerts. Um so kreativer wagten sich die Fuggers, Richelieus und Mazarins dieser Zeiten an die Frage glatt verlaufender Kreislaufwirtschaft.

Anstelle der raumgreifenden, noch mechanisch verbundenen Illusionskünste setzt sich mit Newton ein Modell durch, in dem auch die Magie der nichtmechanischen Fernwirkungen berechenbar wird.

29. SZENEN DES FOTOGRAFIERENS

Klein, flach, silbrig glänzend und stumm täuscht die faszinierende Detailschärfe der frühen Daguerreotypien die lebendige Erscheinung vor. Ort und Zeit der Aufnahme sind genau angebbar – ein Beweismittel dafür, dass es den Augenblick als solchen gibt, auch wenn Muybridge früh gezeigt hat, dass die Effekte der Kamera nicht mit denen des Sehens übereinstimmen. Die Objektivität der Fotografie ist eine künstliche – doch sie ist als technische schnell in hohem Maße sozialisierbar. Sie, nicht das Auge wird zum Beweis der Objektivität der Erscheinungen herangezogen, da ihre Weise, die Welt zu sehen, ubiquitär ist. Die Welt ist nicht länger schwebende Vorstellung, sie schafft einen Ort, von dem aus Wirklichkeit beurteilt und reproduziert werden kann.

Der Brennpunkt, in dem sich die beiden Projektionen des Vertrauens in die Zukunft und die Vergangenheit schneiden, entspricht dem, den der Triumphbogen schafft: eine Verengung, ein Übergang. Die Seite der Gewalt ist zweifellos die unterschätzte einer ätzenden Chemie. Die eigentliche Entdeckung der Fotografie hat mit der *Camera obscura* nichts zu tun. Sie beruht auf der chemischen Verwandlung von Licht durch Silbersalze und Quecksilber. Die ersten Fotografien von Niépce sind Fotogramme, die ohne Kamera entstehen: durch Abdeckung der Teile, auf die kein Licht fallen soll. Sie sind dem Verfahren der Lithographie abgeschaut. Chemisch ahmt Niépce einen Naturprozess nach, der beim Bleichen durch Sonnenlicht bekannt ist. Doch von Chemie will der Fotografierte des 19. Jahrhunderts nichts wissen. Er begegnet einem flink arrangierenden Fotografen, einem langen „Halt!“ der Belichtung vor der stoischen Kamera und sieht allenfalls, wie der Operateur in der Dunkelkammer verschwindet – analog der Optik von Helmholtz: Zwischen dem Auge als Organ und der Grenzfläche der Nervenerregung steuert eine Membran die Oszillation der Übertragung. Dem Beschuss der Photonen im Auge entsprechen die elektrochemischen Reaktionen in der „Dunkelkammer des Gehirns“. Wie das geschieht – wo das Bild gespeichert wird –, dass ist den Neurologen wie dem Porträtierten unbekannt.

Erst spät und entgegen der fotografischen Methode dämmert die Einsicht, dass der physischer Speicher nicht „Bilder“ im Gehirn verwahrt, sondern lediglich das Differential zwischen „Außen“ und „Innen“, „Gegenwart“ und „Vergangenheit“ eine oszillierende Erregung erzeugt. Wie dieser Austausch zustande kommt, beschreibt der frühe Freud in Zur Auffassung der

Aphasien 1891. Er ersetzt die physiologisch orientierte Lokalisationstheorie von de Broca und Wernicke durch eine assoziative Verbindung, sodass erstens die Kopplung unter die Phänomene der Psychologie und zweitens eine qualitative Übersetzung hermeneutisch erfolgen muss. Eine solche assoziative Verbindung lässt sich aber auch als assoziierte Trennung – *Aphasie* – vorstellen. Die Formalisierung dieser Konversion von Verbindung und Trennung leistet Frege, indem er die Zahl von jeglichen Assoziationen reinigt. Wir haben seine drei Grundregeln schon zitiert: „Es ist das Psychologische von dem Logischen, das Subjektive von dem Objektiven scharf zu trennen; nach der Bedeutung der Wörter muß im Satzzusammenhang, nicht in ihrer Vereinzelung gefragt werden; der Unterschied zwischen Begriff und Gegenstand ist im Auge zu behalten."[183]

Erst durch die Betrachtung der Trennung, also der psychophysischen Differenz von Interpretation und Handlung, aber auch der Sinnendifferenzen (Auge und Ohr) ermöglicht es Freuds Methode, die Klienten bei ihrer Interpretations*arbeit* und deren Verfehlungen zu beobachten. Jetzt muss Freud das Sprechen als einen sensiblen Ort assoziierender Handlungen (Verstellung, Verdrängung, Verschiebung, Blockade der Motorik) umdeuten, um aus den Pathologien ein ökonomisches Normalmodell zum Verständnis zu bringen. Freud definiert: „In psychologischer Hinsicht haben wir das Wort als einen Vorstellungskomplex erkannt, der an seinem sensiblen Ende (vom Klangbild aus) mit dem Komplex der Objektvorstellungen zusammenhängt."[184]

Freud verwendet den Begriff „Assoziation" sehr eigenständig. Wenn die Tausch*formen* durch den Tausch Gemeinschaft konstituieren, so geschieht das nicht vermittelst der Quantität ihrer Kontakte, sondern durch qualitatives Werten, womit sie sich als Gemeinschaft wechselseitig anerkennen. Die Marx'sche Auffassung, dass im Besitz die Gemeinschaft wieder vereinzelt, übersieht, dass der Gebrauch von Dingen wiederum gemeinschaftlich gleichartiges Handeln voraussetzt. Man kann zwar auch, wie Eulenspiegel das versucht, mit dem physischen Klang des Geldes bezahlen, wenn man nur den Braten gerochen, ihn aber nicht verspeist hat, doch das sind Schwindeleien, die die Schwierigkeit nicht beheben, dass die Assoziation, wie unendlich nah sich die Mitglieder auch kommen, *nicht wissen, wie sie sich assozieren.* Denn der Effekt der Vergesellschaftung durch Austausch bleibt ein

[183] Frege: *Die Grundlagen der Arithmetik,* S. 23.

[184] Sigmund Freud: *Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie.* Frankfurt a. M. 1992, S. 148.

abstrakter und er hat seinen Gegeneffekt im rein physischen, individuellen Besitz. Sind die „Assoziationen" umkehrbar und stabilisieren sie sich wechselseitig, kann man auch von *Inversion* sprechen. Inversiv sind Vexierfiguren, die aus *einer* Form je nach Interpretation *zwei* Bedeutungen herausschlagen. Ein wesentliches Moment der fotografischen Assoziation besteht demnach darin, dass es eine wechselseitige Dokumentarität zwischen Wort und Sache sowie zwischen Bild und Sache gibt. Die Vexierfigur gibt nämlich physisch keinen Anhaltspunkt, ob die eine oder die andere Deutung die gemeinte ist. Ist keine gemeint, sind sie gleichwertig. So kann eine Fotografie (die das meint, was sie abbildet) des Kölner Doms mit dem Untertitel „Kathedrale von Amiens" oder mit der assoziativen Vertauschung ihres Vorstellungsbildes jeden dokumentarischen Charakter einbüßen. Nur das Bild, das „spricht", ist dokumentarisch.

Die Denkfigur der Inversion, die seit der Frühromantik im deutungslogischen Sinne belegt ist, besagt für das Paradigma von Schrift, dass man, um den Sinn eines Satzes zu verstehen, vorwärts lesend Bedeutungen decodieren muss, deren Sinn sich aber erst nachträglich, am Ende des Satzes – im Deutschen mit dem Verb – vollständig erschließt. Man muss progressiv und regressiv (so Sartres Hermeneutik) jeweils den *undenkbaren* Jetztpunkt überschreiten/invertieren/negieren, um aus der Linearität des Satzes eine Vorstellungsdimension von Sinn zu totalisieren.[185] Es ist aber eine Eigenart der Fotografie, dass sie gerade diesen undenkbaren Jetztpunkt, den Brennpunkt *positiv* zu zeigen scheint. Damit aber der Kölner Dom als solcher sich zeigt, muss er erst mit dem Erinnerungsbild (respektive der Bildunterschrift) gekoppelt werden. Assoziation ist in zwingender Weise an den Einschub eines Dritten gebunden, in der Weise, wie Kittler sagt: Man kann nur vom Medium zum Medium und *positiv* nur über ein Medium springen, was sich aber gleichsam querstellt, sublimiert.

Der Witz dieser chronotopologischen, regressiven Progression und progressiven Regression (der immer nachträglichen Erfüllung des Sinns oder der Figurationen, d.h. der Kontingentierung des je fehlenden Jetztpunktes) besteht darin, dass man den Zeitpunkt, in dem der Sinn für mich erscheint, nur als Zusammenfall mit den entsprechenden Erinnerungsabläufen aufgehen sieht. Gegen den regressiv-progressiven Leseprozess setzt die Fotografie *ad hoc* die *Verdrängung* des „idealen" aktiven Augenblicks durch einen abduktiven. Jedes Foto, das zweifellos einen Erinnerungswert aufruft, ist

[185] Jean-Paul Sartre: *Marxismus und Existenzialismus. Versuch einer Methodik.* Reinbek 1971, S. 70ff.

sentimental in dem Sinne, dass der zu Tränen rührende Moment der Ansicht eben der Augenblick ist, den es als „Quantum" so nie gegeben hat und auch nie geben wird. Die Fotografie *erfindet* ein Bild, sie bildet nicht ab. Anders gesagt: Das was sie abbildet, hat es für die menschlichen Sinne eigentlich nie gegeben. Die Pointe der Fotografie besteht nun darin, jenseits der Abbildung einer Sache für sich selber eine Sprache zu entwickeln, die Rosalind Krauss „das Fotografische" genannt hat und die ich eher, einer Logik Derridas folgend, *Grammatologie der Fotografie* nennen würde.

Ich kann den Zeitpunkt benennen, in dem eine bestimmte Fotografie mich über diesen Sachverhalt und meine Beziehung zu den Karussellfotografien (Sie erinnern sich meines biederen Fetischismus?) aufgeklärt hat.

Das Foto, das mich aktiviert, stammt von André Kertész. Es ist 1926 in einem Zimmer der Wohnung Mondrians in Paris aufgenommen worden und trägt den Titel Chez Mondrian. Kertész, mit Mondrian gut bekannt, hat ihn fotografisch porträtiert. Mir ist die Aufnahme beim Durchblättern eines kleinen Albums einer Buchreihe aufgefallen, die jeweils einem berühmten Fotografen gewidmet ist. Den fotografischen Abbildungen ist ein kurzer Text beigegeben:

> Zusammen mit „Steerage" von Alfred Stieglitz wurde dieses Bild zu einem Aushängeschild der modernen Fotografie. Kertész löst die sich im Konflikt befindenden Tendenzen in dieser Fotografie auf, den Realismus (dokumentarische Wahrhaftigkeit) gegenüber der reinen formalen Sprache (geometrische, zwei-dimensionale Komposition in Schwarz-Weiß). Die strenge Aufteilung des Raumes errichtet eine Hierarchie für die Interpretation der Elemente des Bildes, dessen Grundelemente die Vase darstellt. Die Fotografie bringt die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten formalen Zustände in Einklang: Flachheit/euklidische Perspektive, Klarheit/Verschwommenheit, hell/dunkel. Die Blume, die so lebendig aussieht, war tatsächlich aus Holz.[186]

Freilich, die berühmte Aufnahme ist eine Momentaufnahme statischer Raumverhältnisse, die Beschreibung jedoch spricht eher von einer ambivalent zu erfassenden Raumtextur, deren plumpe Täuschung, die Blume aus Holz, unwesentlich für das spezifisch Fotografische der Aufnahme ist. Die Aufnahme selbst ist weder einem artifiziellem *Pictorialismus* zuzurechnen (obwohl der Ort „Chez Mondrian" das annehmen lassen könnte), noch handelt es sich um ein flinkes Stück *street photography*, das den Schnappschuss als gelungenen Zufall feiert. Und ganz bestimmt handelt es sich auch nicht um banale Touristenfotografie, wie ich sie betreibe. Es stellt in der Größe 14,5 x

[186] In: *Phaidon 55 – André Kertész.* Berlin 2001, o. S.

10,8 cm im Druck (Negativ 10.8 × 7.9 cm; Positiv: 37.2 × 27.4 cm) den ausschnitthaften Durchblick durch ein Zimmer dar. Links ist eine Wand, eine Garderobe mit Hut, davor ein Tisch mit Vase und Holzblume – scharf, im Seitenlicht von rechts oben. Links sieht man den Türrahmen des Eingangs, der auf den Flur weist. Durch den Rahmen hindurch (wieder die Passage des Triumphbogens) fällt der Blick auf einen Ausschnitt des gefliesten Fußbodens, der Fußmatte (die Schwelle der Reinigung!), dem Treppenaufgang mit geschwungenem Geländer – als Kontrast zu den rechtwinkligen Horizontalen und Vertikalen – und etwas unscharf die hintere Wand mit der Andeutung des Eingangs einer anderen Wohnung. Der Blick stellt nicht eine Einladung in die Wohnung Mondrians, sondern einen Ausblick, vielleicht sogar einen Blick zurück dar. Dass es sich um die Wohnung des Künstlers handelt, ist absolut nebensächlich. Aber es ist seltsam: Fotografiert man doch gerade den Empfang, das Neue beim Eintritt! Kertész invertiert diese Logik, und er invertiert die linke Hälfte des Bildes mit der rechten. Denn für mich hat der erste Blick auf das Foto nicht einen Ausblick auf den Treppenflur, sondern den Blick in einen hohen (Garderoben-)*Spiegel* gezeigt. Offensichtlich ist das eine Täuschung, die aus der nur angedeuteten Rahmung entsteht. Nur ganz unten kann man den Übergang, die Schwelle zwischen Außen- und Innenraum verifizieren. Der Inversionseffekt ist jener, welcher der Sprache eines Bildes von Escher entspricht: Simple Augentäuschung – das Gehirn will schneller sein als der analytische Blick. Ich glaube, meine Täuschung beruht auch darauf, dass das Zimmer scharf und der Durchblick in leichter Unschärfe gehalten ist. Es gibt aber keinen kontinuierlichen Übergang zwischen Schärfe und Unschärfe, weil *der Mittelraum fehlt.* Wenn Vermittlungen fehlen, treten Irritationen auf. Genau diesen Eindruck der unvermittelten Inversion der Bedeutungen zeigen Vexierfiguren. Die Assoziation ergibt sich hier als *übergangsloser* Grenzraum. Folglich entsteht der Eindruck, es handele sich um *zwei* Bilder, oder eben um einen dokumentarischen Bereich (linke Seite) und einen Bereich, der das Bild eines Spiegels wiedergibt (rechte Seite). Von dieser Täuschung spricht der Text nicht. Denn es ist eine Täuschung, die aufkommen kann, wenn man das Prinzip Schärfe-Unschärfe durch die Fotografie gelernt hat. Ich habe mich also täuschen lassen, *weil ich fotografisch zu sehen beginne.* Das ist wohl der entscheidende Aspekt. Ein unfotografisches Sehen ist nicht mehr denkbar, ein lesefreies Betrachten allerdings schon – sonst hätte mich der *erste* Blick des Fotos nicht getäuscht.

Mein erster, schneller Blick wird durch einen zweiten aufgeklärt, der das Foto zu *lesen* beginnt. In der Tat dient das Foto nicht dazu, eilig die Woh-

nung von Mondrian zu identifizieren, sondern, durch das Vorspiel des Titels animiert, sich dessen Gewohnheiten vorzustellen. Das fällt schwer, denn die Bildaussage ist streng komponiert, enthält scheinbar nichts Zufälliges. Was keineswegs banal ist, sind der Blick des Fotografen und seine technische Virtuosität, die mit der technischen Virtuosität eines Malers vergleichbar ist. Das Foto ist eine Montage ohne Montage. Nicht nur seine Elementarität verpflichtet zum Lesen, die *Dauer* der Betrachtung ist selbst ein Lesevorgang. So, wie das Pendeln einer Uhr den Vorgang der Zeit anzeigt, lese ich die Fotografie. Bei beider Betrachtung der Fotografie von Kertész ist es sichtlich nicht die Versenkung, sondern im Gegenteil ein Erkenntnisvorgang von *Schrift,* der aus der *Intensität und Dauer* der Betrachtung hervorgeht. Der schmale Streifen des Fußbodens allein entscheidet, ob ich einen Spiegel oder einen realen Ausgang sehe.

Ich habe lange gebraucht, bis ich die Ursache für meine Irritation gefunden habe. Sie liegt eben nur zum Teil im Bildaufbau. Wesentlich ist – wie gesagt – die Art der fotografischen Schärfeverteilung und somit die Raum- und Tiefenilllusion.

Es mag sein, dass mein Zugang zu diesem populären Foto einem situativen Kontext und meiner Profession entstammt. Ich blättere in Fotoalben, um mir ein wenig die Geschichte und Qualität der Fotografien und ihrer Repräsentanten anzueignen. Ich sehe das Fotografische und das im Foto Repräsentierte. Wenn man die Inversionsbilder Magrittes oder Eschers betrachtet, wird man feststellen, dass es auch dort nicht um Repräsentationen, sondern um Schwindeleffekte geht: um optische und vor allem interpretative Täuschungen, die eine allzu schnelle Wahrnehmungsfestlegung irritieren. Die Motive selbst sind banal oder sogar ornamental. Die Effektivität der Unvermitteltheit wird durch einen nachgeholten, verschobenen Effekt korrigiert. Wie heißt es doch im Film The Prestige: „Sehen Sie auch genau hin?" – Diese Frage intoniert die Haltung: „Genaues Hinsehen nützt nichts. Wir sind immer schon die Getäuschten." Bezüglich der fotografischen Betrachtung haben wir auch das gelernt. Also sehen wir gar nicht mehr genau hin – und die touristischen Fotografen machen nur noch Fotos, die affektiv alles geben, was sie haben, und sich deshalb den zweiten Blick verbieten.

Die räumliche Inversion auf der Fotografie von Kertész ist sehr labil, sie oszilliert zwischen dem Erkennen dessen, was durch die Ausschnitthaftigkeit gegeben ist, und was als Verräumlichung an Ansicht noch möglich ist, wenn man den Blick zum Fußboden lenkt und den Übergang bemerkt. Der unscheinbare Mittelgrund, *die Schwelle* wird zum Medium der Aufklärung.

Sie bannt den Schwindel, ordnet das Innen-Außen, desillusioniert die Spiegelvorstellung. Seltsam nur, dass diese eine Fotografie mir mein fotografisches Interesse an ihrer Repräsentation so bedeutungslos hat werden lassen. Ich habe nämlich den Eindruck gewonnen (vielleicht nicht erst seit damals – ich schwindle etwas, ich arbeite in der Hochschule auch an akademischer Fotografenausbildung), dass es Momentaufnahmen gibt, die wie die kreisende Spirale in dem Vorspann von VERTIGO in der Lage sind, einen chronotopologischen Raum zu erschließen. Damit sind nicht Langzeitbelichtungen gemeint, die ihre Motive gleichsam tot stellen müssen, sondern solche Fotografien, welche die optische Realität nicht nur abbilden, sondern zeigen, dass das Auge nicht passiv das Gesehene empfängt. D.h., die Fotografie wird für mich zur *Schrift,* die Kamera zur *Camera scriptura.*[187] Die Fotografie greift, wenn schon nicht in meine Motorik, dann wenigstens in meine Sensorik ein, weiß sie zu steuern, zu manipulieren, zu beschwindeln. Was das Karussell für die Gleichgewichtsorgane und deren Training bedeutet, bedeutet die Fotografie für den Leseprozess des Auges, das anders nur der Mimesis des affektiven Blicks gehorcht – was oft genug durch einen Titel auch noch unterstützt wird, der im Falle von CHEZ MONDRIAN wohl der Bestätigung der Weltläufigkeit des Fotografen dient: Kertész hat Mondrian besucht.

Die Parameter „Geschwindigkeit" und „Beschleunigung" versucht Virilio in den bereits genannten Texten DIE SEHMASCHINE und ÄSTHETIK DES VERSCHWINDENS zu differenzieren. In letzterem Text szenifiziert er das paradigmatische Beispiel dieses „Gewinns durch Verlust" in einer Anekdote zur Befreiung der Fotografie im Fotografischen. Wir greifen die Anekdote auf, die wir zu Anfang des Buches unter dem Problem der Selbstbeschwindelung schon vorgestellt haben, sehen aber jetzt genauer hin. Offensichtlich beruht meine Irritation bei dem Bild von Kertész auf einer Voreiligkeit, einer Asynchronie zwischen lesender Bildinterpretation und affektiver Erfassung der fragmentierten Totalität des Bildes. Was die Fotografie an selektivem und kritischem Lesen zerstört, externalisiert sie durch ihren archivalischen Gewinn. Das schließt nicht aus, dass es Fotografien gibt wie die von Kertész oder von Lartigue, über die wir gleich sprechen werden, die die Strategie eines fatalistischen Gleichgewichts weniger visualisieren, denn als Denkbilder entdecken lassen.

[187] Ralf Bohn: *Camera scriptura. Die Bildschriftlichkeit der Fotografie.* Szenografie & Szenologie Bd. 16, Bielefeld 2019.

Zitieren wir zuerst noch einmal jene Stelle in Virilios DIE SEHMASCHINE aus dem Fernsehinterview des betagten Fotografen Jacques-Henri Lartigue mit der BBC:

Frage: Sie sprachen eben von so etwas wie einer Blickfalle, ist damit ihr Photoapparat gemeint? *Antwort Lartigue:* Nein, überhaupt nicht, das liegt weiter zurück, es ist etwas, das ich als kleines Kind machte. Ich schloß die Augen halb und ließ nur einen kleinen Schlitz offen, durch ihn betrachtet ich intensiv das, was ich sehen wollte. Dann drehte ich mich dreimal um die eigene Achse und glaubte so das Angeschaute eingefangen zu haben. Ich dachte, es wäre mir in die Falle gegangen und ich könnte es beliebig lange behalten, und zwar nicht nur das Gesehene, sondern auch Gerüche und Geräusche. Mit der Zeit merkte ich natürlich, daß das nicht funktionierte, und erst da habe ich technische Hilfsmittel verwendet, um dasselbe zu erreichen.[188]

Das unmittelbare Sehen, das reine Sehen, das optische Sehen setzt den Verlust oder die Verdrängung von assoziierten Erinnerungen voraus. Virilio zitiert Hitchcock, der davon sprach, dass im Fernsehen kein die Zeit dehnender *suspense,* sondern nur noch eine ihn kontrahierendes *surprise*[189] stattfindet. Lartigue kennt die Vorbedingung für die *surprise,* den Überraschungseffekt des fotografischen Bildes. Statt des suchenden Blicks kehrt sich das Bild um: Es sucht uns heim. Es tilgt das gleitende Erkennen zugunsten eines effektiven Sehens mit den Mitteln einer effektiven und spontan einsetzbaren Technik. Damit aber das Foto sich in den Strom der Wahrnehmungen eingliedern kann, muss dieser Strom teilbar sein. Dort, wo er geteilt ist, muss ein diskreter, leerer Ort sein. Eben diesen Ort versucht Lartigue durch sein Schwindelgefühl zu erzeugen. Er ist darauf aus, *seine eigene Medialität als solche operativ in Erfahrung zu bringen,* statt sie im Fotoapparat – der Camera obscura – eingesperrt zu lassen. Das Medium soll sich gegen seinen Inhalt (Lartigues Bewusstsein) auflehnen. Damit aber gerade das passiert, *muss Motorik, eine Drehbewegung um die eigenen Achse, eingesetzt werden.* Allerdings endet dieser Tic der psychophysischen Ökonomie bei Lartigue nicht in einen Tremor oder einem Syndrom, sondern in der Aktivierung seines physischen Körpers zu Zwecken der psychischen Realisierung eines Erinnerungsbildes. Der Aktivierungsübergang entspricht dem Brennpunkt bzw. dem elektromagnetischen Induktionsvorgang, der selbst nicht positiv in Erscheinung treten kann; er ist ein quantitatives Datum. Dort, wo ich nicht bin, erscheint das Foto. Dort, wo ich bin, ist es infiziert mit meinen Erinnerungen.

[188] Paul Virilio: *Die Sehmaschine.* Berlin 1989, S. 11.
[189] Ebd., S. 149.

Die Tilgung bzw. die spontane Diskretion Lartigues geschieht, wie alle Absencen, auf die sich Virilio in Die Sehmaschine bezieht, durch motorische Verdrängung. Diese kann durch eine spezielle Körpertechnik (drehen um die eigene Achse) erreicht werden: Es handelt sich eben um eine Medialisierung, ein Karussell, nicht um eine Ortsveränderung, ein Fahrzeug, das hier simuliert wird.

Wir haben gesehen, wie die Phobie in Vertigo das Vergessen des Traumas nicht verhindert, sondern motorisch umlenkt und aktiviert – in der Regel durch Flucht. Ursache des Traumas war der Vertrauensverlust des Körpers. Ihm folgt ein Vertrauensverlust der Sinne. Die Verdrängung, das Vergessen funktioniert nicht als Auslöschung, sondern durch Verschiebung. Die Angstneurose, die eine aggressive Verdrängung des Traumas bewirken soll, führt zur Konversion eines neuen, zirkularen motorischen Fluchtgebarens, Tremor, Drehschwindel. Lartigues Schwindel ist insofern eine zirkulare Flucht. Seine bewusst herbeigeführte „Drehschwindelei" zeigt, dass sich Bilder nicht fotografisch ansammeln, sondern neuronale Oszillationen sich rhythmisieren.

Soweit ich sehe, existiert die Möglichkeit, dass Virilio noch etwas mehr andeutet, als im Interview der BBC gesagt wird. Dort bezieht Lartigue sich auf die Frische des fotografischen Bildes, indem er die Fotografie mit dem Essen von Kirschen vergleicht. Er liebe doch eher frische Kirschen als Marmelade. Dann spricht er über den Beginn seiner fotografischen Karriere im Alter von sechs Jahren. „I just blinked and pretended – I had taken a photograph." Er führt dem Kamerateam der BBC das Blinzeln vor, indem er dreimal rasch seine Augen schließt.[190] Der Reporter fragt weiter: „Why did you just keep it in your head?" – „Warum haben Sie das Bild in Ihrem Kopf behalten?" Die Frage verrät natürlich die standardisierte Formel des Sehens als Bildermachen, als Involution, Einfaltung des Sehprozesses in ein Sehbild. In der Inversion jedoch bleibt das Sehen und das Erkennen ein Vorgang, der unmittelbar an eine Schwelle der Synchronisation/Oszillation gekoppelt ist. Lartigue, damals schon beinahe 90-jährig, antwortet verschmitzt: „Because I am also a cook who hates my cherries to be wasted" – „Weil ich auch ein Koch bin, der es hasst meine Kirschen zu verrühren." Lartigue deutet damit an: Bilder als diskrete Einheiten („Kirschen") erscheinen nur dort, wo das Medium (der Film/die Platte) leer, unbelichtet, aber sensibili-

[190] *BBC Master Photographers* 1983, https://www.youtube.com/watch?v=WWBGRjJNAwg ab Minute 22:48. (Zuletzt aufgerufen am 3.1.2022)

siert ist. Man muss das Auge von aller Erfahrung und Erinnerung trennen, damit es für den Augenblick neutralisiert aber sensibel bleibt. Dann folgen die Ausführungen, wie Virilio sie oben sehr frei interpretiert, nämlich über eine Ersetzung der Körpertechnik durch die einer ersten Kamera. Nur weil Lartigue das Foto im Gegensatz zum Erinnerungsprozess in einer kindlichen Trennung von Sein oder Nichtsein (fotografische Technik) auffasst, kann er zu einem Konzept kommen, in dem der Begriff „Assoziation" fälschlich meint, dass in der Übertragung sich die Erinnerungen zunächst verrühren/neutralisieren müssen. Folglich soll in den Brennpunkten der Assoziation ein Umschmelzungsprozess stattfinden, ein Schwindel, wie er sich auf dem Karussell als ein Verwischen von fixierbaren Blicken, als „Marmelade" ergibt. Eben diese „Verrührung" wird dann durch das Blinzeln kontingentiert, als diskretes „Einzelbild" speicherbar. Damit sagt Lartigue, dass die Drehung um die eigenen Achse allein dem Zweck dient, in einer *Absence* (Schwindelohnmacht) jenen Augenblick des Blintzelns zu erzeugen und isolierbar, technisierbar zu machen.

Es gibt neben der Arrondierung des BBC-Interviews eine weitere Quelle, Lartigues TAGEBÜCHER, die den Sachverhalt ein wenig anders darstellen. Vicki Goldberg beginnt ihre Version mit dem Hinweis darauf, dass Lartigue sein hohes Alter dem Wunsch verdankt, ewig ein Kind bleiben zu können. Sein kindlicher Umgang mit der Technik habe ihn zu seinem spezifischen Stil veranlasst. „Dieser Stil brachte eine hohe Wertschätzung des Momentanen, des Instabilen und Unausgewogenen mit sich. Lartigues kindliches Frohlocken und die Erfindungen des Jahrhunderts stellten dies auf eine neue Basis."[191] Es ist nicht die Fotografie, es sind vielmehr die fotografierten Objekte – Autos, Fahrräder, Flugzeuge –, die ein neues, instabiles Sehen ankündigen und die Fotografie schließlich gegenüber dem Film für die Spezifik des Momentanen ins Hintertreffen gelangen lassen. Lartigues Faible für Motive der Geschwindigkeit und die dynamische Abbildung von befreiten Karussellgefährten und Fahrmaschinen (Rennwagen insbesondere) – eine Ausnahmeerscheinung des Stils von Lartigue – wird erst in den 1960er Jahren wiederentdeckt. Man könnte meinen, Lartigue interessiere sich jetzt eher für die pathologische Organisation des Drehschwindels, die Verrührung, als für die statische Diskretion des fotografischen Bildes. Bezüglich der „Augenfalle" spricht Goldberg nicht von einem Blinzeln oder Drehen, sondern von einem anderen Vorgang:

[191] Vicki Goldberg: Einleitung zu *Jacques Henri Lartigue. Photographer.* Lausanne 1998, o. S.

(…) die Augen weit aufreißen und dann jäh zusammenkneifen, um eine bestimmte Szene in all ihrer Lebhaftigkeit im Gehirn abzubilden. Wenige Tage nach dieser großen Entdeckung wachte er auf, stellte fest, daß sie nicht mehr funktionierte und wurde sofort krank. Als er genesen war, nahm er sich vor, dieses Wunder mit anderen Mitteln zu rekonstruieren.[192]

Was also macht Lartigue: blinzeln oder drehen? Im BBC-Interview macht Lartigue das Öffnen und Schließen der Augen vor: das Blinzeln. Von einer Körperdrehung jedoch ist nicht die Rede. Offensichtlich spielt die Verdrängung des Sensuellen im Motorischen dem alten Lartigue (oder Virilio?) jenen Streich, der ihn als Kind hat krank werden lassen. Es geht nicht um Sein oder Nichtsein, sondern um eine qualitative Differenzierung des Sehens im Verhältnis zu den sensoriellen Möglichkeiten des Auges. Natürlich kann man das Sehbild niemals diskret (als „Einzelbild") sehen, außer man blinzelt oder schwindelt sich in eine Leere. Wenn Unsichtbares sichtbar macht, dann muss der Körper für einen Moment diese Unsichtbarkeit erzeugen, durch die hindurch sie als jederzeit visualisierbares, diskretes Erinnerungs*bild* disponibel ist. Das Gedächtnis hat ein unzuverlässiges Eigenleben, das Vertrauen in diese Körperfunktion ist dahin. Man muss sich anderer Mittel bedienen: der Kamera, dem Tagebuch – eben den Memorierungs- und Speichertechniken, die früh in der Schule eingeübt werden. Dem körperlichen Schwindel kann man mit dem Gedächtnisschwindel nicht entsprechen. Der erstere erzeugt (mediale) Leere, der letztere inhaltliche Fülle. Nun simuliert das Drehen wie das Schließen (das Blinzeln) der Augen eine Kontingentierungsoperation, die im Stroboskopeffekt seine physiologische Begründung findet.

Eine differenzierte Darstellung der rhythmischen Phasen von Selbstverlust und -aneignung lässt sich nicht nur im Spiel der Augen verifizieren. Die recht technische Beschreibung von Szabo, der diesbezüglich die einzelnen Fahr- und Spielmöglichkeiten des Rummelplatzes zuordnet, ohne auf die fallweise beliebige Symbolisierungs- und Zeichenwelt eingehen zu müssen, verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Verlust und Aneignung. Ich zitiere ausführlich:

Der Orientierungsverlust ist dabei ein Merkmal eines außergewöhnlichen Bewusstseinszustandes. Er ist eine Erlebnisqualität, welche die grundlegende Erfahrung darstellt, die auf dem Rummel präsent ist. Außergewöhnliche Bewusstseinszustände können erzeugt werden durch: 1. pharmakologische Auslöser (z.B. Schwindel durch Alkohol) 2. psychologische Auslöser (z.B. Konzentration in der Schießbude) 3. manipulative Auslöser (z.B. Orientierungsverlust im Karussell).

[192] Ebd., o. S.

Der außergewöhnliche Bewusstseinszustand zeichnet sich durch eine ekstatische Transzendenzerfahrung aus. In der Ekstase erlebt das Individuum eine temporäre Transzendenzerfahrung, die als ein Bewusstseinszustand verstanden werden kann, der zeitweilig über das gewöhnliche Alltagsbewusstsein hinausgeht und sich durch eine Identität von Ich und Umwelt auszeichnet. Ausgelöst werden diese Bewusstseinszustände durch eine vorsätzliche manipulative Verringerung der Umwelteinflüsse (imperturbatische Techniken) oder durch die entgegengesetzte Technik einer gezielten Reizüberflutung (extrastimulante Techniken). Die Qualität dieser Erfahrung lässt sich in drei Gruppen unterteilen: 1. die ozeanische Selbstentgrenzung. In dieser scheinen die Grenzen zwischen dem Ich und der Umwelt zu verschwinden, wodurch es zu einer Einheitserfahrung kommt. 2. die angstvolle Ich-Auflösung. In dieser wird die Auflösung des Verhältnisses von Ich und Umwelt als bedrohlich für die eigene Identität erfahren und Panik erzeugt. 3. die visionäre Umstrukturierung. Hier werden Sinneseindrücke in einer konzentrierten Qualität erfahren, was bis zu einem „Input-Overflow" führen kann, bei dem die gesteigerten Wahrnehmungseindrücke nicht mehr verarbeitet werden können.[193]

Die Prozessualität Lartigues ordnet sich in das Festgeschehen eines Rummelplatzes ein. Sie bleibt jedoch narzisstisch isoliert. Lartigue ist Zeit seines Lebens Beobachter, nicht Akteur – ein staunendes Kind, das alle Dinge zum ersten Mal sieht. Blinzeln heißt, vom Sehen absehen, eine Logistik der Verinnerlichung vornehmen. Aber es heißt auch, organisch die Technik nachahmen, die der fotografische Augenblick hervorbringt.

Lartigue ist als einer der ersten Fotografen, die sich der Bewegung im Bild widmen, sehr spät zu Ehren gekommen. Seine Perspektive ähnelt der Freuds, der sich in seiner Beschreibung des Fort-Da-Spiels nicht auf ein unbedeutendes Objekt bezieht, das vor den Augen erscheint und verschwindet – Garnrolle, die das Kleinkind über die Bettkante wirft und wieder zurückzieht –, sondern auf die Motorik der Bewegung, deren Auslöser ein beinahe paralysierter Körper ist. Nur das unbeweglich beobachtende Kleinkind im Bett kann von seiner Bewegungslosigkeit aus die reine Wiederholbarkeit der Erscheinung konstatieren und das Kommen und Gehen der Mutter adaptieren und am Ariadnefaden seiner Garnrolle bestimmen. Der Manie des Kleinkindes entspricht das Kreiseln und Blinzeln von Lartigue, der die Achse des Nullpunkts wie die Achsen der Fliehkräfte der Fremdbewegung erspürt. Was außen war, wird innen.

Das Foto ist immer ein Ausschnittsbild, als solches kaum in einem Inszenierungszusammenhang eingebettet und deswegen für unterschiedlichste und falsche Interpretationen offen. Crary macht diesen Wandel im Erlebnis von

[193] Szabo: *Rausch und Rummel,* S. 50f.

bildlicher Präsenz schon für die Epoche der Instrumentalisierung des Sehens deutlich, indem er – ausgehend von Seurats Bild PARADE DE CIRQUE (engl.: CIRCUS SIDESHOW; dt.: DIE ZIRKUSPARADE,1887/88), dem wir uns später widmen werden – auf die situative Austauschbarkeit von Zeit und Bewegung, von Emotion und Wahrnehmung eingeht, wie sie in Theater, Malerei und Fotografie vom Diorama (Daguerres) bis zu den Vortechniken des Films eingeübt werden.

Das Ideal einer Spannungsminderung, einer „Konstanz" der Affekte operiert hier sowohl als eine Regression auf eine noch nicht individuierte Einheit als auch als utopische Projektion in die Zukunft einer sozialen Harmonie, in der Teilung und Trennung überwunden sein werden, auch wenn es die reglose einer Nekropole ist. Der implizite Effekt dieses „Theaters" des Gleichgewichts ist die Beseitigung der individuellen und historischen Zeitlichkeit.[194]

Damit die Nekromantik nicht eintritt, müssen die Choreografien in den genannten Medien dramatisiert werden: *Drama,* das ist nicht Handlung, sondern „Ereignis, Geschichte, beide Worte im hieratischen Sinne."[195] Das überragende pathologische Symptom der nekromantischen Konstanz findet sich in Wagners Gesamtkunstwerk. So, wie die Malerei des Barock gleichsam über den konventionellen Bildrand hinaus neue Figurationen des Zwei- und Dreidimensionalen erkundet, erkundet Wagner die Musik an ihren szenischen Grenzen, hält die Balance zwischen auditiven und visuellen Effekten über Stunden aufrecht, wie Nietzsche das wagnerkritisch anmerkt – hält doch der späte Nietzsche dieses Konstanzprinzip im Musikdrama für ein paradoxes Unterfangen, eine romantische Erschwindelung der Aufmerksamkeit und Effekthascherei. Nietzsche fordert auch den Paragone der Künste heraus. Bühnentechnik, Instrumentalisierung, Inszenierung und Architektur würden von Wagner mit gleicher Akribie bearbeitet und strebten, so Nietzsche, nach ihrer Erlösung in Wirklichkeit. Das ideale Gesamtkunstwerk ist Verwirklichung, die Brechung dessen, was an Kunst Schein sein soll. Die Erlösung von der bisherigen, durch „alte Verträge" gebundenen Wirklichkeit sieht Nietzsche als Wagners unheilbringendes Erlösungsversprechen einer Allübersetzbarkeit der Sinne, das dem Ende der Individualität in dekadenten Gesellschaften gleichkommt. „Das Schöne hat seinen Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das

[194] Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur.* Frankfurt a. M. 2002, S. 171.

[195] Nietzsche: *Der Fall Wagner.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 6, S. 32.

Gigantische, Das, was die *Massen* bewegt?“[196] Den pathogenen Schwindel populistischer Erlösungsmystik prangert Nietzsche gegen das Aushalten-Können von „kontrapunktischer“ Krise an, wie eben Lartigue sie provoziert.

Nach elogischer Verehrung folgt der Fall Wagners als freier Fall. Gerade die insinuierende, lähmende, rauschartige Benommenheit, der „Liebestod“ in TRISTAN UND ISOLDE als musikalische Spitzensuggestion des Schwindelrauschs wehrt Nietzsche als intrigante und gefährliche Betäubung der Sinne, die das Leben vergiftet, ab – und reflektiert vermutlich darin auch seine eigenen ambivalenten Erfahrungen mit der Emphase des ZARATHUSTRA. Dekadenz, Affektiertheit, Schauspielerei, Populismus – so lautet das Urteil dort, wo Wagner nicht musikalisch wirkt. „Wagner hat über Nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgend wer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist *sein* Problem.“[197] Erlösung, das ist die christlich gedachte Fusion von Diesseits und Jenseits, sprich: die Allübersetzbarkeit von medialen und sinnlichen Differenzen, artistischer Schwindel, wie Nietzsche auch selbstkritisch und scharfsinnig durchschaut – das schließt allerdings auch das Scheinbild „soziale Harmonie“ nicht aus. Bezüglich medialer Gegenwirklichkeit gibt es eine Facette, in der die Erlösung sich zumindest spiegelt: im Realismus der Fotografie. Es gibt grundsätzlich zwei Arten, mit Fotografie umzugehen. Die eine reproduziert, was Sache ist, die andere erfindet die Sache als fotografische Variante. Die erste Art begabt sich nur mit der Vorstellung von Erlösung, die zweite nur mit der von Verwandlung. Die erste ist asketisch, die zweite dionysisch. Die letztere nur zehrt von den Kräften des Wunsches – nicht nach denen der Erlösung und des Stillstands, so der nietzscheanische Vorwurf der Dekadenz, der *Reproduktion,* sondern schafft abduktiv „aus jeder Wüste noch ein üppiges Fruchtland“[198].

Mit den Visionen beginnt der große Aufbruch in jene Territorien, die nun die maschinisierten Künste eröffnen: Kino, Rundfunk, Fernsehen, Lightshow und Popkonzert, die sich alle irgendwie in den Werkstätten des *World Wide Web* transformieren lassen, weil man dann doch „in the long run“ den Frege'schen Distinktionen gefolgt ist. Das subliminale Unterlaufen von Sinnesleistung schafft wie von selbst das Ökotop medialer Transformationen.

[196] Ebd., S. 24.
[197] Ebd., *S.* 16.
[198] Friedrich Nietzsche: *Nietzsche contra Wagner.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 6, S. 426.

Mit dem existentiellen und nicht bloß zeremoniellen Spiel des Fort-Da hat es auch noch eine nicht nur polarisierende Bewandtnis. Wenn nach Freud „die erste Angstbedingung, die das Ich selbst einführt, … die des Wahrnehmungsverlustes (ist), die der des Objektverlustes gleichgestellt wird“[199], dann ist es eine Form der Angstabwehr, wenn das Objekt zugunsten eines disponiblen (Erinnerungs-)Bildes ausgetauscht werden kann. Nun berichtet uns der kleine Lartigue nichts über die Angst vor einem Objektverlust und auch nicht vom Verlust seiner Orientierungskompetenz, aber umso deutlicher vom Wunsch, das Problem der Memorierung durch den Körper mittels einer „Bewegung um sich selbst“ mechanistisch zu erlösen, d.h., eine strikte Trennung von Gegenwart und Imagination zur Disponibilität beider Zustände zu erreichen. Denn was wirklich verloren geht, das ist die Gegenwart, die eigentlich nicht existiert. Das Schema mathematischer Wiederholbarkeit zeigt aber, dass sie doch existiert: einerseits im fotografischen Augenblick, andererseits in der Zählbarkeit (Diskretheit), die jeder Wiederholung zugrunde liegt. Deswegen genügt nicht eine Drehung, es müssen abzählbar drei sein: *Erste Drehung:* das Objekt verschwindet; *zweite Drehung:* die erste Drehung lässt sich wiederholen, sie ist intentional und disponibel; *dritte Drehung:* die Wiederholung lässt sich motorisieren, sie schreibt sich im Körper ein. So ist für Lartigue die Handlung im infantilen Spiel des Körpers schon instrumentell, nicht neurotisch. Die professionalisierte „Neurose“ wird erst später im Warencharakter eines „Hilfsmittels“ objektiviert: der Kamera.

Vom pathologischen Spiel geht Virilio aus, um seine Ästhetik des Verschwindens zu entwickeln. Der Sekundenschlaf oder die Pyknolepsie ist eine Krankheit, die die Rhythmik der sakkadischen Aufmerksamkeitsfrequenz unterläuft. Die Pausen, Leerstellen, Disruptionen machen sich statt quantitativ qualitativ bemerkbar. Virilio vergleicht die Pyknolepsie mit den Absencen, den Automatismen des Alltagsgeschehens, die oft Gedächtnislücken evozieren. Z.B.: Ich verlasse das Haus, wie jeden Morgen – habe ich tatsächlich den Herd ausgeschaltet? Ich sitze im Auto und fahre los – habe ich tatsächlich die Haustüre abgeschlossen? So und anders sorgen funktionale Ketten gleich den Erinnerungstechniken der Schauspieler dafür, dass unser Leben mittels einer durchgängigen Spur von Gewohnheiten und Riten in dem bleibt, was Freud als Erinnerungstechnik den Psychoanalytikern empfiehlt: in einer gleichschwebenden Aufmerksamkeit, die die relevanten von den irrelevanten Aussagen der Klienten zu unterscheiden weiß.

[199] Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst.* München 1978, S. 80.

Erst aktuell hat die Fotografie genau diesen Weg der Einübung ins Gewohnte beschritten. Es handelt sich bei der Schnappschussfotografie um die Sichtbarmachung des Verdrängten, einen negativen Sekundenschlaf. Das aus der Wahrnehmung Ausgesparte wird als immaterieller Wert transformiert. Da die Wahrnehmung eine fragmentarische geworden ist, da die Erzählungen sich zu Pointen verkürzen und disparat montiert werden können, bleibt allein die negative Folie des sakkadischen Blinzelns, um durch *das Fotografieren* (nicht das Foto) eine Raumorientierung wenigstens auf der Fläche durchzusetzen. Das Foto ist die Gegenwart, der ich die Hoffnung auf eine zukünftige Vergegenwärtigung aufpräge, die wegen des Dauerfotografierens jedoch nie stattfindet. Man muss sich über die *Smartphone-User* nicht wundern, die während ihrer vielfältigen Aktivitäten beiläufig vom Auto überfahren werden, weil sie die Umwelt nicht mehr wahrnehmen. Andererseits, wenn ich das Foto, das ich geschossen habe, betrachte, würde ich die Gegenwart verpassen. Versuchen Sie einmal, die beiden Bedeutungen eines Vexierbildes gleichzeitig zu erfassen!

Es zeigt sich eine gewisse Kontinuität zwischen den Szenarien im Jahre 1890 – Lartigue ist 1894 geboren – der beginnenden Schnappschussfotografie, *straight photography,* und 1990, dem Beginn der digitalen Fotografie, jedoch mit dem Unterschied, dass das Aktualbild nicht mehr abgebildet, sondern erfunden werden soll. Nicht das Sichtbare, sondern das Unsichtbare ist das Ziel der Schnappschussfotografie. Jäger-Fotografen wie Cartier-Bresson müssen schneller sein als das Auge. Sie erhaschen ihre Motive im Sprung. Sie erfinden ihre Objekte nicht durch Inszenierung, sondern durch das, was dem Auge entgeht. Gerade Lartigue wird der Fotograf einer Ästhetik der Geschwindigkeit. Das Bild seiner im Fokus deformierten frühen Rennwagenkonstruktionen ist legendär. Zwar wird vor der Kamera immer noch inszeniert, gestikuliert und sich in Stellung gebracht, der Fotograf wählt immer noch einen Ausschnitt und animiert das Motiv (vor allem in den erzählerischen Konstruktionen der Werbefotografie), und die Fotos … ja, die Fotos: Werden sie überhaupt noch gelesen? Hat man dazu noch Zeit? Und was ist mit dem „Selfie", wenn Motiv und Operateur zusammenfallen? Hier stellt sich nicht die Frage einer pluralisierten Ästhetik oder eines offenen Kunstbegriffs, sondern die der digitalen Schriftcodierung: Die Bestimmung der bloß abschreibenden Präsenz*sicherung* muss in die der Präsenz*erfindung,* also die der Eigenwertigkeit einer *Simulation ohne Vorbild,* eines Simulakrums transformiert werden. Die Erfindung der Wirklichkeit ersetzt deren Abbild.

Wenn Lartigue den sich drehenden Körper später durch einen Fotoapparat ersetzt, dann hat er den osmotischen Charakter des Schwindels als Technik der Entobjektivierung erfasst. Lartigue schafft sich ein technisches Organ nicht, um sein Bildgedächtnis einer Maschine zu überantworten, sondern, um mit der Bildmaschine eine angemessene Korrespondenz mit dem Körper aufnehmen zu können. Es ist eine Eigentümlichkeit des Schwindelgefühls, dass es kein Phänomen der Vergemeinschaftung, sondern eines der Privation darstellt, die allen zirkularen Figurationen innewohnt.

Es ist an der Zeit, eine Szene wieder einzuführen, in der die Spuren der Einschreibung des Körpers, der Vollzug der Handlung in der Zeit als Fühlbarkeit des Pinsels auf der Leinwand, ein gut kalkuliertes Konzept der Lesbarkeit zwischen Motorik und Sensorik darstellt, das der Malerei. Und immer dort, wo Fotografie sich den Künsten nähert und nicht bloß reproduziert – wo nicht der Effekt, sondern der Produktionsprozess in den Vordergrund tritt –, muss sie sich mit Malerei vergleichen lassen. Bevor wir aber zur Malerei übergehen, fragen wir noch nach der Körperaufhebung in der Schwerelosigkeit. Von diesem sensorischen Gefühl ist vor allem Musik der Medienrepräsentant, wie Nietzsche bei Wagner bemerkt.

30. MUSIK UND SOUND: KUBRICK: *2001: ODYSSEE IM WELTRAUM.* KONTAKTAUFNAHME ODER SCHWERELOSIGKEIT

Als Malerei vollzieht die Hand, was dem inneren Auge erscheint. Motorik und Sensorik begegnen sich. Hans Hartung, der wegen einer Kriegsverletzung oft vom Rollstuhl aus malt, arbeitet im Alter mit der Spritzpistole. Matisse, ans Bett gefesselt, verlängert seinen Pinsel auf drei Meter. Renoir, von der Gicht geplagt, ebenfalls im Rollstuhl, lässt sich den Pinsel an die Hand binden. Pollock malt mit großer Geste, scheut aber die Berührung der Leinwand, als gelte es, allein die körperlose Geste sich einschreiben zu lassen. Malerei ist Berührung auf Distanz.

Dann die Verzweifelten, wie Giacometti, die wieder und wieder mit den Händen ihre Objekte kneten – wieder und wieder versuchen, die Schnittstelle zwischen Hand und Auge zu überspielen. Die Übersetzung gelingt nicht. Sie bleibt Illusion, bleibt Bild. Das Bild realisiert sich als Spur am Ende der motorischen Koordination des Sensiblen. Es geht um Ausdruck, Abtrennung im Gleichnis des Bildens. Der bildstatische Moment erzeugt ein Schweben, das sich durch sich selbst erhält, eine Schwerelosigkeit, ein Gleichgewicht, Müdigkeit und Schlaf.

Was in Malerei gestimmter Raum ist, ist in Musik gestimmte Zeit, befördert ein Gefühl des Schwebens. Ophüls hat diesen Schwebezustand meisterhaft in der Eingangsszene von Der Reigen zu Walzerklängen arrangiert. Seine Ausdrucksform ist der zarte Rausch des Ringelrein im ¾-Takt. Da Tanzmusik umfassend auf den Körper wirkt, lässt sie vor allem auch im Film vergessen, was diesem an echter Tiefe fehlt: das Schwanken des Blicks, das stereoskopische Kalibrieren zur Erfassung der dritten Dimension. Dass man sich in der Filmmusik auf Wagner beruft, auf atmosphärischen Sound, gleitende Übertragungen, ist kein Zufall. Vermutlich sind wegen des Einsatzes atmosphärischer Musik bislang alle 3D-Animationen und stereoskopischen Tricks im Kino gescheitert. Auf Rummelplätzen, die eine Herausforderung und ein Training aller Raumdimensionen frei in ihren Fahrgeschäften simulieren, ist das Gefühl des Schwebens mit dem arrangierten Schrecken fehlender Erdgebundenheit und Orientierungslosigkeit verbunden. Dem stummen Bild begegnet hier ein durchdringendes Geschrei und ein ortloser Lärm. Filmmusik und atmosphärische Sounds sind in der Lage, ein Gefühl

für Schwerelosigkeit als Körperlosigkeit zu simulieren. Diese sinnliche, auf das Raumgefühl gerichtete Erfahrung, ergibt sich aus der Figur der Parabel. Im Parabelflug kann für eine kurze Zeit Schwerelosigkeit simuliert werden.

Rauschen hat weder quantitative noch qualitative Eigenschaften. Es existiert schwerelos. Ein einschlägiges Beispiel solcher Körperzustände gibt es in filmhistorisch paradigmatischen Szenen, Kubricks 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM. (2001: A SPACE ODYSSEY, Regie: Stanley Kubrick, GB/USA 1968). Kubrick hat 1968 gezeigt, wie man dem Schrecken der Isolation und Orientierungslosigkeit, der Schwerelosigkeit entkommt, die jeden schon befallen hat, wenn er auf einem Waldweg die Richtung zu verlieren droht und an den kleinsten Indizien und Bruchstücken der Erinnerung versucht, aus dem Unwegsamen einen Weg zu rekonstruieren.

Wir haben den Rat von Descartes und Kant, einen geraden Weg zu wählen, um aus dem Wald zu kommen, schon abschlägig beschieden. Das ist eine falsche Strategie. Einerseits, weil der gerade Weg nicht mit dem Faktor Zeit rechnet, andererseits, weil im Waldrauschen selbst erst einmal ein Ich überhaupt sich eines Willens versichern muß. Man beginnt, in den Wald zu rufen; man beginnt, das „Singen im Wald"; man beginnt, sich in der Stimme von sich zu entfernen, um Widerstand wahrzunehmen. Jetzt erst kann man sich eine Weltorientierung *ausmalen.*

Erster Orientierungspunkt im Weltverhältnis ist für Kubrick deswegen der Sound. Anfangs sind es die unkoordinierten Laute einer Urhorde. Die Geräusche und Äußerungen haben keine Richtung, keine Taktung. Dann folgt eine Rhythmisierung der Zeit, der sonst das Gehen entspricht, zuerst das Aufeinanderzu- und Voneinanderweggehen. Die Urhorden duellieren sich am Wasserloch – so der epische Beginn von 2001.

Die Szene, die wir konkreter beschreiben wollen – vom Bild weg zum Raum –, bestimmt keinen Übergang zwischen dem Duell und der Form des Kreises, sondern die Bewegung des Kreisens *und* der Schwerlosigkeit einer im Weltraum nicht definierbaren Richtung.

Der Schnitt könnte radikaler nicht sein. Die Rahmung bildet die folgende Erzählhandlung: Im ersten Teil seines Films zeigt Kubrick die phylogenetische Entwicklung der Menschheit vom Affen bis zu jenem Moment der Entdeckung, in der einer der Affen einen Knochen als Waffe instrumentalisiert und einen Gegner erschlägt. Der solchermaßen als Waffe gebrauchte Knochen wird jubilierend in die Höhe geworfen, schwebt immer höher und höher und wird dann mit einem harten Schnitt in das Raumschiff verwandelt, das den Wissenschaftler Floyd zu einer Raumstation bringen soll,

die in der Nähe des Mondes kreist. Der Knochen macht übergangslos dem Raumschiff Platz, dessen Form jener des Knochens entspricht. Doch nicht ganz: Dazwischen sieht man einen Augenblick den *leeren* Himmel. Als das Raumschiff „einschwebt", werden konzertant-kraftvoll die ersten Takte des Walzers AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU eingespielt. Kubrick wählt zwischen dem Duell am Wasserloch und dem schwerelosen Schweben eine einfache Analogie. Er deduziert nicht: Zwischen dem Knochen als Waffe und dem Raumschiff besteht hinsichtlich des Versuchs der Konversion der *Verkörperung* im Ding keinerlei Unterschied. Man folgt der Ähnlichkeit der Analogie. Bei Kubrick dominiert jedoch nicht – wie bei Ophüls – der Liebesreigen, sondern der Erkenntnisreigen: Man kann von Zukunft nur etwas wissen, wenn sie sich wie im Walzer in Variationen wiederholt.

Wenn Schwindel eine Reaktion des Körpers auf den Vertrauensverlust der (Raum-)Orientierung darstellt, so hält im Taumel dieser Schwindel sich von einer Ohnmacht noch fern, wie wir es in VERTIGO beobachten konnten. Der Sprung ist ein Versuch der Neukalibierung, Umorganisation in einem Kategoriensprung, der zwischen dem Knochen und dem Raumschiff analogisiert wird. Von Kubrick ist wohl anzunehmen, dass er den Film von Ophüls gekannt hat. Der Reigen als Tanzfigur wie der Walzer als sein musikalisches Pendant gelten als Sinnbild von Partnersuche und erotischer Verbindung. Das schwerelose Kreisen kommt in der Bilddarstellung durch die sich drehende Raumstation zum Ausdruck, aber auch durch die Bewegung der Mondscheibe im Fenster des Raumfahrzeugs, das den Wissenschaftler Floyd zum karussellartig kreisenden „Mutterschiff" bringt. Alle Bewegungen sind relativ zueinander ausgeführt, einen orientierenden Horizont gibt es nicht. Für den Schwindel der Balance im Walzertakt sorgt eine rhythmische Schnittfrequenz. Die Raumstation wird zu den Walzerklängen aus unterschiedlichen Blickwinkeln gezeigt, sodass sie sich epizyklisch wie im Walzertanz vorwärts und rückwärts zu drehen scheint. Somit ist die auch dem Film inhärente Zeit der Montage in der Walzerfigur funktional eingeschrieben. Diese Zeitorientierung ist trotz der Schwerelosigkeit gegeben, wirkt wohltuend und ist einem Schwindelgefühl ganz fern. Solch funktionale Kinematografie kann ein dezidierter Zeichenverkehr oder ein Dialog nur behindern – denn dann würde die Richtung bestimmt. Während die Darstellung des Instrumentariums im Raumschiff außen und innen zufällig zu sein scheint, eine Art natürliche Künstlichkeit suggeriert, sind die Inszenierungen in der Bild- und Tonsprache intuitiv, natürlich und harmonisch gehalten. Der Film ist insgesamt sehr dialogarm und die eigentliche Story rätselhaft.

Der Zeitsprung der Formanalogie in 2001 muss wohl Hunderttausende von Jahren betragen; er versetzt die in Zeitlupe gedrehten Walzerszenen in die Feststimmung eines in Schwerelosigkeit dahingleitenden Raumtransporters. Die Erhabenheit des Jubels, der Musik und der Schwerelosigkeit lassen keinerlei beängstigenden Gefühle aufkommen: Es gibt keine Bodenhaftung mehr, keine Gravitation. Im Innern des Raumtransporters sieht man die einem Kreisel ähnliche, noch nicht ganz fertig gestellte Raumstation im Fenster tanzen. Es handelt sich filmtechnisch noch um zweidimensionale Bildkulissen, die Kubrick in der Analogtechnik von 1968 (die Dreharbeiten begannen 1965, als die Betretung des Mondes noch in einiger Ferne lag) aufnimmt. Elektronische 3D-Animationen fehlen.

Floyd selbst schläft während des Flugs – er befindet sich auch innerlich im Modus der Schwerelosigkeit. Kubrick demonstriert mit einem Spezialtrick, wie eine Stewardess (ein weißer Engel?) im Eingang zur Kabine um sich selbst kreisend mit einem Tablett auf Floyd zukommt, um ihm den Federhalter in die Tasche zu stecken, der sich in der Schwerelosigkeit selbstständig gemacht hat, in Wirklichkeit aber an unsichtbaren Fäden schwebt. „Science Fiction" heißt immer auch: Einsatz von technischen Tricks gepaart mit szenischer Phantasie. Der phänomenale Karusselltrick der Stewardess wird später auch noch in dem Raumschiff angewandt, mit dem drei Astronauten zum Jupiter fliegen. Der weitere Verlauf der Story ist hier nicht von Belang. Interessant ist die Schwindeltechnik, durch die die schwerelose Drehung des Karusselltricks erzeugt wird. Man dreht nämlich die Kamera mit dem gesamten Setting und lässt den Schauspieler stets auf der Ebene der Gravitation durch das sich drehende Setting laufen. Der Zuschauer, der den gesamten Aufbau nicht im Blick hat, sondern sich mit dem Kameraauge identifiziert, hat dann den Eindruck, das Setting stünde still und die Schauspieler drehten sich tatsächlich gravitätisch um 360°. Wenn das Set sich mit der Kamera wie ein Hamsterrad dreht, ist das Karussell nicht nur ein Trick – es ist die Welt. Der Raum des Raumschiffs ist tatsächlich ein riesiges vertikales, etwa 9 Meter hohes Karussell – eine Art Riesenrad, wie man den Setfotos der Studioaufnahmen von 2001 entnehmen kann. Kubrick hat diesen Karusselltrick nicht erfunden (man kennt ihn schon aus Tanzfilmen der 1930er Jahre), aber er hat ihm seinen Stempel aufgedrückt. Der Schwindel besteht lediglich in einer Umkehrung der Bewegung von Objekt (Setting plus Kamera) und Subjekt (Schauspieler). Das Filmbild dreht sich, während der Zuschauer mit dem Schauspieler auf einer Ebene, derjenigen der Schwere verharrt. Der Schwindel ist nicht leicht zu durchschauen und nicht

leicht durchzuführen. Alle Hinweise auf eine Bezugsebene müssen beseitigt werden. Es ist wie in dem bekannten Witz: Nur die ganz Dämlichen drehen das Haus, um eine Glühbirne einzuschrauben. Auch die leichte Kalibrierung des Gleichgewichts, wie sie zustande kommt, wenn man versucht, einen Faden in ein Nadelöhr zu ziehen, fällt aus. Die Kamera gleitet auf Schienen. Es gibt nur zwei kontinuierliche, ruhige Bewegungen: die des Menschen und die des Raumschiffs. Selbstverständlich sind bei diesem Karusselltrick alle Requisiten unbeweglich fixiert, damit sie bei der Drehung des Sets sich nicht bewegen oder herunterfallen. Die Inversion von Subjekt und Weltorientierung ist vollkommen. Man sagt, Astronauten gewöhnten sich sehr schnell an einen Raum, in dem oben und unten keine Rolle mehr spielen, in dem Gravitation nicht mehr spürbar ist.

Der auditive Aspekt ist in dem Film für die Illusion aufklärend. Atmosphärischer Sound hat zunächst einmal gar keine Richtung. Wenn Kubrick den Walzer mit dem Karussell der Raumstation synchronisiert, ist es wirklich der Walzer, der führt und der die kreisenden Figuren in eine kreisende Zeit transferiert und so verhindert, dass wir in den Figuren wie gewohnt einen Referenten suchen. Wieder werden die Vermittlungen suspendiert. Die Geschichte kreist. Zwischen dem linear nach oben geworfenen Knochen und dem kreisenden Rund der Raumstation besteht ein wesentlicher Unterschied in der Figuration der Bewegung. Die Antworten auf die Frage nach der Herkunft des Menschen, des göttlichen Zuspruchs in Form des Monolithen, der symbolisch die Entwicklung der Menschheit auslöst, bleiben offen. Aber da derselbe schwarze, zeichenlose Monolith, der den Menschenaffen zur Benutzung eines Werkzeuges verhilft, nun in einer Vergegenwärtigung von Zukunft erneut auf dem Mond auftaucht, kann man auch hier von einer zyklischen Entwicklung ausgehen, innerhalb der sich die lineare als Illusion erweist, weil man in der Weltorientierung nicht weiß, in welcher Relation Zeit und Raum stehen. Im Wiederholungsfall ist es nicht der Knochen als Waffe, der einen Evolutionssprung andeutet, sondern die Konstruktion des Computers HAL 9000, der seine eigene Todestriebabwehr generiert. Der Monolith erscheint als Ausdruck von Energie, als Störquelle (er sendet einen entsetzlich hohen Sinuston), als Symbol der Taktung von evolutiver Zeit.

Der Zuschauer ist sehr mit der Koordinierung seines Wahrnehmungsraumes beschäftigt und mit der Faszination der Schwerelosigkeit in nie gesehenen Bildwelten. Dort eröffnet uns Kubrick eine qualitative Ansicht dessen, was Lartigue in seinem kindlichen Experiment nacheinander durch Kreisen bzw. Blinzeln auszulösen versucht: einen kurzen Rausch, eine Absence, einen

Phasensprung – die Überwindung eines cartesianisch-euklidischen Raumes und einer chronologischen Zeit, die uns die Kultur durch den Entzug, die kurze Blindheit, den Traum, den Rausch gelehrt hat. Alle diese Zustände werden uns von Kubrick in unterschiedlichen Situationen offeriert, um die physiologische Koordinierung eines Ichs gegenüber der Welt zu entgrenzen und neu zu bestimmen.

Eine ähnliche Folge Schwerelosigkeit und raumatmosphärischer Erhabenheit, findet sich schon in den Dioramen. Nicht nur, dass man hier siegreichen Schlachten beiwohnen kann, die in einem endlos detaillierten Kreislauf vorbeiziehen, nein, in den aufwändigeren Dioramen wird man durch eine innere Kreisbühne tatsächlich *langsam* am Bildrund vorbeigeführt und erhält jenen schwerelosen Feldherrnblick, der dem Touristen in jedem besseren Drehrestaurant eines Fernsehturms (was für ein Name!) geboten wird. Auf die entsprechend insinuierende Kaufhausmusik in diesen Etablissements wäre zu achten. Das Bodenkarussell erzeugt dieses Gefühl von Erhöhung nur bedingt. Einer Steigerung der Geschwindigkeit und Schwindelkräfte – bis hin zu denen moderner Achterbahnen – steht lustdialektisch immer auch eine luxuriöse Verlangsamung entgegen, die in die Nähe eines kunstreligiösen „Kairos" oder einer auratischen Betrachtung führt. So zitiert Szabo „Chillrides" einer „Metakirmes" als Gegenmodell aggressiver Akzeleration, z.B. in den Drehrestaurants, Dioramen oder Kinderkarussells.

> Wenn man jetzt dem Fahrgast auf diese Weise Zeit „schenkt", enthebt man ihn des Entscheidungsstresses und plötzlich ist Raum (und Zeit) für eine ausgiebige Betrachtung der Umwelt. Zeit verrinnt nicht, sondern kondensiert sich. Wir erleben in dieser Situation die Umkehrung des paradoxen Kairos-Axioms. Jetzt, wo wir aufhören, dem geglückten Moment hinterher zu eilen, erleben und vergegenwärtigen wir ihn. Im Akt der Zeitverschwendung gewinnt der Mensch ein knappes Gut: Zeit.[200]

Neben diesen langsamen gibt es, ab Karussellgefährte an Seilen oder Ketten hängen. Die Nachbildung eines aus den 1830er Jahren sieht man kurz im Film KINDER DES OLYMP. Das aggressivere Kettenkarussell erweckt tatsächlich einen schwebenden Eindruck. Szabo kommt in seiner detaillierten Unterteilung der Rauschspiele über die Schaukel und das Bodenkarussell auch auf das Hänge- bzw. das spätere Kettenkarussell zu sprechen, das vor allem die Fliehkräfte stimuliert und somit die Schwindelerfahrung

[200] Sascha Szabo: *Chillrides.* In: Ders. (Hg.): *Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte.* Bielefeld 2009, S. 275-287, S. 285.

verstärkt, die Kubrick auf visuellem und akustischem Wege erzeugt.[201] Die Effekte sind die gleichen; Musik, Lärm, Rauschen und veränderte Geschwindigkeits- und Beschleunigungssituationen in sich immer weiter verdrehenden Epizykeln kommen als Irritationen der Ich-Auflösung hinzu.

> Eine Karussellfahrt stellt eine massive Einwirkung auf den Gleichgewichtssinn dar. Durch das Drehen wird das Innenohr irritiert. Der Lärm der Kirmesveranstaltung wirkt auf die Gehörnerven ein und die Fahrt selbst irritiert die Sehgewohnheiten. Die Fahrt provoziert also eine tendenzielle Hilflosigkeit, einen Kontrollverlust durch die Irritation der Gleichgewichtssinne, man könnte hier von einem „Rausch der Reize" sprechen.[202]

Wer einmal eine solche Fahrt in einem 4D-Kino mitgemacht hat – mir ist das vor Jahren auf dem Experimentalkinogelände *Futuroscope* bei Poitiers widerfahren –, wird zwischen dem mechanischen Schwindel der Karussells und dem optischen Schwindel der Filmfahrten kaum einen Unterschied ausmachen können. Vermutlich kommt es dem Film jedoch nicht auf die Einbeziehung körperlicher Schwere und Bewegung, sondern auf eine Irritation des psychischen Subjekts an. Kino ohne menschliche Figuren ist nur schwer vorstellbar. In 2001 kommt diesen nur eine Nebenrolle zu. Es sind die Maschinen und der Computer, die die Szene dominieren. Und deswegen muss man sie animieren und zum Sprechen bringen.

In einer Biografie zu Beethoven findet man bei Martin Geck den Hinweis, dass insbesondere die Geschichte der klassischen Musik ein spezifisches Pendeln zwischen „affectus" und „numerus" – zwischen Freiheit und Ordnung – austariert, das vor allem in den Wiederholungsstrukturen stabilisiert wird – und dessen „Kampfplatz" so Geck[203] der bevorzugte Aufenthaltsort Beethoven'schen Ringens mit der kompositorischen Form darstellt. In dieser Tradition steht sicher auch das Ringelspiel, das Kubrick in 2001 inszeniert – die Kreismotivik ist durchgehend und endet sehr metaphysisch-dunkel und rauschhaft in einen Bildertaumel einerseits und in einer Adaption der zyklischen Spirale von Tod und Geburt im letzten Teil des Films. Kubricks 2001 ist eine Saturnalie, ein Fest des bewegten, schwerelos kreisenden Bildes, der Musik. An einer anderen Stelle lässt Geck den Musikästheten (und schärfsten Kritiker Wagners) Hanslink davon sprechen, dass der auf Erregung und

[201] Szabo: *Rausch und Rummel,* S. 135ff.
[202] Ebd., S. 137.
[203] Martin Geck: *Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum.* München 2020, S. 80f.

Gefühl basierende Zugang zur Musik „nicht anschaulich, sondern pathologisch“ sei. Davon macht Kubrick im dritten Teil seines Epos, der Reise zum Jupiter, ausgiebig Gebrauch. Es ist nun nicht mehr die Musik, sondern das Rauschen, Zischen, Klirren, aber auch die geräuschvolle Stille (was man im Film „Atmo“ nennt) der eigentlich unhörbaren Computerfunktionen, die die Atmosphäre einer beängstigenden Technik vermitteln, in deren Mikrostruktur jede Orientierung verloren geht. Es handelt sich nur noch um einzelne Kürzel, die wie Kommandos auf den Computerbildschirmen erscheinen: *VEH NAV ATM*; es folgt ein kurzes Flimmern einer Eingangszeile, dann der Ablauf einer Textkette oder einer epigrammatischen Darstellung – die Arbeitsweise von Affekt, Orientierung, Erinnerung, – sehr anthropogen wird hier Lartigues Gedächtnisszenifikation nachgespielt. Als Vorspiel zur pathologischen Wirkung der Musik wird weder der wagnerianische Taumel noch der Walzer hörbar, sondern das Eigenrauschen der Maschine, ihr Arbeitssound. Ihm entspricht auf der Ebene des akustischen Vordergrundes der Einsatz der Musik von Ligeti, die zu jener von Strauss kontrastiert. Man erinnere sich an die Nahaufnahme des Ohres am Ende von Blue Velvet, bei der – durch Vogelgezwitscher geweckt – der Protagonist in die Wirklichkeit zurückfindet. Die Kamera gleitet aus dem dunklen Innenohr in die sonnendurchflutete Gartenwirklichkeit einer amerikanischen Vorstadt und verbindet orientierende Bildwerdung mit den Gleichgewichtsorganen einer aus einem bizarren Rausch erwachenden Person, die fragt, „Wo bin ich?“ – statt: „Wer bin ich?“ Man muss sich auch der *Jungfräulichen Empfängnis* erinnern, die Maria in traditionellen Darstellungen durch das Ohr geschieht, während sie in einem Text des Alten Testaments liest. Der Schwindel ist trainiert: Lesend sehen; hören ohne Laut. Umgekehrt muss das Eindringen ins Ohr angstbesetzt sein. Wie spricht der Engel? „Fürchte dich nicht …“ Das Ohr ist der Vorraum einer neuen Geburt – im Hinterzimmer arrangieren sich die Gleichgewichtsorgane.

Kubrick spielt nur mit der Vorstufe der Angst. Sein Film vermeidet den Schock, die Ereignisse gleiten ineinander. Die Analogiesprünge eröffnen dem Zuseher Imaginations- und Interpretationsräume. Auf der Ebene des Science-Fiction schafft er dadurch die Möglichkeit des kritischen Einspruchs der Gegenwart (1968) auf die Zukunft (2001), die heute schon Vergangenheit ist, obwohl Kubrick daran gearbeitet hat, sie zeitlos erscheinen zu lassen. Ihre historische Modernität liegt in der Hoffnung auf technisierte Zukunft.

31. BUÑUELS SPIELUHR – SCHWINDEL VON BESITZ UND BESESSENHEIT

Es gibt einen wenig bekannten und selten gezeigten Film von Louis Buñuel, der uns etwas über das Problem des Angst als Effekt auf einen Vertrauens*verlust* zeigen kann. Offensichtlich gibt es einen Unterschied zwischen dem plötzlichen, traumatisch verursachten Versagen körperlicher bzw. sinnlicher Reaktionen – die allegorische Darstellung davon ist Scotty, der in VERTIGO aufgrund eines Fehltritts an der Dachrinne baumelt – und dem Orientierungs*verlust*, der Lust an Schwerelosigkeit, Körperaufhebung und Rausch. Wir wissen bereits, dass die Qualität des Vertrauens mit dem Fetischismus, der Verfügung über die Anwesenheit und Abrufbarkeit eines Objekts, dem *Besitz,* steigt. Im Näheren wäre nach dem *Verlust* und dem *Vermögen* von Körpertechniken zu fragen. Vertrauen ist zuerst eine Kreditierung von Nähe, von dem, was der *Oikos* zur Verfügung stellt. Die Abstraktionen des gesellschaftlichen Tauschs verwandeln die Ökonomie der Nähe (wie im Naturaltausch, wo Güter sichtbar präsentiert werden) in eine der Zeit. Vertrauen und Verpflichtung sind gegenüber Naturprozessen zeitkreditierend.

In Buñuels Film geht es um eine *chronotopologische Politik,* in der sich der Fetischismus des Besitzes in einen *Verfolgungswahn* steigert. Offensichtlich ist der Fetischismus von einem Zuviel an Vertrauen, d.h. von Hörigkeit begleitet. Die in den Besitz gestellten Dinge beginnen sich zu animieren. Besitz verkehrt sich in Fluch – in *Besessenheit*, die keine Gnade in der Zeit kennt. Die Angst kippt jetzt auf die andere Seite: Man wird von dem Liebesobjekt ausgesaugt, amalgamiert sich mit ihm in einer verhängnisvollen Introjektion, kann sich nicht lossagen. Besessenheit wird ein Fremdkörper – ein Ding in mir, Symptom, Syndrom. Unterscheiden wir den Besitz von Dingen und Sachen vom Besitz von Vorstellungen bzw. Erinnerungen. Beide Besitztümer fließen im Warencharakter der Dinge zusammen. Es kann aber auch sein, dass wir das Begehren des Besitzes selbst besitzen wollen (Unendlichkeit der Lüste), d.h., die Inbesitznahme muss dann in einem oszillierenden Spiel beständig vorgestellt und zugleich wieder verworfen werden. Der Trick mit der identisch (industriell) hergestellten und verfügbaren Ware, die immer wieder neu die Lüste entbindet, funktioniert dann nicht mehr – höchstens noch im Kaufrausch oder der Kleptomanie, wo der Gebrauch selbst keine Rolle spielt. Kann man also Lust „besitzen“ oder liegt die Lust allein im Tausch?

Lust im Tausch wird entbunden, wenn überlegene Automaten, Rechen- und Spielmaschinen – das Roulette – zu faszinierenden Drogenmaschinen werden. Lust ist Rausch der Identifikation mit der Perfektion der Maschine. Nicht die Beziehung zu den Apparaten, sondern zur Vorstellung von unendlicher Tauschfreiheit setzt sich als Besessenheit fest.

Der Film Buñuels erklärt das Problem der Besessenheit. Er trägt den Titel Das verbrecherische Leben des Archibaldo de la Cruz (Ensyo de un crimen / La vida criminal des Archibaldo de la Cruz, Regie: Luis Buñuel, Mexiko 1955), heute ein Klassiker des surreal-psychoanalytischen Kinos (Lacan hat ihn seinen Schülern empfohlen), aber auch für Cineasten ein Film, der durch seine ausgeklügelte Montage besticht. Er besitzt den hier motivisch begründeten Vorteil zu zeigen, dass der Maschinenfetisch ein Karussell in Form einer sich drehenden Spieluhr ist. Die Spieluhr erzeugt eine reizvolle Melodie, während auf ihrem Deckel eine Tänzerin sich dreht. Von einer Melodie/Ohrwurm besessen zu sein, zeigt vielleicht am harmlosesten, was es meint, wenn *Vertrauen* in Wiederholungsformen als Gedächtnisfunktion in *Besessenheit* umschlägt.

Buñuel schließt Fetischisierung und Paranoia zusammen. Angst vor der Pirouette, die zur Ohnmacht führt, und Liebe auf Dauer, die sich ökonomisch balanciert, sind in dieser Spieluhr vereinigt. Mit surrealistischem Witz legt Buñuel die Normalpathologie der Bourgeoisie offen, indem er die Regeln ihrer Moral kritisiert. Und Moral, das ist nun einmal ein Eigentum, das abzuschütteln außerordentlich schwerfällt, da es durch den Blick des Anderen eifersüchtig bewacht wird.

Das Surreale wirkt nur vor dem Hintergrund des Realen, indem es die realen Bruchstücke in einen veränderten Kontext ungewöhnlich zusammenführt. Der Film Buñuels begleitet im Mexiko City der 1950er Jahre einen wohlhabenden Mann, der an einer Paranoia leidet, welcheihn Morde sehen lässt, wo nur der unglückliche Zufall seinen Weg kreuzt. Am Anfang eines solches Zufalls steht die Spieluhr. Auch für diesen Film können wir auf eine Inhaltsangabe von Truffaut verweisen, der die kunstvolle Montage Buñuels ausgiebig lobt. Es sind aber weder die Montage, das Drehbuch noch die Filmtechnik, die uns interessieren, sondern es ist die traumatische Kopplung von Objekt und Subjekt, die deswegen traumatisch ist, weil sie sich nicht verräumlicht, weil sie Verfolgungswahn als einen zyklischen Stillstand von Zeit erfasst, während wir Verfolgung doch in aller Regel als ein räumliches Geschehen betrachten. Hier wird jemand, Archibaldo, von seinen Lüsten und Phantasien verfolgt. Der Unterschied zwischen Vertrauensverlust und

Orientierungsverlust liegt auf der Hand. Was verfolgt, das sind Projektionen, sozusagen Doppelgängerversionen. Der Film ist wegen seiner komplizierten Zeitmontage nur schwer zu erzählen. Truffaut gelingt es: „Zu Beginn von ARCHIBALDO DE LA CRUZ sieht der Held als kleiner Junge seine Gouvernante sterben, während er gerade mit seiner Spieluhr spielt. Die Gouvernante ist, als auf der Straße von Revolutionären geschossen wird, von einer Kugel getroffen worden."[204]

Wir müssen schon unterbrechen. Die Synchronizität von Spiel, Spieluhr, Tod wird durch ein vorhergehendes Motiv gedeckt. Die junge und sehr hübsche Gouvernante hat auf Wunsch der Mutter des kleinen Archibaldo eine Geschichte erfunden, die der Spieluhr die magischen Kräfte eines Königs übereignet, der seine Gegner allein dadurch beseitigen konnte, dass er die Uhr in Betrieb nahm. Der Junge, hypnotisch fasziniert von der kleinen, Pirouetten drehenden Tänzerin auf der Spieluhr und der Geschichte soll auf Aufforderung der Gouvernante wegen des Aufruhrs draußen zu Bett, will aber nicht, und sein Widerwille äußert sich in der Magie eines Blicks, der besagt: „Ich wünschte, meine Gouvernante würde tot umfallen." Dann findet zufällig eine der revolutionären Kugeln durchs Fenster ihr Ziel und erfüllt unmittelbar den Wunsch des kleinen Archibaldo. Archibaldo betrachtet irritiert die schönen Beine der Gouvernante, die sich entblößen, als sie tot zu Boden fällt. Tod und Lust verbinden sich in diesem Moment. Es handelt sich um eine faszinierende Erotisierung des Todes in einer märchenhaft-kurzschlüssigen Wunscherfüllung. Wieder kommt das Moment der Magie, der Zauberfee ins Spiel, da die mittleren Positionen (die revolutionäre Schießerei auf der Straße, der Schwindel des Märchens, der unableitbare Zufall von Melodie und Knall) miteinander verwoben werden. Das Leben bekommt für Archibaldo traumhafte, traumatische und schließlich paranoide Züge. Denn nun scheint es so, dass Archibaldo allein mit der Kraft der Gedanken und dank der Spieluhr den Tod herbeiführen kann. Archibaldo ist also in einer analogen Lage wie Midas, der alles, was er anfasst, zu Gold werden lässt. Nur ist das Gold des Archibaldo der Tod des Anderen. Zurück zu Truffauts Bericht:

Dreißig Jahre später sehen wir Archibaldo wieder, wie er gerade in einem katholischen Hospital der Nonne, die über seine Genesung wacht, die Geschichte seiner Kindheit erzählt hat. Er betrachtet sein Rasiermesser, und vielleicht hat er die Vorstellung von einem Mord oder einer unbestimmten Lust darauf, jedenfalls flüchtet die Nonne, durch das, was sie sieht, plötzlich

[204] François Truffaut: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken.* München 1976, S. 199f.

in Angst und Schrecken versetzt, auf den Flur, reißt die Aufzugstür auf, ohne zu merken, daß der Aufzug nicht da ist, und stürzt sich sechs Stockwerke tief in den Tod. Im Verlauf der polizeilichen Untersuchung dieses Unfalls beichtet Archibaldo. Er legt ein Geständnis ab – oder was er dafür hält. Seine Erzählung führt uns in die jüngste Vergangenheit zurück, vielleicht nur einige Wochen.[205]

Soweit die Rahmenhandlung. Der folgende, lange Teil des Films schildert aus der Sicht des Geständnisses, das Archibaldo gegenüber dem gutwilligen Kommissar ausbreitet, verschiedene Episoden, in der die Faszination der Spieluhr als Phänomen einer Wiederholung – eines Kreislaufs von Zufällen in Zusammenhang mit Archibaldos Vision, er könne den Tod herbeiwünschen – tatsächlich Mord wie durch eine Zauberformel, eine Zaubermusik zu bewirken scheint. Im Hintergrund steht der Verdacht, dass dieses Phantasma Archibaldos von dem Wunsch beseelt ist, den Zufall in eine *Ökonomie der Erklärungen* einzubinden. Die Formel des Wahnsinns begleitet immer ein Zuviel an Phantasie, deren Herkunft in Besitz genommen werden soll, was freilich nur über die *Selbstvermittlung* eines realen Äußeren geleistet werden kann. Hier aber fehlen die vermittelnden Glieder zwischen Spieluhrmusik und Mord. Sie werden kurzschlüssig, aber falsch, d.h. magisch in ein Kausalverhältnis umgewandelt. Die Kurzschlüssigkeit entspricht der surrealistischen Montage.

Rhapsodisch sehen wir Archibaldo bei seinem Hobby zu: Er sitzt an seiner Töpferscheibe und dreht dekorative Keramiken aus einem Tonklumpen. Die Töpferscheibe ist offenbar das an die Geburt des Golems erinnernde Gegenbild der feingliedrigen, Pirouetten drehenden Tänzerin auf der Spieldose. Wunsch und Tat entstehen hier aus der gleichförmig kreisenden Bewegung – was dem dezent surrealen Gehalt des Films eine visuell sehr anschauliche Note verleiht. Denn auch der Surrealismus glaubt an den Zufall als eine notwendige Kette automatisierter Ereignisse, die sich am Faden des Unbewussten aufreihen lassen. Je mehr Brüche, desto mehr Sinn ergibt sich aus den Zufällen. Es ist die Konstruktion der Montage, die Truffaut an Buñuels Film deswegen besonders beschäftigt.

Die Schlussepisode desjenigen Teils des Films, der das Geständnis einnimmt, zeigt die Heirat Archibaldos. „Der Hochzeitstag. Archibaldo und seine frisch angetraute Ehefrau posieren für das Photo; wie in Hitchcocks FOREIGN CORRESPONDENT (1940) gibt es Verwirrung um den Photoapparat, das Auslösen des Blitzlichts und einen Schuß – vor Archibaldos Augen wird

[205] Ebd., S. 200.

seine Braut von dem abgewiesenen Architekten umgebracht."[206] Wieder ein Tod, wieder die Spieluhr.

Truffaut ist fasziniert. Nicht von den Morden oder den überraschenden surrealistischen Einfällen, sondern von dem Umstand, dass der Film uns den Wunsch als Wirklichkeit verkauft, sodass man beim ersten Sehen des Films tatsächlich glaubt, Archibaldo habe die Morde wenn nicht begangen, dann doch verursacht. Der Film versetzt uns in die gleiche „Rolle", Volte, Drehung, wie die hypnotische Musik und Pirouette der Spieluhr den kleinen Archibaldo „verwünschen".

Es handelt sich um eine traumatische Kopplung von Musik, Kreisbewegung (Pirouette der Spieldosenfigur) und Tod, dessen Endeffekt immer ein Moment der Befreiung darstellt. Der Tod des Kindermädchens befreit Archibaldo von der Bevormundung. Es ist die surrealistische Verkettung von Tragik und Komik, von Zwanghaftigkeit und Befreiung (von Zufall und Automatismus, könnte man sagen) und ihre symbolische Verkehrung, ihr Vertigo, das von der paranoiden Besessenheit von Archibaldos „Mordlust" kündet, der den Anderen aber in Wirklichkeit nicht ermordet, sondern seine Präsenz und die mit ihr verbundenen Komplikationen zu distanzieren versucht. Archibaldo ist nur daran interessiert, einen wirklichen Halt in seinem Liebesleben zu finden. Der Fetischisierung der Spieluhr entspricht die durch Musik und Bewegungsbild veranschaulichte Wiederholungsfigur eines Verfolgungswahns (es sind die eingebildeten Morde, die Archibaldo verfolgen) nicht deswegen, weil die Uhr seine Erinnerung an den Tod seines Kindermädchens weckt, sondern vor allem, weil diese naive Preziose ihn tatsächlich wie das Schlagen einer Uhr verfolgt. Es ist Liebe ohne Distanz. Archibaldo wird die Uhr, nachdem er sie dreißig Jahre nach der Tragödie des ersten Unfalls zufällig in einem Juweliergeschäft entdeckt, nicht mehr los. Die sich wiederholenden Sequenzen der Spieluhrmelodie – ein naiver Ohrwurm – erzwingen, dass man in der Aktualität eines Tones schon den folgenden imaginieren muss. Die Imagination besetzt den Raum schneller als die Note. Die Imagination eilt der Zeit voraus. Wenn auch der Kampfplatz der Musik im Film nur eine Nebenhandlung darstellt, so ist damit doch veranschaulicht, wie die Mantik des Imaginären tatsächlich Gegenwart und Zukunft beherrscht. Dass man nun nicht mehr schadlos wünschen kann, dass der hilfreiche Automat, diese andere Wunschmaschine, sich selbständig macht und alle Wünsche ersterben lässt, verursacht in Archibaldos naivem Glauben

[206] Ebd., S. 202.

an die Redlichkeit den Wunsch nach Reue und Beichte – dem Einzigen, was ihm noch bleibt.

Nach dem Unfall der Nonne im Krankenhaus – Archibaldo bekam nach dem Tod seiner Frau bei der Hochzeit einen Nervenzusammenbruch – beichtet also Archibaldo dem Kommissar seine eingebildeten Morde. Der Kommissar erlöst ihn von diesen Phantasmen, indem er den Tötungen andere Ursachen zuspricht. Als Ergebnis der therapeutischen Versicherung des Kommissars, gerade *der Zufall schließe jede Wiederholung* aus, wirft Archibaldo die Spieldose auf einem Spaziergang in den Teich eines Parks. Und nicht nur das: Er hakt sich auf diesem Spaziergang bei einer guten Bekannten unter, die *zufällig* des Weges kommt, und marschiert mit ihr gelassen und fröhlich weiter. Die Magie der Dinge ist gebannt, ihr teuflisches Wesen versenkt, Archibaldo von Fetisch – und Schuld – befreit.

Wir sind vom Bereich der Schwerelosigkeit wieder in den der Berührung, der unmittelbaren Nähe der Übertragung zurückgekehrt. Nähe ist dann gegeben, wenn die Vermittlungen ausfallen – wenn sich stattdessen ein Sog einstellt. Wenn eine Spieldose die Idee der sich selbst erfüllenden Prophezeiung beinhaltet, werden die Distanzen und Differenzen nicht eingehalten. Zwischen Wunsch und Erfüllung liegt im Allgemeinen ein Haufen anstrengender Arbeiten. Archibaldo ist reich, er arbeitet nicht, er hat seine Lakaien.

Nun gibt es aber gerade den umgekehrten Fall der Berührung auf Distanz, die von höchster Sensibilität im Zwischenraum von Leben und Tod begabt ist. Es ist die Kunst, die diesem Raum der Sensibilisierung von Nähe und Ferne ihre Aufmerksamkeit schenkt. Vielleicht ist es gerade die Töpferkunst Archibaldos, sicher aber auch die Kunst der Maler und Schriftsteller, die in unmittelbare seismographische Berührung mit ihren Objekten kommen. Darf ich daran erinnern: Hans Hartung, der wegen einer Kriegsverletzung oft vom Rollstuhl aus malt, arbeitet im Alter mit der Spritzpistole. Matisse, ans Bett gefesselt, verlängert seinen Pinsel auf drei Meter. Renoir, von der Gicht geplagt, lässt sich den Pinsel an die Hand binden. Pollock malt mit großer Geste, scheut aber die Berührung der Leinwand; Giacometti, der wieder und wieder mit den Händen seine winzigen oder spindeldürren Objekte knetet, versucht wieder und wieder, die Schnittstelle zwischen Hand und Auge zu überspielen. Die Übersetzung gelingt nicht. Sie bleibt Illusion, sie bleibt Bild …

Die Berührung des Pinsels mit der Leinwand ist die Erregung einer Membran, die das Imaginäre von dem anwesenden Ausdruck trennt, weswegen man immer etwas scheel auf die Fotografie starrt, die, wie Buñu-

els Spieluhr, automatisch Wünsche realisiert. Buñuels Film stellt die Frage nach der Differenz von Wunsch und Wirklichkeit. Wie ist der Schwindel bei Archibaldo anders zu erklären als durch die Tatsache, dass ein geschichtliches, ein biografisches Ereignis sich *erstens* materialisieren kann, das heißt in einem Objekt zur Darstellung kommt, und dass *zweitens* die Interpretation einer zufälligen Wirklichkeit durch magische Projektion – Paranoia – sich penetrant wiederholbar gibt, technisiert wird. Der Schwindel existiert für ihn nicht, da er ihn in eine Konstruktion von Wahrheit eingebettet hat. Es kommt zu einer Art Protomedialisierung, deren Gültigkeit nur privativ ist und von deren Individualität etwa die Malerei durchdrungen ist. Wenn, wie bei Pollock, der Gestus des Körpers zum Ausdruck wird, das Bild gleichsam im Tanz entsteht, dann kann vor allem die Fotografie nicht mehr mithalten, weil an ihr weder Schuld noch Schulden haften bleiben – die digitale Fotografie erst recht nicht; ich spreche vom Fotografieren, nicht vom Foto. Im Foto verlagert sich der Ausdruck in die Komposition und vor allem die Verwandlung des Zufälligen in eine Paranoia seiner Wiederholbarkeit. Ein Foto soll – trotz aller malerischen und kompositorischen Mittel – *keine* manuellen Spuren seiner Herstellung aufweisen. Weil aber das so ist, weil auch hier die mittleren Glieder der Kette die unter schwarzem Tuch und in der Dunkelkammer – auch jener der Elektronik – verborgen sind, verschwinden, gibt es nur zwei Möglichkeiten der Interpretation: Das Foto entschuldet die vergängliche Wirklichkeit oder: Das Foto bildet die Wirklichkeit nicht ab, sondern erzeugt sie, und zwar ohne sichtbare Arbeit. Die Kamera ist niemals im Bilde.

Archibaldo benötigt zu therapeutischen Zwecken den Umweg über einen kompetenten Dritten. Schon das erlöst vom geraden Weg ökonomischer Askese. Der Dritte ist nicht der Arzt, sondern der Kommissar, der zwischen den Spuren, Indizien, Interpretationen und Tatsachen zu differenzieren weiß und *Vermittlungen organisiert.* Es stellt sich dann nicht mehr die Frage, was dargestellt wird (die Frage der medialen Reproduktion), sondern, wie etwas überhaupt zur Darstellung kommt? Und da unterscheidet sich die Malerei von der Fotografie und dem Film – gleichwohl dieser Unterschied in den modernsten Medien egalisiert ist. Der Eliminierung des Pinselstrichs in der Renaissance entspricht dem schon im Barock auftretenden Gestus, die Bilder nur gerade so fein auszuführen, dass sie aus gebührendem Abstand betrachtet – dem *point de vue* – eine schlüssige Illusion ergeben.

32. MALEREI: RÜCKVERKÖRPERUNG UND SEITENBLICK

Wenn uns Kubrick mit der eleganten Schwerelosigkeit eines schwindelfreien Schwebezustandes ein Land der Phantasiereisen erschließt und bekannt gibt, dass die Technik, die die Reise ermöglicht, das Vertrauen einer kollektiven Beglaubigung kreditiert und sie als Schwindel hintergeht – der Aufstand des Computers HAL 9000 –, dann ist die Ursache des unsicheren Geschäfts schnell gefunden: Der Wille zur *Überschreitung* des Erreichten koaliert mit der Deutungsmacht des Möglichen – dessen, wozu Maschinen und ihre Gesetze *noch nicht* gemacht sind. Entweder bleibt es bei theoretischer Neugierde oder die Differenz wird aggressiv, wendet sich gegen die unvermeidliche Inkompatibilität von Denken und Handeln und verhärtet beschleunigt, was sich als Widerstand entgegenstellt. In jedem Fall ist Training der Aufmerksamkeit angebracht, wenn die Dinge sich moderieren sollen. Das tun sie als Bild. Gerade in der Malerei ist der Widerstand nicht in der Eliminierung, sondern in der Minimierung an einer Membran abzulesen.

Von der primitiven Geste der Spur bis zum politischen Programm visionärer Darstellung, in der das Bild eine zentrale Rolle spielt, kommt es auf die Fokussierung der Aufmerksamkeit an. Der Protestantismus, so die überzeugende These von Max Weber, macht aus jedem Individuum seinen eigenen Richter, dessen Gesetz die Vernunft sein soll. Diese Verantwortung verlangt Aufmerksamkeit, Aufmerksamkeit schärft die Wertgesetze. Die Einheit der Deutungen zerbricht, aber sie bleiben untereinander diskutier- und validierbar. Versetzen wir uns in jene Zeit der Glaubenskämpfe zurück, in der die Wirklichkeits- und somit die Schwindelkompetenzen neu orientiert werden. Seit dem gegenreformatorischen Barock, der die Illusions- und Machtmechanismen eines Ludwig XIV. universalisiert, ist der Schwindel keiner des Gesetzes, der Schrift, sondern einer der körperlichen Fehlbarkeit gegen über den Schwindelillusionen. Die Schuld ist von Anfang an eingepreist im menschlichen Leben – und sie ist entschuldet, nicht, – wie in Archibaldos Treue zur Kirche – verinnerlicht. Man sollte wissen, dass Buñuel sich selbst als atheistischen Christen begreift, der seinen ironischen Spaß mit der Kirche treibt. Machen wir einen Schritt zur Seite und betrachten wir, was in der Verschiebung von Schrift zu Bild veräußert wird.

Ich entführe Sie in das MUSEUM UNTERLINDEN und wir sehen uns den Altar von Grünewald (gemalt 1512–1516) an. Ich will Sie auf einen Mechanismus der medialen Verschiebung aufmerksam machen, der im wechselseitigen

Verständnis von Protestantismus und Katholizismus Ende des 15. Jahrhunderts aufbricht – ich polarisiere, um die Sache zu vereinfachen. Der Zweifel des Glaubens verlangt ein Urteil, dieses eine Begründung. In der Paranoetik des Glaubens zählt die Schlüssigkeit der Phantasie – die der Vision und der Erzählung, also der *Schrift.* Welche Rolle übernimmt die *Malerei?* Eine erste Aufklärung kommt von unerwarteter Seite: Von der Malerei selbst, die sich allegorisch, d.h. erzählerisch und zugleich wertmoralisch entwickelt. Personalisierungen in allegorischer Verkörperung zeigen den Zusammenhang zwischen Handlung und Deutung. Wahr ist jetzt auch das, was man *sieht* – eine Idee der Renaissance –, und nicht nur eine scholastisch schlüssige *Argumentation*, deren Grundlage nach Wiederentdeckung der aristotelischen Schriften weiterhin die Bibel sein darf, die wahrlich schon aus historischen Gründen brüchig genug ist. Aber nun wird es gedruckte Bücher geben, die der Bibel den Rang streitig machen, das Buch der Bücher zu sein. In diese medientechnische Umbruchphase greift an der Schwelle zum Barock auch eine bestimmte Form allegorischer Malerei ein, die, obwohl konkret, sich auch auf abstrakte Positionen, *auf Ideen bezieht, die man sehen kann,* wenn man von der *Betrachtung zur Beobachtung* übergeht, d.h., wenn man Bilder nicht mehr nur sieht, sondern liest und dabei reflektiert, dass man sie liest.

Der Isenheimer Altar: Wir kennen als finales, zentrierendes und kreisförmiges Element den schwebenden Christus von Grünewald[207], der auf der rechten Tafel der zweiten Schauseite im Strahlenkranz im Himmel steht; die Zentralität ist unantastbar. Auf die Grundlosigkeit des gründenden Grundes, auf das *Schweben* kommt es an. Dagegen setzen wir Johannes den Täufer, der uns bei den Reinigungs- und Entschuldungsriten als kompetenter Dritter zur Seite steht: Fest, die Beine gespreizt, *steht* er auf der Erde, verweist mit dem Zeigefinger der rechten Hand auf den Christus am Kreuz. Mit der linken Hand hält er die Bibel. *Schwerelosigkeit* gegen *gründenden Grund:* Der Glaube – eigentlich ein immer schwebendes Verfahren – sichert sich in der Taufe und im Bildnis des Täufers als Eingang in die Gemeinschaft der Gläubigen ab. Die beiden Tafeln des Isenheimer Altars wollen wir nicht auf ihren allegorischen Gehalt im Detail untersuchen.[208] Vielmehr interessiert uns die Differenz von *Statik* und *Balance* beider Körper im Zusammenhang mit dem, was Sensibilität in der Malerei bedeutet bzw., was sie im 16. Jahr-

[207] Carlo Ginzburg: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.* Berlin 2011, S. 114.

[208] Dazu mehr in: Ralf Bohn: *Szenische Hermeneutik. Verstehen, was sich nicht erklären lässt.* Szenografie & Szenologie Bd. 12, Bielefeld 2015, S. 33-92.

hundert zu bedeuten beginnt, als mit der Gegenreformation die jesuitische Perspektive der Kontrolle der Allsicht sich von der protestantischen Perspektive der Introspektion und Selbstkontrolle auseinander entwickeln. Es stellt sich die Frage, welche Anstrengungen, d.h. welche Grade der Aufmerksamkeit man zu intensivieren beabsichtigt. Es geht – wie schon bei Descartes – darum, dem Zweifel ein Fundament zu geben und ihn gegen Häresie abzusichern; ein erzieherisches, ein jesuitisches Programm.

Die Schlüssigkeit der Argumentation lässt die Zwischentöne aus dem Spiel: Wie verhält sich das Konzept eines Malers, der wie Grünewald an der Schwelle zum Protestantismus steht und beide Funktionen der bildlichen Darstellung, die Innerlichkeit und Individualität einerseits, die Allsicht des göttlichen Auges und die allegorische Übersicht der menschlichen Beobachtungsgabe andererseits zum Ausdruck bringen will? Heißt *„glauben" „wissen"* oder *„sehen?"* – das ist die entscheidende Frage zwischen Schrift und Bild. Kann Grünewald sich bewusst sein, dass er vor einer schwankenden Epochenschwelle steht, die ein wenig später mit der Perspektive, dem Fernrohr, dem Mikroskop, die Subjektivität von Darstellung und die Identität von Reproduktion erfindet? Einer Epoche, in der wenige Jahrzehnte nach Grünewald – aber schon bei ihm und Dürer sichtbar – mit den Brüdern van Eyck im Burgund der realistische Stil der Reproduktionsmalerei vollendet wird? Man kann die Frage auch anders stellen: Malt Grünewald selbst (was ist das für ein Selbst?) oder wird seine Hand von den historischen, sozialen, religiösen Bedingungen geführt? Diese Frage ist deswegen im Hinblick auf die Malerei interessant, weil sie auch zu einem differenzierten Verständnis der komplexen Handlungen der frühen Fotografie führt. Diese arbeitet neben der profanen Auslösung des Verschlusses mit dem gesamten Inventar der visuellen Inszenierungskünste auch der Malerei, den Draperien, der Stellung der Personen, der Theatralität der Gesten, aber auch mit den Techniken des Lichts, der Schärfe, des Ausschnitts, in der Frühzeit schon der Retusche, der Montage und der Fakturierung der Papiere und Abzüge, Chemie und Optiken inklusive. Es handelt sich um eine Optimierung der Techniken, die in der Gespensterfotografie der vorletzten Jahrhundertwende noch etwas Alchemistisches an sich hat, während die Art, mit dem Pinsel die Leinwand zu berühren, spätestens im Realismus des Burgunds seinen magischen Ausdruck zugunsten eines abbildrealistischen Ausdrucks verliert. Gerade aber weil die Malerei realistisch wird, schafft sie es, die illusorischen visuellen Täuschungen und anamorphotischen Verzerrungen ans Licht zu bringen, wie man es bei van Eyck betrachten kann. Und gerade deshalb kommt es zu

einem Rückschlag in Bezug auf die Glaubwürdigkeit von Schrift. Die Malerei, so sensibel sie auch sei, offenbart immer etwas von der Körpertechnik in der „Handschrift" ihres Autors: Das wird in der Moderne einsichtig, wenn wir die Arbeitsweise von van Gogh, Picasso und Pollock mit der ironisierenden Vermeidung des Subjektiven bei Warhol vergleichen, der mit den Mitteln der Fotografie sich dem Problem der Reproduktion stellt.

Grünewald befindet sich in der Zeit eines Umbruchs: Er vertraut der Schrift, er misstraut den Sinnen. Sein Realismus ist ausgeprägt, er versteht die Details meisterhaft zu modellieren und dennoch drängt der Geist der Allegorie die Gestalten, sich zu konventionalisieren. Die Malerei wird zur Schrift, so wie die Handschrift zur Druckschrift wird. Die Polaritäten verfestigen sich bis heute: auf der einen Seite Tombly mit seinen *Spuren* und Gravuren, auf der anderen Seite Max Ernst, der die Montage beherrscht. Gibt es hier nicht einen Zweispalt zwischen dem individuellen Ausdruck und jenem der Geschichte? Und ist diese Unterscheidung, an deren Grenzfläche die Frage raumüberwindender und -erzeugender Techniken wieder aufscheint, nicht genau jene, des Schwindels, der den kleinen Lartigue zur Kamera greifen lässt? Die Kamera bringt die Dinge unmittelbar in die Nähe, doch sie sorgt auch für eine absolute, berührungslose Differenz.

Auf der zweiten Rückseite des Isenheimer Altars entdecken wir die Versuchungen des Hl. Antonius – die nicht unbeabsichtigt als Ergänzung der Tafel Begegnung des hl. Antonius mit Paulus Eremita gegenübergestellt werden kann. Vergemeinschaftung und Diversifikation des Sinns oder Zerstreuung (Versuchung) der Sinne? Einsamkeit als asketisches Ideal oder dionysisches Feuer?

Uns interessieren folgende durch die Malerei gegebenen Möglichkeiten: *Erstens* der Realismus einer Abbildung im Sinne einer Reproduktion eines Vorbildes, so inszeniert dieses auch immer sein mag. Die Reproduktion macht sich dem gleich, was als Konvention erkannt ist. Sie ist ein Zug der Vergemeinschaftung. Der Schwindel besteht darin, dass wir das auf dem Bild Abgebildete für die Sache selbst halten. Unübertroffen die blendende Detailtreue der Daguerreotypie – ihr hinterherhechelnd eine Richtung der Malerei: Ingres, das farbige Großbild, die Fotografie degradierend. Ingres verwendet sie durchaus als Vorlage für Details. Ansonsten: Schlachtengemälde, Historiendarstellungen. Die Malerei, die Fotografie: ein Paragone, ein Agon der Techniken und Illusionsdarstellung – bei Grünewald ist das noch eine einzige Inszenierung: Der Altar mit seinen zu wechselnden Jahreszeiten und Festen geöffneten Schauseiten ist kein Bild, sondern ein Kalender.

Zweitens die Darstellung einer Imagination, einer „Innerlichkeit", von der von vornherein klar ist. Der Maler will nicht etwas abbilden, sondern durch das Abgebildete auf etwas abzielen, das man nicht abbilden kann, z.B. einen moralischen Wert oder einen körperlichen Zustand, der diesen Kampf um Werte (Gabe, Schuld, Sühne, Gnade) erregt. Dann ist er ein Maler nicht mit Affekten, sondern mit der Fähigkeit, Effekte in Affekte zu verwandeln. Wenn es nicht mehr auf die Hand- und Pinselschrift ankommt, verlegt sich die Aussage auf Inhalte. Die Allegorie geht, weil ihr medialer Stil realistisch ist, den distanzierenden Umweg über ein Wissen. Man muss eine Allegorie lesen können. Deswegen macht die Kunstgeschichte einen Unterschied zwischen den affektiven Figuren der gotischen Kathedralen, die individuelle Züge aufweisen, und den Zeicheneffekten der barocken Allegorie. Deren Individualität ist schwerer auszumachen, denn die Allegorie lebt von der Konvention (und der Verbreitung in Holzschnitt oder Kupferstich). Der Schwindel der Allegorie liegt darin, dass man in einem Medium, das der Sichtbarkeit verpflichtet ist, einen Sachverhalt darstellt, der doch besser literarisch zu erfassen ist. In der Allegorie als Bilderzählung muss man wissen. In der Allegorie besteht ein Konflikt zwischen dem individuellen Bild und dem allgemeinen Begriff. So ist die Allegorie eher eine Kunst des Druckes, der reproduzierbaren Bücher und wird in der Emblematik stets mit einem hinweisenden Text versehen. Einen solchen Textverweis sehen wir bei der Figur des Johannes auf der Kreuzigungstafel von Grünewald: nicht, weil man wissen soll, dass dies der Täufer ist, sondern, weil man wissen soll, dass die Darstellung der Reinigung in der Person des Täufers auf etwas verweist, was der Maler nicht auf dieser, sondern auf einer anderen Tafel abbildet. Denn der Isenheimer Altar bildet als Kalender Stationen der Heilsgeschichte im Zusammenhang mit der Krankengeschichte des Antoniusfeuers nach. Der Text verweist auf eine kommende Zeit, die nicht mehr der Reinigung und der Heilung bedarf. Die Antoniter, die den Altar in Auftrag gegeben haben, widmen sich der Heilung einer Krankheit, die durch den Pilz des Mutterkorns ausgelöst wird. Unter Reinigung, Taufe, ist immer auch gemeint: das Eliminieren einer ästhetischen oder hier: einer pathologischen Differenz. Zweifel des Glaubens gilt es auszuräumen. Die Darstellung des Täufers verweist auf die Heilkraft des Glaubens und gibt damit dem Altarbild mystische Dimensionen. Das Altarbild selbst heilt, es wird zur Reliquie. Die Malerei *bildet nicht ab, sie verkörpert.* Aber sie verkörpert gerade deswegen, weil der Realismus der Darstellung die persönliche Gestik des Malens tilgt. Die Bildinschrift lautet: *„Illum oportet crescere me autem minui"* („Jener muss wach-

sen, ich aber muss kleiner werden" – Joh 3,30). Der Bibelspruch verkündet den Übergang zwischen dem Alten und dem Neuen Testament. Die Episode des Bildes geht zu Ende, die fünfhundertjährige des Buches hat begonnen. Es ist am Bild, sich der Situation anzupassen. Statt Visionen zählen nun Begründungen. Das jesuitische Wissen treibt es auf die Spitze: Das Geständnis endet nicht im weltlichen, sondern schwerelos im göttlichen Urteil.

Im beginnenden Protestantismus, dem sich Grünewald verpflichtet, beginnt der Schwindel des Sinnenzaubers, der in der Funktion des anbetungswürdigen und heilenden Altars immanent ist, aus dem Bild in das Wissen zu wandern. Die magische Funktion wird zugunsten der medizinischen eingesetzt. Im Realismus Grünewalds kommt es zu einer zeitgeschichtlichen Wende, in der der beginnende malerische Realismus sich vom Körper dessen ablöst, der abbildet und sich einer szenisch geschulten Hermeneutik verantwortet. Das Bild wird infolgedessen autonomer, es wird Kunstwerk, es bekommt eine Signatur. Und gerade diese Zuschreibung auf ein Künstlerindividuum wiederholt den Schwindel, der durch die Konkurrenz der Reproduktionstechniken entfacht worden war. Erst seit dem Impressionismus gilt wieder die Handschrift des Pinsels als Auszeichnung von Individuation. Der zuschreibenden Verkörperung, der Magie und Einmaligkeit des Körpers wird noch eine ökonomisch wertsteigernde Individualität zugestanden, die dem Körper durch den Verlust der Aura in der Industriekultur durch die Kraftmaschinen abgeht. Es ist nie der motorische Körper, der Wertschätzung erfährt, sondern immer der sensible Körper, der an der Spitze des Pinsels die feinsten Bewegungen seismographisch so ausführt, als sei auch der Maler nur Werkzeug einer höheren Geschichte.

Dass der Impressionismus die optische Illusion gegen die Wirklichkeitskriterien der Daguerreotypie setzt, lässt sich nicht ohne das Wissen um die Täuschungen des Auges ausführen. Die Aufforderung zur Aufmerksamkeit des Zaubermeisters in The Prestige kommt hier umgekehrt zum Vorschein: Statt „Sehen Sie auch genau hin!", sagt der Impression: „Halten Sie Abstand, vertrauen Sie Ihrer Physiologie, nicht Ihrem Wissen. Der Impressionist lässt sehen, lässt Sie die Farbtupfer zum Bild verschmelzen. Damit Sie das vollziehen, bedarf es eines Previews, d.h. der Regel einer abständigen und „unscharfen", und eben nicht genauen, detailversessenen Beobachtung. Aufmerksamkeit wird nicht auf die Sache, sondern auf den Vollzug der Aneignung gelenkt. Man soll blind werden für die Repräsentation und aufmerksam werden für das Gefühl, die Kolorierung, die Atmosphäre.

Damit komme ich vom Realismus eines Grünewald zum Impressionismus eines Seurat. Ich darf eine Untersuchung Crarys zu Rate ziehen, der wiederum ein Bild von Seurat, PARADE DE CIRQUE (1887/88), befragt, das in völliger vertikaler und horizontaler Statik der Figuren all das vermissen lässt, was wir etwa bei Kafka als lebendige Manege des Zirkus – als Tauschform der Illusionen, dessen Symbol der Kreisel sein soll – bemerkt haben. Das Thema des Bildes ist nicht der Zirkus bzw. das Varieté und die Vorstellung dortselbst, sondern die Preshow oder Sideshow, also die Erwartungsweckung durch einige Musiker, die auf das eigentliche Event verweisen und Passanten zum Einlass bewegen sollen. Sie erinnern sich sicher noch, wie unschlüssig der Galeriebesucher Kafkas die Arbeit und die Präsentation der Kunstreiterin bewertet: Erhabenheit und Quälerei durchschreiten den gesamten ökonomischen Kreislauf – aber die Vorschau, das kräftezehrende unermüdliche Training, bleibt dem Galeriebesucher verborgen. Für ihn zeigt sich nur der inszenierte Glanz. Das lässt uns ahnen, dass Seurat mit seinem Bild den Vor-Gang des pointilistischen Effekts selbst darzustellen beabsichtigte. Die Verschmelzung soll nicht nur geschehen, man soll auch das Wie des Geschehens, d.h. die zur Erklärung, zur Erzählung verräumlichte Form des Effekts erfahren. Es geht inhaltlich wie rezeptionsästhetisch um ein Vorspiel, das die Aufmerksamkeit neu kalibrieren soll. Der Betrachter soll nicht länger Opfer seines Blicks sein, er soll auf Distanz gehalten werden. Diese Distanz ist eben die der Erwartung, der Lust, des Suspense. Die vorgebliche Hauptattraktion – nämlich, dass das Bild *abbildet* – gelangt in den Hintergrund. Die Erklärung Clarys zielt auf eine andere Ebene, meint aber das Gleiche:

> Der implizite Effekt dieses „Theaters" des Gleichgewichts ist die Beseitigung der individuellen und der historischen Zeitlichkeit. Es ist ein Traum, der, mindestens in der Form, die er im neunzehnten Jahrhundert annehmen sollte, bei Schopenhauer beginnt, der Traum von einer Aufmerksamkeit, die vom Fließen und vom Spiel der Differenz erlöst wäre, von einer Wahrnehmung, die zu einer Suspendierung des Willens wird, zu einer Unterwerfung unter die gefrorene phantasmatische Logik der Vereinheitlichung.[209]

Aufmerksamkeit richtet sich nicht mehr auf die Durchdringung einer Wirklichkeit, sie schafft diese gemäß eines genau kalkulierbaren subjektiven Perspektivismus. Aufmerksamkeit ist keine Leistung der Sinne mehr, die sich manipulieren lassen, sondern ein Programm der Codierung von Wirkungen als Wirklichkeit. Diese Auffassung entzieht nicht nur einer singulären Wahr-

[209] Crary: *Aufmerksamkeit,* S. 171.

heit den Grund, sondern auch dem Diktum, Wahrheit habe etwas mit der Wahrhaftigkeit der sinnlichen Erfahrung zu tun und sei deswegen „fotografisch". Hat Grünewald schon geahnt, dass der Glaube sich an der *Vorerfahrung einer medialen Akzeptanz orientiert* – zumal der von Schrift und Bild?

Wenn aber das der Fall ist, dann ist die Täuschung nicht länger bloß Lüge, sondern ein konstitutives Spiel, mit den Parametern des Schwindels konkurrierender Wirklichkeitsauffassungen (und Medialitäten, die sie bewirken) auf die richtige Weise umzugehen. Radikalisiert wird dieser Paradigmenwechsel durch den realökonomischen Hintergrund, dass nicht mehr nur Arbeit und Waren, sondern auch Zeichen, Werbung, Propaganda, Design und die Medientechniken selbst in das Spiel miteinbezogen werden. Medien arbeiten mit an unseren Gedanken[210], so paraphrasiert Kittler Nietzsches Medienphilosophie. Das Sehen eines pointilistischen Gemäldes muss naiv dadurch erlernt werden, dass man den Blickabstand zu ihm evaluiert.

Seurats Bild wird zum Endpunkt einer Darstellungsauffassung, die nicht mehr vom Sog *in* das Bild fasziniert ist, sondern von dem Theater der Veranlassung eines kritischen Sehens, in dem der passive Betrachter in eine Rolle objektivierter „Triebneutralisierung" gedrängt wird: Ich werde mir meiner Selbstenteignung durch die Sinne bewusst. Der Pointilismus, das sind vorweg die farbigen Testtafeln und Variationskreisel der Psychophysiker, jedoch szenisch angelegt. Die Verräumlichung eines Kreisens, einer Annäherung und Entfernung wird auf den spezifischen Grenzwert verkürzt, an welchem dem Betrachter die Bildpunkte verschmelzen. Ausgehend vom Weber-Fechnerschen Gesetz könnte man ihn in Zentimetern angeben, vermeintlich reine Qualitäten werden quantitativ messbar.

Das Bildmotiv von Seurats PARADE DE CIRQUE ist, wenigstens von seiner theoretischen Konzeption her, jedoch der exakte Gegenentwurf kalkulierbarer Täuschungsaufklärung. Seurat schleudert sein „Halt!" in die Manege, nicht ohne der Opfer zu gedenken, die in der Bildillusion sonst untergehen. Schon die am unteren Bildrand einbezogenen Köpfe der Zuschauer dieser seltsamen „Parade" führen in eine kulissenhafte Tiefenstaffelung, die dadurch besondersprekär wird, als nicht dem Tanz der Manege, dem dionysischen Klang gelauscht wird, sondern die Musiker wie fixiert einem – man muss es so sagen – mittelalterlichen Choral unterworfen werden, der sie als bloß mechanische Spieluhren erscheinen lässt. Irgendwie erinnert das Ganze an die lungensüchtige Kunstreiterin Kafkas oder an ein müdes Lied der

[210] Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter.* Berlin 1986, S. 293ff.

Heilsarmee an einer verregneten Straßenecke, das ununterbrochen monoton abläuft. Die Atmosphäre des Bildes hat etwas lyrisch Trauriges. Nichts bleibt von der Freude, die man spürt, wenn aus der Ferne die Musik und die Lichter eines Karussells oder des Zirkuszelts heranwehen.

Das misslingende Gelingen des Bildes lässt sich somit durchaus in einer Weise lesen, die gerade den flächigen Bildcharakter mit seinen starren Vertikalen und Horizontalen – das Tableau der Leinwand – zu durchdringen versucht. Das Bild hat die etwas schauerliche Attraktivität eines Geheimnisses – Fläche als Triebstau, Energie, die um sich selbst kreist. Crary erwähnt in diesem Zusammenhang Wagner und dessen Schwierigkeit, eine Operngesellschaft über Stunden aufmerksam zu halten. Einerseits bemüht sich Seurat, die Statik und Konzentration der Aufmerksamkeit in einer fixierenden Frontalität darzustellen, also die Tiefenwirkung ganz auf die Beziehung Betrachter-Leinwand zu kalibrieren; andererseits durchkreuzt die Bildbedeutung die konzeptuelle Ausführung und lässt eine Betrachtung in genau jene Ökonomie wieder eintreten, die ein Wissen außerhalb des Bildes (der eigentlichen „Show") vermuten lässt. Statt Tiefe gibt es Tiefsinn. Crary schreibt:

> Das Gemälde wiederholt auf inhaltlicher Ebene, was es durch sein technisches System produziert: das Werk ist ein Ansuchen um Aufmerksamkeit. Die Sideshow (…) ist mit ihren Musikern und Darstellern ein Verfahren der Attraktion, das die Aufmerksamkeit der städtischen Bummler anziehen und sie dazu bringen soll, eine Eintrittskarte für die in dem Zelt vor ihnen spielende ‚Haupt'-Attraktion zu erwerben. Aber es ist eine Attraktion, die ihnen, die uns auf immer vorenthalten bleiben wird, denn dieses Gemälde ist grundsätzlich um die Anullierung und Aufhebung dessen, was es zu enthüllen verspricht, entworfen.[211]

Nun geht es Crary in seinem Text nicht um eine kunstwissenschaftliche, sondern um eine medienhistorische Betrachtung. Als Show wird nämlich das instrumentalisierte, technische Vermögen derjenigen Psychophysiker angesprochen, die Instrumente einer empirischen Psychologie entwickeln, welche als optische und akustische Spielzeuge in die Hände der Künstler fallen wie die *Camera obscura* in die des Chemikers Niépce und in die Hände des Dioramenbetreibers Daguerre. Die Gabe kommt nicht von der Kunst, sie kommt längst von den Technikern. Was von den Wissenschaftlern selten kommt, ist die Fähigkeit, das mathematisierte Theorem so mit den Instrumenten zu verbinden, dass der Code ihrer Reibung, ihres Rauschens eine Szene, eine Geschichte erzählt, die, wenn sie gut ist, eine Vorgeschichte und

[211] Crary: *Aufmerksamkeit,* S. 154.

einen Prestigeeffekt haben muss. Die abstrakte Formel bedarf einer verräumlichenden Bespielung. Crary lanciert Seurat genau in jenes historische Umfeld einer Wahrnehmungsanalyse, die nicht mehr von der abbildbaren Statik ihrer theoretischen Darstellungen und vom objektiven Gehalt ihrer wissenschaftlichen Statistik überzeugt ist, sondern philosophisch seit Schopenhauer und Nietzsche die Eindimensionalität des Ursache-Wirkungskomplexes mit Effekten zerstreut. Seurat kritisiert das scheinwissenschaftliche Vorgehen der Impressionisten mit pointilistischen Mitteln. Das Unterlaufen der Sinne durch die Miniaturisierung der Elementarität des Punktes ist ein Schwindel, der sich bis in die moderne Physik hinein jedoch bewährt. Aber er ist das Zeugnis einer Armut, die um artistische Rückverwandlung bettelt. Erst, wenn Gleichheit durch Ähnlichkeit ersetzt wird, so Foucault, können die Medienkünste integrierend und differenzierend ihr Programm entwerfen. Diese Transformation demonstriert das Gesetz der Unschärfe, das der Pointilismus einzuhalten verlangt, wenn man den Reichtum des Bildes ernten will. Der Körper macht eine kalibrierende Bewegung vor dem Bild, das Auge akkomodiert die Schärfe. Die Motorik wird, wie schon beim Karussell automatisiert. Und der Pointilist führt seine Punkte mit der Stupidität einer Maschine aus. Wie heißt es bei Nietzsche, der für die Wissenschaften seiner Zeit nicht zu kurzsichtig war.? „Unser Verstand ist eine Flächenkraft, ist *oberflächlich*. Das nennt man auch ‚subjektiv'. […] d.h. die letzte Grenze alles Erkennbaren sind Quantitäten, er *versteht* keine Qualität, sondern nur eine Quantität. […] Auf der *Ungenauigkeit des Sehens beruht* die Kunst."[212]

Seurat bewegt sich auf einer Spielfläche, die um 1888, als *Parade de cirque* ausgestellt wird, die Umwertung aller Werte betreibt und die Illusion als legitimen Schwindel zum systematischen Konzept einer dynamischen Weltauffassung erhebt. Das Problem, das sich dabei stellt, ist die Ziellosigkeit der historischen wie subjektiven Dynamik, denn was keinen Anfang hat (schon die Sideshow erweist sich als Inszenierung), kann auch sein Ende nicht bestimmen. *Parade* (Linearität) und *cirque* (Zirkularität) sind Gegensätze, die sich im ewig gleichen Fortschrittgedanken dementieren. D.h., der nietzscheanische dionysische Agon gerät in eine Suchbewegung. Die Spuren werden zum Indiz eines Verbrechens, das den Nullpunkt, den gründenden Grund „Gott", so Nietzsche, liquidiert hat. Nun geht es in den funktionalen Kunst- und Kirmesdarstellungen nicht um die ewige Wiederkehr des Gleichen, sondern um die ewige Wiederkehr des Ähnlichen. Der Trainingseffekt

[212] Nietzsche: *Nachgelassene Fragmente 1869-1874.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 7, S. 440.

des Karussells führt nicht in den Dauerrausch, sondern in die Steigerung der Empfindung für das Ausstiegsmoment und die motorische Ausweitung des noch Aushaltbaren. Höher, weiter, schneller geht die Verräumlichung. Der Kreis wird zur Spirale. Aber auch diese Ökonomie ist nicht beliebig und nicht unendlich. Eine Täuschung, die perfekt ist, ist keine mehr; eine Simulation, die besser ist als das Original, ist keine mehr. Die Ökonomie der Karussellfahrt lebt vom Ein- und Ausstieg auf den Boden der Wirklichkeit an der Hand der Mutter; vom Körpergefühl.

Auch bei Seurat ist das gezielte Scheitern seines ambivalenten Experiments zwischen Attraktion und Kontemplation, darin zu suchen, dass er den impressionistischen Effekt einer Distanz in eine Tiefeninterpretation gestaffelter Ebenen gemäß beinahe stereoskopischer Kulissenlogik auflöst, wobei die letzte Ebene die des Nichterscheinens ist – jene, die umfänglich auf Imagination verweist, also auf die Hauptspielstätte. Crary unterlässt es nicht, auf diese Stätte, deren Parabelenden uns Kafka verdeutlicht hat, mit einem weiteren Bild Seurats hinzuweisen.

So, wie die Parabel ihren Anfang und ihr Ende im Unendlichen hat, so konzentriert sich auch bei Seurat die Szene in der Gegenwärtigkeit einer Situation. Das Bild CIRQUE von 1890/91, das Seurat aufgrund seines Todes unvollendet ließ, zollt dem Tribut einer Erscheinung sensomotorischen Einheit. Die Kulissenstaffelung ist aufgegeben, das Bild zeigt im Anschnitt ein Zirkusrund mit einer Kunstreiterin, einem Clown, einem Direktor und dem Ausschnitt der Zuschauerränge. Man möchte meinen, Kafka habe es zum Vorbild seiner Parabel AUF DER GALERIE gewählt. CIRQUE problematisiert nicht nur die Verräumlichung, sondern das Problem dynamischer Aufmerksamkeitswechsel, die den eigentlichen Akzent der Untersuchung von Crary setzen. Im Vergleich der Bilder sind auch die zwei Weisen der Inszenierung angesprochen.

> Das Verhältnis der beiden Bilder kann auch im Sinne von zwei grundverschiedenen Organisationen des theatralischen Raums ausgedrückt werden: hier die klassische oder italienische „Szenographie", die PARADE DE CIRQUE […] voraussetzt (auch wenn Seurat sie demontiert); dort die weit ältere historische Form des Zirkus oder der Arena.[213]

CIRQUE zeigt den schwebenden Tanz einer Kunstreiterin auf einem Schimmel in dem Ausschnitt einer Zirkusmanege. Nicht mehr die Motorik des Auges, sondern die der Figuren ist relevant. Die scheinbar affektlosen Zuschauer auf den nicht voll besetzten Tribünen repräsentieren eine Statik, die in PARADE

[213] Crary: *Aufmerksamkeit,* S. 205.

DE CIRQUE schon vorgedacht war. Nicht mehr die Betrachter im Bild, sondern die des Bildes sind ergriffen. Die Figuren wirken in ihren Bewegungen nicht aufeinander abgestimmt – so, als ob eben eine Fotografie sie bei einer zufällig gemeinsamen Probe abgelichtet hätte; auch das imaginiert der Galeriebesucher bei Kafka. Die Montage des Bildes hat unterschiedliche perspektivische Fixpunkte, als ob der Betrachter des Bildes zugleich an mehreren Orten die Szenerie beobachtet. Die multiperspektivische Anordnung wird durch den Oberkörper eines Clowns ergänzt, der mit einer Hand ein Tuch hält, das wie ein Vorhang das Bühnengeschehen für den Bildbetrachter freigibt. Wir haben es mit einer Inszenierung von Inszenierung zu tun, deren Vorbild – wider die fotografische Modernität – die dynamisierten Praxinoskope, Wundertrommeln oder Zootrope sind: diejenigen Filmvorläufer, die um 1880 mit gemalten Filmstreifen ein Massenpublikum anzogen. Die zeichnerischen Darstellungen der Einzelbilder konnten sich mittels Spiegel oder Sehschlitzen in Bewegtbilder verwandeln. Mit Vorliebe wurden auf diesen Phasenzeichnungen artistische oder sportliche Körperbewegungen lanciert, also Zirkus. Crary geht in anderen Abschnitten seiner Untersuchung auf diese Vorläufer des Films ein. Die Projektionen der Phasenzeichnungen waren naturgemäß flach, erzeugten durch ein Nebeneinander der Bewegungsphasen ein Nacheinander, wenn die Trommel gedreht oder der Bildstreifen durchgezogen wurde. In CIRQUE dagegen sind die Bildelemente wie mit einer Stroboskopbeleuchtung festgehalten – nicht fotografisch genau; das sieht man an der altmodischen Sprunghaltung des Pferdes, die eben an jene Malereien erinnert, die vor Marey und Muybridge die Darstellungen beherrschen – Géricaults DERBY AT EPSOM von 1821 ist dafür das häufig angeführte Beispiel. Der Eindruck des undisziplinierten *Schwebens* der Figuren kommt vor allem deswegen zustande, weil die Referenzebene, der Boden der Arena, keine Schatten abbildet. Schwindel und Grundlosigkeit sind bis hin zum Trapez die Kernkompetenzen der motorischen Ausrichtung von Zirkusartistik. „Die ungefällige Sprödigkeit, mit der die ‚bewegten' Figuren und das Tier [das Pferd] zum *Stillstand* gebracht sind, verweist darauf, daß ‚Präsenz' hier nichts ist, was dem menschlichen Sehen direkt zugänglich wäre, sondern nur das Produkt von technischen Simulationsverfahren sein kann."[214] Die Situation der Gleichzeitigkeit im Bild – monumentales Beispiel einer solchen Simultanerzählung ist der Teppich von Bayeux – wird durch die Figur des die Szenerie öffnenden Clowns im Vordergrund gelenkt.

[214] Crary: *Aufmerksamkeit,* S. 222.

Man braucht Lenkung nur, wenn einem die Wahl prinzipiell offensteht. Mit dieser Rahmung ist es möglich, die Zeit, aber auch die Maskierungen zu staffeln.

Schwindel, d.h. Überbietungsattraktion der Sinne – Inszenierung, also Komprimierung und Verräumlichung der Handlung, ein verführter Wille und eine gelenkte Vorstellung – werden zu ökonomisch aufeinander abgestimmten Attraktionen oder Attraktoren eines Fortschrittkonzept, das, nach Virilio, sich in der Geschwindigkeit immer weiter steigert. Aber Crary zeigt, dass der Faktor Geschwindigkeit nicht ohne sein Korrelat der Aufmerksamkeit Effekte erzeugt, die *zentrifugal* in den Zirkel der Ökonomie (oder der Manege) einführen, aus der das Tempo sie herausträgt. Das genau ist das Thema der *Balance des Gleichzeitigen* im letzten Bild. Seurats letztes Bild muss als kritisches Vermächtnis auf die Optimierung der Bild- und Inszenierungsmaschinerie gedacht werden.

Crary geht dem aktiven Schwindel, der mir geschieht, und dem passiven, den ich erleide, nicht weiter nach. Wir aber sollten unseren Blick geschult haben für das, was die alte Form des Karussells, der Arena der Agonistik in ihrer infantilen Attraktivität zwischen Körpereinsatz und Sinnenbetrug noch schuldet. Den Kampf gegen Technik und Hütchenspieler haben wir längst verloren. Es bleibt die Faszination der Ingenieure, die zur Realauflösung ihrer Tricks den Anwendungsfall bestehen müssen. Gegen die „peitschenschwingenden erbarmungslosen Chefs", wie es bei Kafka heißt, die ihrerseits sich in ein Karussell des Profits einspannen lassen, können wir uns teilweise immunisieren: durch Armut, Askese und gespielter oder tatsächlicher Ignoranz. Nehmen wir jene Stellung des melancholischen Zuschauers auf Kafkas Galerie ein, der das Schöne der Kunstreiterei bewundert, ohne das Übel der Trainingsschinderei vergessen zu lassen, die erst durch einen investigativen, kritischen Seitenblick ans Licht käme. Für eine solche Aufdeckung sind andere Medienformate nötig – solche, die Sensation mit Skandal gleichsetzen. Dabei ist eine Ökonomisierung der Werteskala zwischen Opfer und Gabe, Hortung und Verausgabung von Zeit, Raum und Arbeit nicht nur zu erfinden, wie es Literatur und Film zuweilen gelingt, sondern aus den historischen Zeitläuften der Hinterbühnen zu rekonstruieren. Plädoyer für eine neue Moral? – Eher nicht. Interpretationen zur Auslotung des Verschwundenen und des Abgründigen sind gefragt.

Parking

III. TEIL: VOM UNAUSLOTBAREN GRUND IN FEST UND SCHWINDEL

33. RAUSCH UND SCHWINDEL. NIETZSCHES AGONISTIK

Die Historie des Karussells aus dem Trainingsgerät der Ritter und den Begriff über den historische Festumzug Ludwigs XIV. und der namengebenden *Place du Carrousel* abzuleiten, ist nicht schwergefallen. Das Karussell ist aber auch die Urform jener Schwindelstühle, die seit Purkinje die Experimentierstuben der Physiologen möblieren. Die Exkursion des Schwindels in den Bereich der populären Unterhaltung – der Schaukel – war zwar vorgegeben (von den Schwindelexperimenten der Kinder als anthropologische Vorstufe gar nicht zu sprechen), doch sollte man das Phänomen nicht jenseits seiner historischen Ausgestaltung betrachten. Aber auch da gilt es, die Pathoplastizität der Anatomie im Auge zu behalten und zwischen dem Gleichgewicht, das es ermöglicht, Rad zu fahren, und dem zu unterscheiden, das es dem Nomaden ermöglicht, in der Wüste seinen Weg zu finden. Vielleicht ist es oft auch umgekehrt: Das Ungleichgewicht zu ertragen oder zu professionalisieren, sich der Symmetrie zu verweigern, kann Prestige eintragen: Das kultivierte Schwindeldrehen im Tanz führt letztlich unter der allgemeinen Motorisierung das Randphänomen „Schwindel" ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wie Ladewig beschreibt:

> Als erwünschte, das heißt bewusst herbeigeführte und lustvoll erprobte Form körperlich-sinnlichen Selbsterlebens fügt sich die Schwindelerfahrung schlüssig in das Programm bürgerlicher Selbsterfahrungsdiskurse auf der Wende zum 19. Jahrhundert. Dreh- und Schwindelarrangements sind in diesem Zusammenhang als populäre Experimentierfelder oder Laboratorien aufzufassen, die als Ausdruck einer veränderten kulturellen Sinngebung gelten können.[215]

Auf diesen kulturellen Wandel der Agonistik zwischen Mensch und Maschine haben wir schon mit Goffman und Szabo aufmerksam gemacht. Deswegen gilt es, die szenischen Arrangements, das „aktive Austauschverhältnis"[216] in

[215] Ladewig: *Schwindel,* S. 264.
[216] Ebd., S. 265.

den Blick zu nehmen, um auf einer intersubjektiven Ebene die Tauschbarkeit von Schwindel und Raumorientierung als Figur zu differenzieren. Ein kleines Beispiel dafür gibt ein Film von Méliès aus der Frühzeit des Kinos. Er zeigt vom Außenraum den Einzug eines Königs in sein Schloss. Dann erfolgt ein filmischer Schnitt. Jetzt steht die Kamera innen und man sieht, wie der König in den Thronsaal schreitet. Den Sprung der Kamera verstanden die Betrachter zunächst als Zeitsprung, nicht als Achsensprung, der zeitlos erfolgt. Man muss nämlich erst lernen, dass eine statische Kamera dann umherspringen kann, wenn man den Film an der richtigen Stelle schneidet, während der Einzug des Königs mit Gefolge ohne Unterbrechung erfolgt. Dieses aktive Austauschverhältnis, ein transversaler Sprung von Raum- und Zeitordnung, macht uns heute überhaupt keine Schwierigkeiten mehr, was es uns erleichtert, die digitalen Echtzeitmedien als jene Schwindelmaschinen zu nutzen, die nicht als solche daherkommen wie auf dem Rummel, sondern die subkutane Signifikanz ihrer Medialität nutzen.

Was ist, wenn wir unseren Blick noch weiter auf die magischen und die elektromagnetischen Übertragungen zurückwenden? Dann fällt auf, dass die dritte Bedeutung des Schwindels, seine Abwehr in vorgeblicher Stillstellung, immer mit dem Gegenbild des verlebendigten Toten gearbeitet hat. Das absolut Statische, Tote kippt invers in das absolut Lebendige, das der Schwere des Körpers enthobene des ortlosen *Geistes* um. Wenn es eine Spiegelung des Schwindels gibt, dann ist sein Scharnier der Ort, an dem die Toten wieder lebendig werden, denn der Schwindel soll alles eliminieren, was die Festigkeit von Raum und Zeit stabilisiert. Dieser Nichtort lässt sich zeitlich und räumlich jedoch nur zurückübertragen, indem man die Toten und die Lebendigen in ein Konkurrenzverhältnis, in einen *Agon* setzt. Das genau passiert aus westlicher Sichtweise zum ersten Mal überliefert in der Vorgeschichte des antiken griechischen Theaters. Hier treten die Toten auf dem Nichtort der Bühne ins Spiel des Lebens ein.

Wie aber der Opferagon mit der rituellen Demonstration der Tötungsszene – der Szenifikation des Übergangs als solchem – sich um 600 v. Chr. in Agon und Theater auseinanderentwickelt, ist kulturarchäologisch nicht einfach zu erfahren. Aufklärung kann zuerst der Mythos bieten, und dieser setzt sich selbst in einen Agon, nämlich den zwischen einer oralen und einer schriftlichen Kultur. Karl-Heinz Göttert beschreibt in seiner GESCHICHTE DER STIMME das Problem, das aus der Ablösung der Medialität vom Körper und seiner unvermittelten Präsenz entsteht. „Der Körper ist vielmehr der unbefragte *Garant* des Sinns, Ursprünglichkeit identisch mit Unverzerrt-

heit, Medialität, die wohl nicht zufällig nur als künstliche erscheint, mit Verzerrung."[217] Wenn die Stimme die Authentizität eines Ursprungs nicht nur wie Schrift bewahrt, sondern *das Zentrum ist,* dann kann von der Exposition der Stimme in Schrift der vermittelnde Schwindel Einzug halten in die Vermittlung der Menschen. Wenn die Körper als Tote auf dem Theater erscheinen und zu sprechen beginnen und den Lebenden ihre Untaten vorhalten, dann kann umgekehrt nach der Identität der Toten gefragt werden, die ja *nur Stimme* – Worte, die aus Masken erklingen (personare) – sein sollen. Wie von selbst ergibt sich daraus die Möglichkeit, wiederum umgekehrt den Körper als Möglichkeit zu setzen, seine Identität zu erschwindeln. Das legalisiert und kultiviert die Rolle des Schauspielers. Der Agon zwischen Stimme und Schrift – vermittelt durch einen Autor – institutionalisiert sich wie von selbst als eine autoreflexive Auseinandersetzung, die nicht mehr logisch, sondern szenisch – wie im Gerichtsprozess – entschieden werden muss. Der programmatische Fall der Auseinandersetzung ist dann das je einzelne Drama, das natürlich den Schwindel, die Verwechslung zum Thema hat. Im populistischen Fall sind jene Verwechslungs- und Kostümierungsverwicklungen gemeint, die in der Operette und der Srewball-Komödie zur Hochform auflaufen und in der Tragödie den Agon zwischen Menschen und Göttern oder Maschinen beklagen. Dieser beständige Maskenwechsel zwischen dem Lebendigen und dem Toten, dem Zufälligen und dem Schicksalhaften ist nichts anderes als diejenige Wiederholungsform, die Kinder auf dem Karussell erfahren und einüben. Wenn es aber das wahre Gesicht nicht gibt, wenn die Identität eine Evidenz dieser Auseinandersetzung ist, dann kann auch der Tod nur eine Maskierung sein. Eben das realisiert sich auf den Probebühnen des klassischen Theaters, die den Opferaltar durch die Szena, sprich: Verräumlichung der Todestriebmarge ersetzen. Wir werden auf diesen Sachverhalt der Opferverhandlung (Antigone!) noch zu sprechen kommen.

Die Geschichte des Maskenschwindels kann hier nicht ausgelegt werden. Von Jacob Burckhardt ist immerhin der Hinweis ernst zu nehmen, dass in der italienischen Renaissance die Prunksucht und der Putz jenem Geltungsschwindel konkurriert, der sich noch im nackten, idealen Körperbild formuliert. Die Wahrheit der Ambivalenz des Menschen fällt unter den ästhetisierten Schleier. Burckhardt urteilt: „Der Pomp hat die Tragödie töten

[217] Göttert: *Geschichte der Stimme,* S. 16.

helfen."[218] Von da an, könnte man sagen, ist der Mensch gespalten in einen individuierten Körper und einen idealisierten Geist, der, frei nach Wagner, sich synästhetisch in einem *Gesamtkunstwerk* und frei nach Nietzsche nur in einem *Übermenschen* vereinigen können soll, was alle Medientechniken heute im Smartphone (listigerweise heißt es nicht „Smartvision") als feinfühlig disziplinierte Agonistik leisten. Was aber bleibt, wenn weder die Maske noch die Natur den wahren Blick offenbart? Ein Taumel der Ruhelosigkeit, gebannt in opportunen Identifizierungen; der Fetischcharakter des Besitzes und der Pomp als rekreditierende Verausgabung. Dem entspricht das Festprogramm der Renaissance und erst recht das der barocken Hofkultur. Man ist nicht mehr Ritter, man spielt ihn, und weil man nicht mehr von ihm weiß als das, was man in den Romanen liest, wird aus dem Theater mehr oder weniger ein Köstumierungsball mit szenischen Motiven: 110 Kostüme für eine Aufführung von fünf Komödien zählt Burckhardt für die Hochzeit des Prinzen Alfonso von Ferrara mit Lucrezia Borgia.[219] Die Modenschau heißt jetzt Ballett.

Doch bleiben wir bei der noch mythisch angehauchten Theaterszenerie der Antike. Die Verräumlichung der Szene als zirkulares und zirzensisches Rund aus der Linearität des Duells im späteren griechischen Theaterbau gibt eine Formanalogie unseres Motivkreises vor, den der homerische Mythos von *Kirke* dem Namen nach geprägt hat. Kirke, die ob ihrer Verführungskünste Menschen in Schweine verwandelt und sie als Haustiere hält, trennt das Wilde vom Gezähmten. Auch die in ihrer Nähe hausenden werden verführerisch. Man kann sich den *Oikos,* den Bereich des Hauses, als zivilisiertes Rund einer magischen Ausstrahlung denken, das seine Herkunft nicht vergisst und infolgedessen auch das Fernmedium Schrift nicht benötigt. Der Oikos ist aufgrund seiner Erinnerungsbessenheit häufig mit einem *Bannfluch* gleichzusetzen. Nicht Eliminierung, sondern Verwandlung des Anderen – Verführung – ist Kirkes Metier. Verführung durch ästhetische Blendung, durch Vergiftung, wohl aber auch durch die Menagerie der Abwechslungen und Sensationen – soweit eben die Zauberkunst reicht. Und sie reicht bis Hermes, dem Gott der Händler und Diebe, der Odysseus ein Gegenmittel verschafft, um die von Kirke verwandelten Gefährten wieder in ihre angestammten Rollen zurückzuverwandeln. Die strukturalen Positionen sind damit bestimmt. Die Autonomie der Insel Kirkes reicht nur so

[218] Jacob Burckhardt: *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien.* Berlin 1936, S. 197.
[219] Ebd., S. 196.

weit, insofern Handel und Fremdes nicht in ihren Umkreis treten und die Mediationen der Magie zerschneiden. Wird der Handel ausufernd, werden die sesshaften Mächte des *Oikos* prekär. Sensation ist nicht mehr Zauber, sondern Tausch mit Fernwirkung. Im alten Verhältnis des Zaubers, der Metamorphose, steht noch der Zirkus und das, was mit Rummel und Fest sich der Verausgabung zuwendet, ohne von einer wertbesinnenden Ökonomie sich abzulenken. Das Fest kann nur Fest auf Zeit sein. Verausgabung mithin erinnert an nomadische oder jahreszeitliche Riten. Der homerische Mythos der Odyssee zeigt, wie schwierig die Verhältnisse zwischen den Kriegern und den Händlern, den Griechen und den Phöniziern weit vor dem Jahr 800 v. Chr. waren, als noch keine Schriftkultur Odyssee im Grunde überflüssig machte und als die Phantasie für die Sesshaften auf Reisen ging, etwa die eines Homer. *Ein erstaunlicher Tausch der sinnlichen Erfahrung gegen gesicherten Sinn alphabetischer, vokalstrukturierter Schrift.*

Welcher Nutzen wird aus dieser strukturaltopologischen Verschiebung gezogen, wenn wir doch nach einem Kreislauf fragen, der sich, entgegen der immer noch gültigen Vorstellung vom sich selbst kreditierenden Fortschritt, als kollektive Projektion ausgibt, die erst mühsam begreift, wie die Logik des *Oikos* sich durch die Verdichtung der Tauschfrequenz und durch ihre Expansion *als* Raum und Zeit verwandelt – von der Familie bis hinauf zum Volk. Sie ahnen es, wir fragen nach der Formel Nietzsches vom „Nutzen und Nachteil der Historie" in Bezug auf ein vorgeblich älteres Weltbild, das sich am Rundlauf der Sonne, der Jahreszeiten einer halbautonomen periodischen Sammler und Bauernkultur anlehnt und bis in die beginnende Neuzeit von einer agrarisch Jahresläufe unterstützenden Astronomie beherrscht wurde. Theater wird hier nicht gespielt. Lehrt die *Geschichte* uns auf einfachste Weise, nämlich durch die Authentizität der scripturalen und nicht mehr oralen Kultur, aus dem Zirkel durch Tausch auch mit dem Fremden herauszukommen und aus dem Kreislauf der Natur austreten zu können? Wenn die Vermittlung von Körperunmittelbarkeit zum drohenden Unwetter nur durch Götterwille geschehen kann, heißt es doch, den Körper expansiv auf Zukünftiges und Jenseitiges auszudehnen. Wenn es herablassend heißt, die ersten Funde der Schrift seien nur Listen von gehorteten Agrargütern, also *Speichertechnik,* dann bestätigt das die These von der Körperexpansion, die Vorrang vor der des Geistes hat.

Nietzsches in dieser Hinsicht antagonistisches Verhältnis zum historischen Progress des 19. Jahrhunderts setzt diesen in Beziehung zu einer Idee der ewigen Wiederkehr: *Die Wahrheit der Geschichte ist der Mythos vom Agon*

der Medien. Es ist für Nietzsche nicht interessant, der Progression des Fortschritts zu huldigen, sondern die Reise des Helden Odysseus zu betrachten, der dionysisch zumeist auf möglichst interessanten *Umwegen* seinen Heimweg verzögert. Die Geschichte hat für Nietzsche weniger eine Richtung, als dass sie die Spanne von der Geburt zum Tod qualitativ ausdehnt. Nietzsche versucht auch nicht, die Geschichte gegen den Mythos auszuspielen. Er untersucht einen Antagonismus, der die Exzentrizitäten der Ökonomie mit seinen beiden Brennpunkten betont:

a. Der eine Brennpunkt ist der der *Vision*. Er ist apollinisch gesetzt als Vorstellung oder Erwartung. Die Erfüllung geschieht im Agon, im Handel(n), in Arbeit, durch Realisierung als Modus des Erwachens. Der appollinische Instrumentalisierungkult drängt auf Fernwirkung der Körper.

b. Der andere Brennpunkt ist der *Rausch.* Er ist dionysisch, die Erfüllung geschieht in der Verausgabung des Gehorteten, also des apollinisch Realisierten, als Kontraktion auf den Körper und seine authentische Allvermittlung.

Die wechselseitige ökonomische Verbindung ergibt sich aus der Möglichkeit, dass beide Seiten nur zum Schein das erfüllen, wovon sie getrieben sind. Das Freud'sche Diktum, dass der Traum die Wunscherfüllung *ist,* weil er keinerlei motorische Kräfte zu Hilfe nehmen muss, zeigt, dass die Hortung nicht auf der Ebene der Realien stattfinden muss. Auf der anderen Seite ist der Schwindel dadurch gewahrt, dass der Rausch nicht verausgabt, was durch Arbeit aufgebaut worden ist, sondern den Körper selbst entweder asketisch oder im Rausch ins Spiel setzt. Jedoch kann der Rausch auch darin bestehen, dass man die dionysischen Kräfte in die apollinischen implementiert, wie es im ölympischen Wettkampf oder in rhetorischem Theater oder Sängerwettstreit (Chorus) geschieht. Selbstverständlich kann umgekehrt Arbeit zum Rausch werden, wenn sie etwa protestantisch geheiligt wird und die Hortung des Vermögens zur Anstiftung weiterer guter Taten umgeleitet wird – statt einmal in eine schöne neue Kirchenorgel zu investieren. Ein Vergnügen wird Arbeit aber wohl nicht.

Die Mikrostruktur dieser Wirtschaftsmaschine mit den beiden Schwungachsen Konsumtion und Produktion liefert die Marx'sche Warentheorie. Den einen geht es ums Brot, um Einverleibung, den anderen um einen Mehrwert, um Verausgabung. Keinem aber ist gedient, wenn Austausch nicht stattfindet. Das Prinzip einer *gerechten* Verteilung wird bei Nietzsche zugleich das Prinzip einer ewigen Revolution, die, aus welchen Gründen auch immer, sich selbst zum autarken und autonomen Abschluss nicht bringen kann. *Gerechtigkeit ist kein Ziel, sondern eine Form.*

Nietzsche ist es nicht zuerst um eine Wirtschaftstheorie zu tun. Sehen wir genauer hin. Nietzsche leitet die beiden Seiten der Ökonomie aus der Kunstwelt der Griechen ab, er denkt ihr Wesen allgemeingültig als zwei Modifikationen ein und derselben Sache, nämlich der von Darstellung und der von Vorstellung, die nicht historisch abzuleiten sind. In DIE GEBURT DER TRAGÖDIE heißt es unmissverständlich, dass die zwei Seiten der griechischen *„techne"* (d.h. Ästhetik *und* Technik) unter dem Problem der Wissenschaftlichkeit behandelt werden sollten. Da in der Wissenschaft aber für das 19. Jahrhundert wesentlich nur der Gedanke des Fortschritts als Ausdifferenzierung regiert, wechselt Nietzsche das Register der Aufklärung und sucht diese nicht mehr im Wissen einer technischen Verfeinerung, im Agon der Arrondierung des Sinns durch Überlistung und Erschwindelung der Sinne (dafür haben wir die beiden Pfähle „Fechner" und „Helmholtz" gesetzt), sondern er verlangt *„die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens …"*[220] und weiter: „Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches;* zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist."[221]

Nietzsche nähert sich dabei der griechischen Kunst in Rücksicht auf Burckhardt nur deswegen an, weil er hier noch die formale Unterscheidung zwischen *Handwerk,* also der Arbeit der Darstellung (oder des Triebes zur Verkörperung, wie es psychologisierend heißt), und Kunstwerk, d.h. *Ästhetisierung* (Körperaufhebung) beobachten kann; eine Unterscheidung, die sich im späteren Verlauf in der Artistik fusioniert. Das zentrale Problem, mit dem Nietzsche sich zeitnah auseinandersetzt, hat mit den alten Griechen also weniger zu schaffen als mit den psychophysischen Detektionen von Sinn und Sinnlichkeit (Aisthesis), von Organverfassung und Verarbeitungskapazität gemäß den Vektoren Geschwindigkeit, Beschleunigung, Aufmerksamkeit und Trennschärfe, die sich apollinisch trainieren und dionysisch überschreiten lassen. Ich bin ganz sicher, dass Nietzsche die Idee des Griechentums – gemäß seiner eigenen Profession – als Verkleidung einer anthropologischen Diagnose des späten 19. Jahrhunderts benutzt. Mit dieser Idee von Ökonomie entfernt sich Nietzsche meilenweit von der Kapitalismuskritik eines Marx; sie denkt schon der Freizeitgesellschaft vor, die sich über den Zei-

[220] Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie.* In: *Sämtliche Schriften,* Bd. 1, S. 11.
[221] Ebd., S. 26.

chentausch konstituiert und nicht mehr über die körperliche Arbeit – eine Gesellschaft, die mit der Elektrifizierung über Kräfte verfügt, sich das Leben angenehmer zu gestalten, und dies in den Großdionysien der *Belle Époque* bis in den Weltkrieg hinein feiert.

Nietzsche will nicht historisierend, sondern philosophisch verstanden werden. Er stellt fest, dass sich das Verhältnis von Agon und Theatralik, von Wunscherweckung und Wunscherfüllung, im Rausch verbindet, das heißt in der Selbstentschuldung motorischer, auf den Körper bezogener Arbeit. Rausch ist Körper*opfer* und – im Hegel'schen Sinne – Körper*aufhebung*. An der Kunst der Hellenen ist zu beobachten, dass ihr Ideal auf das Fehlen jeglicher individueller Manier gerichtet ist. Sie ist nicht realistisch, sondern idealistisch, zielt auf einen auratischen Rausch – ein Fest –, ist der Triumph der Kunst über den Körper, seine Vergeistigung, die Vergeistigung von Stein. Mit diesem Ansatz hat Nietzsche den gesamten Zyklus des apollinisch-dionysischen Zusammenhangs umrissen, der auf Seiten der Popularisierung der Künste, der Medien- und Kirmestechniken den Maschinen entspricht, die – wie Wunschmaschinen – als gestörte funktionieren. Wenn der Fortschritt nur eine Mimesis an die Differenzierungen der Natur darstellt, ist das, was sich sowohl dem Fortschritt als auch verrinnender Zeit entgegenstellt, das Spiel der Wiederholung, die Wiederholung als Spiel. So lustbesetzt ist alle Warenproduktion und Konsumation im Karussell vereint.

Nietzsche, der, wie Kittler gezeigt hat, schon *medien*philosophisch dachte, gebraucht, für unsere heutigen Ohren etwas missverständlich, den biologisch angehauchten Begriff des *Triebes*. Er signalisiert die Macht einer Richtung. Triebe sind Natur, die zu ihrer Entlastung streben, also ein Ziel verfolgen. Gemeint ist aber das, was Nietzsche oben mit „Leben" bezeichnet: Trieb ist ein *innerer Widerspruch*, der in einem Kreislauf kursiert und sich von dem nährt, was ihn stört. Das ist in erster Linie die Arbeit des Körpers an seiner doch endlichen Selbsterhaltung, also der irreversible Tausch. Die Erfüllung des Triebes wäre sein Ende. Aus dieser Perspektive ist noch einmal nach dem Nutzen und Ziel der Historie zu fragen. Wenn die Erfüllung zugleich der Tod ist, kann der Trieb sich weder auf sich selbst zurückziehen noch sich erfüllen. Er muss sich in einer topischen Mitte seiner selbst verankern. Er muss Membran, Oberfläche, Halt (!) und *Memorabilität* hervorbringen. Diese Membranfunktion erfüllen Mediengedächtnismaschinen und die in ihnen dargestellte Dingwelt.

Der Trieb funktioniert, so kann man sagen, wenn die Moderaten überleben und die Extremisten sich die Köpfe einschlagen. Die List will es, dass

Nietzsche den „Willen zu Wissen", die Vernunft in eben diesem Moderationsverhältnis lanciert, nämlich inmitten der Bühnen der Ästhetik. Es wird, im Anschluss an Schopenhauer, nach dem Medium des Wissens als einem universellen Ankerplatz in stürmischer See treibender Gesellschaft gefragt.

Denn werden die Extreme abgeschnitten, droht, so das Weber-Fechner-Gesetz, die bürgerliche Mitte in Langweile zu verfallen und sich in ewig depressiver Wiederholung zu erschöpfen, da man nicht ab und zu über die Stränge schlagen darf, sich der auratischen Versenkung eines Bildes, der Wagner'schen Musik oder dem eminenten Rausch des Lesens hingibt; alles Tätigkeiten, die mit minimaler Motorik verrichtet werden können und den bourgeoisen Sinnen schmeicheln – innere Widersprüche. Für die Exzentriker gibt es Alkohol, Drogen und Rummelplatz.

Wer die Situation plastischer geschildert haben will, kann sich in Zolas Die Beute, erschienen 187,1 über die Situation des Zweiten Kaiserreichs informieren. Man tut nicht ganz unrecht, die Grenze des Appollinischen und des Dionysischen als die des Rheins zu markieren. Nietzsche sieht sich nicht als Steuermann, aber er berechnet doch zumindest einen den Fortschritt kreuzenden Kurs, der geradewegs und geradlinig auf das Dementi der Erfüllung von Triebansprüchen beharrt und diese bis in die agonalen Fluchten des Deutsch-Französischen Krieges hinein illustriert. Selbstbeschwindelung eines trunkenen Zeitalters sondergleichen. 45 Jahre später wird sich dieser fatale Idealismus zwischen idealistischer Vision und realer Erfüllung dann zwanghaft ausweiten.

Mithin ist der Verweis auf Apollon und Dionysos für Nietzsche nur eine jener odysseeischen Umwege, um auf der Vorderbühne der Philosophie mit Hintergedanken zu brillieren und diejenigen vor den Kopf zu stoßen, die Extremismus wittern, wo eine ganz andere Gesellschaftsidee kursiert. Wie kommt es, so fragt Nietzsche sich, dass die Griechen uns jenes einheitliche Kunstbild hinterlassen haben, dessen Harmonie von Darstellung und Vorstellung es ermöglicht hat – parallel zu den Agonen, den olympischen Wettkampfarten, bis hin zum Chorus, dem dionysischen Sängerwettstreit, das Theater –, heute noch in uns die Vorstellungswelt einer Traumwirklichkeit zu bezeugen? Wird nicht mit jedem Heldenideal den Göttern zugleich das Opfer der Menschen unterschlagen, die nicht auf der Agora die Reden schwingen dürfen, sondern den Gespenstern entgegentreten?

Das Eroberungsfeld ist nicht mehr (nur) der reale Gegner jenseits des Rheins, es ist die Gleichgültigkeit des Zuschauers, der auch um den Preis militarisierter Körperturbulenz der Langeweile zu entgehen versucht. Geg-

ner sind die zur Trägheit neigenden Sinne. Es gilt, Aufmerksamkeit zu erregen, zumindest den Opferskandal auf der Hinterbühne anzudeuten.

Für Nietzsche scheint das in der Tat der ganze Schwindel der sklavenhaltenden Demokratie des antiken Griechenland und des sklavenbelobigenden Christentums zu sein. Man kann sich schlicht diesen ökologischen Freiraum und diese Freizeit in Kunst und Krieg leisten. Ja, man muss es sogar, um die ständigen Winke des wechselhaften Schicksals mit einer geschmeidigen Volksmeinung und mit ölglänzenden Olympioniken zu versöhnen. Tatsächlich: Der der Arbeit enthobene Körper erscheint wieder, er zieht in den Krieg und erobert ferne Welten.

Wer nun meint, man könne daraus eine Logik des *Oikos*, eine Ökologie zimmern, der liegt nicht ganz falsch, nicht aber so falsch, dass es zu einer äußersten Befriedigung der Verhältnisse käme; vielmehr es stellt sich die Frage der chronotopologischen Eröffnung, Verteilung und Partizipation am virtuellen und realen Raum, die Frage der Teilhabe am Agon. Es gilt für alle: Jede Affektion der Lust ist dem Gesetz der Steigerung, der Beschleunigung ausgesetzt und an sich schon aggressiv, d.h. ausgreifend und übergreifend. Es bleibt eine perverse Naivität, im Streit der Streitkulturen irgendeinen Sieg erringen zu wollen. Noch einmal Nietzsche:

> Die homerische „Naivetät" ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur, zur Erreichung ihrer Absichten, so häufig verwendet. Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsere Täuschung.[222]

Flucht aus dem Ziel, aus dem „Halt!" bedingt das Prinzip einer beständigen Erfüllungsverfehlung: Taumel, Schwindel, Täuschung. Man muss Freud wörtlich nehmen: Der Traum ist *die* Wunscherfüllung, und zwar nur der Traum, die Realität kann es nicht sein – sie bleibt unerfüllt an die Bedürfnisse des Körpers gekettet. Der Traum ist die sich selbst in die Schwerelosigkeit erhebende Körperarbeit, die schon in das Wachsein zurücktaumelt.

Nun, wenn man die Täuschungen akzeptiert, kann man wenigstens darin nicht enttäuscht werden, dass Sein und Schein inverse Prinzipien sind. Erklärungen sind Erwartungen, die nicht in See stechen. Schopenhauers Die Welt als Wille und Vorstellung liegt dem nietzscheanischen Lob auf den Zweifel zu Grunde. Nietzsche aber akzeptiert die Triebgestalt des Willens nicht. Er setzt darauf, dass die notwendige Selbsttäuschung, die Arrondie-

[222] Ebd., S. 37.

rungen der Aufmerksamkeit und die Synthese der Gestalten eben nicht triebhaft, sondern subversiv erfolgen, indem man dem Schwindel, der als Lüge daherkommt, eine artistische, eine künstlerische, d.h. eine strategische Gestalt verleiht, die dem Schwindler eben ein solches Prestige zukommen lässt wie dem Olympioniken der Körper, der sich über die Gemeinschaft erhebt. Auf den Punkt gesagt: *Im Haushalt der Sinne sind nicht Triebe, sondern Kulturleistungen entscheidend.*

Diese Idee liegt dem ursprünglichen Theater, das Sängerwettstreit ist, zugrunde – wie noch Wagners TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG und DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG in Erinnerung rufen. Nietzsche aufgrund der Kultivierung eines unabdingbaren Schwindels des Nihilismus anzuklagen, kann nur vor dem Hintergrund eines allzu lauten Imperialismus, der sich als Idealismus der Befreiung der Wahrheit tarnt, verstanden werden. Es sind diejenigen, die ein Eigentumsrecht an Wahrheit reklamieren, die in der Lüge leben. Dagegen ist Nietzsches Taktik die des Tauschs, der Täuschung, der geschickten Verstellung, deren Hinterbühne ein Training kunstfertiger rhetorischer Disziplinen verbirgt, die Werte, die man zu lesen glaubt, noch einmal ganz anders vor Augen führt – als hätte man ein Vexierbild vor sich. Wahrheit ist Arbeit.

Das naive Karussell auf einem Dorfplatz, das Kino in JOUR DE FÊTE, das sind doch Ereignisse, die einem die Grenzen der Genügsamkeit aufzeigen: Der Postbote François wird zur kreativen Odyssee angeregt und der Passant verweilt vor den hölzernen Pferden des Karussells wie die Trojaner vor dem Göttergeschenk der Griechen. François' Grenze ist der Dorfbach, die des Touristen der Schnappschuss, der die ruckelnde Bewegung der kleinen Lustmaschine zum Standbild verdammt. Und hätte man statt des fotografischen Bildes Film, fehlte der Ton, und hätte man auch diesen (alles im Smartphone), dann fehlte doch das Traumbild der Kindheit, das keine Maschine gegen den Rockzipfel der Mutter eintauschen kann. Der Schwindel kehrt nie zu sich selbst zurück, immer sind die Effekte verschoben. „Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsere Täuschung."[223]

Also doch eine taumelnde Geschichte, die im Schwindel ihre Beherrschung erfährt? Bevor wir uns auf diese Zauberlogik einlassen, wäre es geraten, etwas über die Techniken der Arena, der Verräumlichung, der Rahmung, kurz, der

[223] Ebd.

Inszenierung von Bewegungsfiguren zu lernen. Das wird kein Grundkurs Szenologie, sondern ein Ritt durch die historisch linierten Wechselfälle der Agonistik, beginnend mit der Form des ritterlichen Duells. Wir verlassen uns – wegen ihrer zitierfreudigen Kürze – auf die präzise Darstellung von Richard Alewyn, die den Vorteil hat, das *carrousel* zu berücksichtigen, dem wir bei Ludwig XIV. begegnet sind. Die Eingängigkeit der Darstellung liegt darin, dass sie nicht mehr nur ästhetisch interessiert ist, sondern die Bedingungen untersucht, unter denen Ästhetik überhaupt erst wirken kann, nämlich die medialen, also die gerechten, gelernten und trainierten Arten des Schwindels, die mit der Alphabetisierung beginnen, mit der das Kind lernt, zu sehen, was es nicht sieht, und zu hören, was es nicht hört. Als Medium fungiert nicht mehr der Künstler, sondern der Pädagoge oder der Ingenieur, also derjenige, der die Kunst, die Technik, die Darsteller, aber auch die Zuschauer in Regie nimmt und den Topiken ihre Kulissen und Requisiten zuweist. Alles das zusammen nennt man Szenografie. Nietzsche hat diese Tätigkeit noch so interpretiert, dass es ihr um die Bewahrung des Scheins als einer Möglichkeit von Wahrheit geht. „Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert."[224]

Den Schein zu feiern heißt, das Fest als Ort der Vergemeinschaftung und zugleich der Erlösung von ihr zu betrachten. Die Gemengelage führt zum bizarren Tausch. Das, was einer ist, und das, was einer vorstellt, zeigt sich nun in der Maskierung des Anderen. Das *individuelle Allgemeine*, mit dem Kunst sich erhöht, hat einen trivialen Grund, nämlich durch Anerkennung, durch Prestige den Helden wieder in die Gemeinschaft eintreten zu lassen, deren Gesellschaft er in der Siegesfeier verlassen hat.

[224] Ebd., S. 47.

34. DAS LEBENDE KARUSSELL: FESTKULTUR UND VISION

Die Darstellung der Ablösung vom duellhaften Agon hin zu einem epigenetischen, sich immer wieder erneuernden Streitpotential wechselseitiger An- und Verkennung, zeigt Alewyn an einem szenischen Karussellumlauf: die Festkulturentwicklung von 1480, dem Ende der Ritterzeit, bis zum Rokoko, dem Ende der höfischen Kultur und der Ablösung durch eine bürgerliche Festkultur, etwa im literarisch disziplinierten Theater. Wir haben kurz darauf hingewiesen, dass die Episode der Festkultur, die uns im Zusammenhang mit dem ersten *carrousel* interessiert, ihre Vorgeschichte in der Renaissance hat. Burckhardt beschreibt eher am Rande den Pomp der Kostümierungen, die selbst der nackte Körper noch realisiert, indem er sich in griechischer Idealität präsentiert. Anders kann man die Titanengläubigkeit jener Zeit nicht verstehen. Das wirklich Nackte, Wahre, Unreine tritt gar nicht in den Zyklus der Humanisierung ein. Von daher kann es in der Maskierung auch nicht um Schwindel und Täuschung gehen, sondern nur um Präsentation. „Das höchste, was die Szenenkünstler erstrebten, war indes noch nirgends die Täuschung in unserem heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreißend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen."[225] Es geht also um Darstellung und Verwirklichung, nicht um die Transparenz einer Vervielfältigung der Wirklichkeitsperspektiven. Das Motiv der Täuschung, dass alternative Standorte, Perspektiven und Fehlstellungen inkludiert, gibt es wohl zuerst im Barock. Die Symmetrie wird in Faltungen gebrochen, die Idealität realistisch darin versteckt und die Idee der Verausgabung durch ein Preisetikett bilanzierbar. Doch bevor wir auf Ludwig XIV. und seine Finanzen eingehen, zurück zum Ende der Ritterzeit, als das Karussell, das Ringespiel vom tödlichen Training der Ritter zum Geschicklichkeitsspiel transformiert wird.

Alewyn beginnt seine „Morphologie des weltlichen Festes"[226] mit der Schilderung eines Ereignisses, von dem wir schon berichtet haben. Heinrich II. von Frankreich wird beim Lanzenbrechen 1559 tödlich verletzt. Der Unfall ist der Schlusspunkt der Durchführung der Ritterturniere, in denen um die Gunst der edelsten Frau ein Wettkampf veranstaltet wird, der noch den Auftrag hat, die wirkliche Kampfkraft eines Ritters im Vergleich mit

[225] Burckhardt: *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien,* S. 575.

[226] Richard Alewyn: *Das grosse Welttheater.* In: Richard Alewyn, Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.* Hamburg 1959, S. 16.

anderen zu beweisen und zur Schau zu stellen. Auf die Zurschaustellung kommt es im weiteren Verlauf an. Sie ist das Gegenteil militärischer Tarnung. Das Turnier (altfranzösisch: *tornoier,* was so viel wie „sich drehen, kreisen, wirbeln" meint) braucht ein Publikum.[227] Das aktive Publikum garantiert die szenische Entwicklung, institutionalisiert die Bedeutung wechselseitiger Darstellung und Aufmerksamkeit. Auch der „Spieler" soll seinen Auftritt vorbereiten und erproben, wie vordem der Ritter am Trainingsgerät den tödlichen Agon. Birkhan berichtet uns von der Urgeschichte des Karussells:

> Eine mechanische Vorrichtung für Trainingszwecke war die *Quitaine,* italien. *Quintana,* die im Deutschen *Spielroland* hieß. Das war ein Pfosten mit einem darauf montierten, um eine senkrechte Achse drehbaren Balken, dessen eine Seite einen kleinen Schild oder auch eine angedeutete Puppe eines Reiters als Ziel trug, während sich am gegenüberliegenden Ende ein Sandsack oder eine Keule befand. Der Turnierkämpfer musste versuchen, den Schild mit der Lanze bzw. die Puppe zu treffen, aber gleichzeitig sich vor dem kurz danach einschwingenden Sandsack oder der Keule hüten.[228]

Kraft und Gegenkraft – im *Spielroland* mechanisiert – versinnbildlichen Zug um Zug die wechselseitige Rolle von Publikum und Turnierspieler. Gemäß einer allmählich disziplinierten und von Schiedsrichtern überwachten Spielstruktur gleichen die Festregeln Aktion und Reaktion aus. Aus dem Trainingsspielgerät entwickelt sich über Umwege das Ringestechen zunächst zu Fuß, dann auf dem Pferd. Erst als Teile des Publikums – Damen – ebenfalls zur Aktivität aufgefordert sind, wird statt der Reitbahn der *Spielroland* umfunktioniert. Auf die genaue historische Abfolge des Hin und Her von Pferd und Gerät – noch dazu in regional und den Jahrhunderten unterschiedlichem Einfluss – wird man nicht wetten können. Das Turnierwesen umfasst ein halbes Jahrtausend! Verlässlich taucht das Bodenkarussell zur Eröffnung des Wiener Prater 1766 auf. Hölzerne Konstruktionen für das Ringfangen sind aber schon früher bezeugt.[229] Helmut Birkhan fasst bündig zusammen:

> Kulturgeschichtlich interessant ist, dass wir mit diesem Spiel auch an der Wurzel des Karussells stehen: Anstatt Ringe vom Pferd aus zu treffen, kam man auf die Idee, den Knappen auf ein großes Rad zu setzen und ihn im Vorbeiziehen die zu seiner Rechten aufgehängten Ringe aufspießen zu lassen. Davon zeugt noch die Neigung, das Karussell ursprünglich mit lebenden

[227] Helmut Birkhan: *Spielendes Mittelalter.* Wien 2018, S. 249.
[228] Ebd., S. 257.
[229] Plessen: *Rossballett und Reiterspiel,* S. 295.

Pferden zu bestücken, später mit hölzernen Pferdefiguren, die bei uns geläufige Bezeichnung *Ringelspiel* und *Ringelreiten* sowie, da die meisten Menschen Rechtshänder sind, die früher allgemein übliche Drehrichtung des Karussells gegen den Uhrzeigersinn.[230]

Schon in der Renaissance beginnt unter dem Einfluss virtueller Distanzwaffen, die – wie Artillerie – Physik, Chemie, Mathematik und Strategie erfordern, das Kampfspiel, in normenerzeugenden Test- und Spielapparaturen Experimentalcharakter zu bekommen. Dies schließt einen spielerischen oder paramilitärischen Umgang mit Schwindel, Finte, Täuschung, Tarnung und Maskerade ein. Experimentieren wird zu einem Spiel, in dem es darum geht, Regeln wissenschaftlich zu erzeugen.

Die individuelle Kampfkraft weicht der von Kanonen und Musketen. Wer aber in der Distanz kämpft, wird auch zum Zuschauer. Um 1560 – im Süden früher als im Norden – wird das Tauschgut der Ritter, die wie Don Quijote sich von Romanen ernähren, in erster Linie der Blick, dann Gesten und Maskeraden. In früheren Zeiten gehörten dem siegreichen Ritter Waffe, Rüstung, Pferd des Besiegten: also beinahe die gesamte bewegliche Habe. Jetzt wird im Kampf allmählich – und auf das Ziel der *Selbst*darstellung bezogen – eine andere Tugend geübt als die der Kraft. Es kommt zu einer Effektverschiebung: „Besonderer Beliebtheit erfreut sich das Ringelrennen, bei dem es gilt, in voller Karriere einen Reifen abzuheben. An Stelle von Mut und Kraft treten Geschicklichkeit und Eleganz als die Tugenden, die den Preis gewinnen. Der Ritter weicht dem Kavalier."[231] Im Gegenzug verfeinern sich nicht nur die Kampftaktiken, sondern auch die Bewertungsmechanismen. Zwar kann man die gestochenen Ringe einfach zählen, aber es zahlt sich auch aus, sie *elegant* zu erobern. Wie aber will dies bewertet sein? Die Kompetenz der Zuschauer soll der Raffinesse der Darstellung entsprechen und eine Differenzierung ermöglichen. Es kommt zu einer Korrespondenz zwischen dem Kavalier und der Galanterie der Damen. Es müssen verschiedene Spielformen entwickelt werden, die das Wechselspiel zwischen Zuschauer, Akteur und kritischer Bewertung regulieren. Am wenigsten gehört die Maschinisierung des Ringelmechanismus in dieses Blickfeld. Dieses „Medium" steht zuerst still, die Bewegung kommt vom Reiter. Doch schon im Mittelalter wird zu Übungszwecken auch ein drehbares Gestell entwickelt. Finte und Voraussicht bestimmen nun das Spiel. Die Regularien werden bald nicht mehr ernsthaft, sondern in Abmachung nach Zubestim-

[230] Birkhan: *Spielendes Mittelalter*, S. 258.
[231] Alewyn: *Das grosse Welttheater,* S. 17.

mung einer Dame, respektive nach gesellschaftlichem Rang so entworfen, dass der Sieger im Vorhinein feststeht – für das ehrenbewusste Mittelalter undenkbar –: der König. Dass Ludwig XIV. in seiner Jugend ein außerordentlich guter Reiter und Tänzer war, ist unstrittig, dass er sein Talent in den Dienst des Balletts stellt, auch. Die heutige Vorauswahl des Schützenkönigs oder Karnevalsprinzen wird nach diesem Vorbild festgelegt, denn um sein Amt auszuführen, muss der Kandidat entsprechend liquide sein.

Die Vorgeschichte der Festivitäten des Barock wird wohl in England anzusiedeln sein, und zwar bei Karl I., der die sogenannten „Masques", zwischen 1605 und 1640 zur Aufführung befahl. Inigo Jones, oberster Architekt, ist unter anderem bekannt geworden durch die Ausrichtung des Neujahrsfest 1637/38, bei dessen Darstellung nicht nur der christliche Motivschatz, sondern auch die Antikenrezeption ausgestellt wurde, um verständlich zu machen, dass mit dem anbrechenden Absolutismus und der siegreichen Flottenpolitik eine *neue* Zeit gefeiert wird. In gleicher Absicht hat Ludwig XIV. 1660 jenen großartigen Einzug in Paris in öffentlicher Schaustellung seines politischen Programms erhoben, das mit dem ehrenvollen Pyrenäenfrieden von 1659 mit Spanien die Ankunft einer prosperierenden Friedensepoche verkündete. Geendet hat dieser Einzug mit einem Turnier auf eben jenem *Place du Carrousel* – inklusive eines Ringestechens, das wohl, wie 1719 vom *carrousel* aus Dresden berichtet wird, auch von Damen durchgeführt wurde, die in Wagen saßen, welche ihre Kavaliere lenkten. Spätestens dort, im Beisein August des Starken und Kaisers Leopold I., sind Maskerade und Lustbarkeit des Turniers von jeglichem Sport auf die Geschicklichkeit und Galanterie umgestellt und der Name „Karussell" für ein ganzes Spektrum von spielerischen Körpervergnügungen Programm geworden. Die Damen heimsten ihre „Preise" in einem eigens errichteten Venustempel ein.

Der Triumphzug durch den oft eigens angefertigten Triumph-Bogen – mit der Lanze durch den Ring: Die *Analogie ist allzu deutlich,* aber nicht nur sexueller Natur, sondern sie besticht durch die Ausweitung einer Präsenz, einer Raptur, eines Jahres- und *Zeitenübergangs* (in Sachsen der „Hochzeit" des Sohnes Augusts), der eigentlich als solcher nicht erfahrbar ist, weshalb Zeremoniell und Inszenatorik als eine Sonderzeit herausgehoben und gedehnt werden sollen. In dieser Zeit regiert nicht die Ökonomie des Tauschs, sondern, wir haben es mit Klossowski angemerkt, die *irreversible Ökonomie der Lust* und der Verausgabung – nicht aber ohne Beteiligung der Bevölkerung und des Adels insbesondere, dem die aktive Aufgabe einer Bewunderung der inszenatorischen und maschinellen Vermögen des Herr-

schers zukommt, um ohne abstrakten, geldvermittelten Tauschverkehr zur Konkordanz von Gesellschaft beizutragen. Denn selbstverständlich ist die Betrachtung kostenlos, nicht aber die aufwendige Zurschaustellung. Nicht der Rausch soll das erzielte Übergangsphänomen sein, sondern der Paroxysmus sich überbietender Festdarstellung mit dem Abschluss des Feuerwerks, also der pseudomilitärischen Vernichtung von Produktion: letztlich der Ephemerisierung, dessen, was die Epiphanie der Erinnerungsdauer eines solchen Festes im leuchtenden Kontrapunkt leisten soll. Das, was im blitzenden Augenblick erscheint, muss deswegen umso stärker in Erinnerung bleiben – Lartigue macht es im Blinzeln vor. Es hat den Anschein, als sollte die *Traumzeit* des Festes (aber auch vieler anderer ritueller Spielformen) das Erwachen nicht nur hinauszögern, sondern geradezu als narrativen Vorgang begleiten. Wie anders könnte sonst der Körpertonus des Schlafenden sich ins Aufwachen hinein seinem Subjekt kenntlich machen? Wer hier nur von Analogie spricht, verkennt die Verhältnisse, die in sich den Chiasmus von Genuss- und Produktionsökonomie, Arbeitsgenuss und Genussarbeit präsentieren und – vom bloßen Betrachter zum *kritischen Beobachter* aufsteigend (die Kommentatoren der Verausgabung gibt es schon im Barock) – aufklären. Da wird ein Schwindelzug der Ökonomien deutlich. Die Flüchtigkeit des präsentischen Übergangs wird verwandelt in die Dauer der Lustbarkeiten, deren Pointe, die Explosionen des Feuerwerks, geradezu die quantitative Spontaneität ephemerer Präsenz latent macht.

Zurück zu Alewyns eher sachlichem Bericht. Er hebt hervor, dass sich der Wettkampf, das Turnier, der Karussellumzug, im Verlauf der Verfeinerung immer mehr dem Ballett annähert. „Das Kampfspiel verwandelt sich in ein Schauspiel."[232] Der Verfeinerung folgt das inszenatorische Problem der *Sichtbarkeit der Feinheiten.* Entweder müssen die Zuschauer möglichst nahe an das Geschehen herangebracht werden – dann ist man in der Tat beim Gesellschaftstanz – oder aber es muss eine entsprechende *Arena* konstruiert werden, in der die Übersicht dafür sorgt, dass der Zuschauer an der Bewertung aktiv teilnehmen kann, ja, dass er zum eigentlichen Akteur des Geschehens wird, dass er dem, der sich zeigt, sich zeigen kann. Diese Transformation ist geeignet, um der Aufmerksamkeit und Kompetenz des bewertenden Zuschauers einen Rang zuzuweisen – einen Rang im Sinne des späteren Theaterbaus. Es ist die *Staffelung der Übersicht,* die es ermöglicht, dass der Gesamtzusammenhang des Erlebnisses einen Festcharakter

[232] Ebd., S. 18.

annimmt, an dem niemand teilnahmslos bleibt, sondern jeder die ihm zugedachte Rolle übernimmt. Damit ist der Schein für alle gewahrt. Ökologie wird noch im frühen Sinne als reziproke Sichtbarkeit verstanden, die die Verstellung arbeitsteiliger Unsichtbarkeit ausschließt. Nietzsche hat dieses Problem als ursprüngliche Quelle der Theatralität unter den Bedingungen des Chors exponiert. Der unter rhythmischer Musik sich einsingende Chor berauscht sich an seiner eigenen Darstellung. Damit schließt sich das spätmittelalterliche Theater mit dem antiken kurz.

> Der Chor ist der „idealische Zuschauer", insofern er der einzige Schauer ist, der *Schauer* der Visionswelt der Scene. Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesamte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu *übersehen* und in gesättigtem hinschauen selbst Choreut sich zu wähnen.[233]

Der Chor verräumlicht sich im Rund der Ränge und oszilliert mit dem Zentrum. Sichtbarkeit wird bei den Griechen Nietzsches zur mantischen „Vision" transzendiert. Es geht nicht um Darstellung, sondern um die Durchsichtigkeit der Aufführung, kurz gesagt: um die Transparenz der Mechanismen, mit deren Hilfe der Tausch von Individuum und Gesellschaft geregelt und ein Erschwindeln von Autonomie ausbalanciert wird.

Die Fairness in den späteren Tanz- und Darstellungsturnieren ist nicht grenzenlos. Dafür bedarf es einer anderen Inszenierung. Sie wird beispielhaft in der Aufführung, die Ludwig XIV. auf der *Place du Carrousel* 1662 arrangieren lässt, deutlich. Auch von ihr wurde schon berichtet. Die Turnierkämpfe beginnen nämlich mit einer triumphalen Parade der Akteure und der als Akteure verkleideten adeligen Zuschauer, die sich ihrerseits wechselseitig und dem Volk von Paris zur Schau stellen. Nur die langgezogene Parade kann als Preview, als Schau vor der Schau eine Exposition der Geltung und der Teilhabe so vollziehen, dass der einfache *citoyen* aus nächster Nähe die ruinös kostspielige Verkleidung bewundern kann, die dann im Viereck (!) des Festplatzes das eigentliche Schauspiel feiert. Damit wird aber schon intoniert, dass der Anfang eines Festes problematisch ist, da das *Sich-Zeigen ein vorheriges Verbergen voraussetzt,* eine Investition in die Maskerade, ein modisches Vorspiel. Das ist aber noch nicht der Beginn der unendlichen Vermittlungen. Der apollinischen, durch Ballett und Tanz gefeierten Vision einer hierarchisch geordneten Gesellschaft des Barock entspricht für

[233] Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie,* In: *Sämtliche Schriften,* Bd. 1, S. 59.

die Volksmassen der dionysische Rausch der Teilhabe, der nur aus geringer Entfernung zu erfahren ist. Dem Rausch der Masse – der Masse im Rausch – entspricht auf der anderen Seite das berauschende Massenornament, dessen wechselseitig entindividualisierende Mission die Reichsparteitage zu einem nur noch durch Luftbildaufnahmen zu erfassenden Bildereignis haben steigern wollen. Von dem Moment der Exklusion des Volkes geht der Festzug in das Geviert des Festplatzes über. Der Citoyen, ausgesperrt, beginnt, in seiner Vorstellung und auf der Straße dem mimetisch nachzueifern, woran er nicht direkt teilhaben kann.

Der Effekt des Festes ist die Heraushebung eines Siegers (des Königs), der im Rausch der Masse, der Aufmerksamkeit der Bürger und der Kostümierung des Adels sich immunisiert. Der König ist und bleibt Herr seiner Sinne und der Inszenierung. Mit kleiner Geste, einem schnellen Blick, scheint der König die spektakulären Illusionen, Maschinen und Ingenieure zu steuern. Umgekehrt sind es die geschulten Diener im Hintergrund, die die Geste des Königs zur rechten Zeit deuten und umsetzen können Es gilt, den Erwartungen der Wunschartikulation zuvorzukommen und scheinbar ohne Verzögerung die Wünsche in Wirklichkeit sich verwandeln zu lassen.

Damit wird Nietzsches Überlegung bestärkt, dass die Griechen eigentlich nicht wussten, wozu der Rausch, der Wahnsinn, der Taumel des Einzelnen gut sei – sei er nun dionysisch oder im Orakel priesterlich arrangiert. Irgend etwas von verkehrter Zeit (Saturnalie) oder verkehrter Kausalität (Verrätselung) drückt die Wahrheit gesellschaftlicher Partizipation und Reziprozität aus. Es gibt etwas, was im Tausch jeder Aufmerksamkeit entgeht, nämlich die Vergesellschaftung selber. Das ist das inverse Bild der Entindividualisierung des Rausches. Deswegen darf dies allein in der Form und zur Zeit des Festes geheiligt werden.

Das Fest bildet die Sozialisierung in sich als ein sowohl illusionäres als auch reales Ereignis nach, von dem vorausgesetzt wird, dass es in der Aufhebung der Konkurrenz der Individuen besteht. Nicht eingerechnet wird, dass neben dem Theater, das als Feststätte fungiert, um 600 v. Chr. auch das gemünzte Geld und die Geometrie entstehen und damit ein viel differenzierteres Mittel der Bildung einer Wertegemeinschaft situiert wird, als es die Festsituation des *carrousel* realisieren wollte. Der Unmittelbarkeit des Blicks erwachsen Fernmedien schon damals, die das Schauspiel, an dem man nur mittelbar teilhat, tatsächlich zu einem partizipativen Ereignis machen. Was sieht das Volk aus der Ferne? Es ist die Vision einer beherrschbaren Natur im Geist codierbarer Exaktheit: Parade, Tanz, Turnierfigur.

Alewyn beschreibt das Ende der Epoche des Festes und den Übergang in eine bürgerliche Festkultur eher unbeabsichtigt mit dem Beginn des stehenden Theaters, das sich rhetorisch von Zirkus und Karussellbetrieb abhebt.

> In […] den Carrousels von Versailles werden Geschwader von Reitern in Reihen oder in Trupps, nach Farben und Kostümen unterschieden, wie Tänzergruppen behandelt. Die vorgeschriebene Bewegung nur gelegentlich durch ein Stechen oder Knallen unterbrechend, beschreiben sie anmutige Muster oder tiefsinnige Figuren auf der Reitbahn: Wappen, Namenszüge, Embleme, eine unendliche Melodie bewegten Ornaments, die unablässig neue Formen gebiert und verschlingt. Und auf Tribünen und Balkonen, von Fenstern und Dächern verfolgt eine vieltausendköpfige Menge mit vielstimmigem Jubel das schöne Spiel. Damit hat sich das Turnier in das Ballett verwandelt und hat schon mehr als den halben Weg zum Zirkus hinter sich. Die sportliche Übung ist zum Schauspiel geworden. Der Zuschauer ist die Hauptperson. Wir sind im Zeitalter des Theaters.[234]

Was das Bürgertum später von diesem Fest übernimmt oder was es aus tieferer, volkstümlicher Quelle, die munter weitersprudelt, immer noch schöpft, bestimmt schließlich das Medienspektakel auch unserer Zeit. Das naive Karussell formalisiert keine Vision mehr von der Art der Teilnahme. Da war die Guillotine das effektivere Mittel, um Opportunismus von Verrat zu selektieren. Aus der Unterhaltungsindustrie, so würde Adorno gesagt haben, kann man heute nicht mehr heraus. Der Rausch der Verbrüderung hat Methode, und zwar noch in den hymnischen Formen der Neunten von Beethoven, die Freiheit und Gleichheit moderieren. Dass aber Wissen und Wissenschaft nun die Hebel wären, an denen man die Unterschiede egalisiert, um zur gerechten Form des egalitären Austauschs vorzudringen, ist der falsche Ansatz, so Kafka in der Episode mit Kreisel und Philosoph. Nietzsches Fragezeichen zu einer Darstellung einer neuen Geburt (der Tragödie) münden im Bekenntnis, ob denn der Mensch eigentlich weiß, wohinein er geboren ist: „Vielleicht ist die Kunst sogar ein nothwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?“[235] Aber die Tragödie hat weder Anfang noch Ziel, sie sucht im unerforschten Land der Seele. „Darum hat Lessing, der ehrlichste theoretische Mensch, es auszusprechen gewagt, dass ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei.“[236] Nietzsche sieht richtig: Wenn es etwas zur Schau zu stellen gibt, dann ist es auch zugleich Maskerade für einen Anderen, und nicht Darstellung nackter Wahrheit.

[234] Alewyn: *Das grosse Welttheater,* S. 18.
[235] Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie.* In: *Sämtliche Schriften,* Bd. 1, S. 96.
[236] Ebd., S. 99.

Wahrheit kann nur in der Differenz, in der Repräsentation und also über ein spiegelndes Negat medialen Technisierung existieren. Wenn etwas sich zeigt, dann nur vor dem Tragödienhintergrund, dass etwas anderes verborgen, gereinigt, eliminiert worden ist.

Wenn ich die Parade der Attraktionen des Festes in seinem Ablauf betrachte, fällt mir immer stärker die Kluft zwischen den phantastisch barocken Motivbemalungen, den Kostümen der Festteilnehmer und Schützengruppen und ihrer Marschmechanik und der raffiniert epizyklischen Funktion von heute hydraulisch angetriebenen „Kettenfliegern" und Achterbahnen, wie sie Florian Dering beschreibt, auf.[237] Ich erinnere mich an die barocken Versuche, mit immer feineren Kreisbewegungen die Unregelmäßigkeit der Planetenläufe in den Griff zu bekommen, die Kepler als zweifach zentrierte Ellipse definierte, um von der Komplexität des Einfachen zur Einfachheit des Komplexen zu kommen. Wenn es aber in der Ellipse des Menschen zwei Brennpunkte gibt, ist das für eine Individualität so unerträglich wie notwendig, sodass es mit sich selbst in Streit gerät. Ich bin der, den die Anderen aus mir gemacht haben – so umkreist der noch idealistisch herausgeforderte Sartre den Schwindel einer cartesianisch disziplinierten Vernunft.

[237] Dering: *Volksbelustigungen,* S.80ff.

35. CARNE VALE ODER DAS DIONYSISCHE KARUSSELL

Der *Rausch* als Taumel gegen die Ordnung der Götter und die *Vision,* es ginge auch ohne sie, bricht sich noch in einer anderen Ableitung des ewigen Karussells Bahn. Es ist die des *„carrus navalis",* des Narrenschiffs oder *Thespis-Wagens,* der mit Hohn den göttlich geordneten, sittsam asketischen und der Arbeitsmoral unterworfenen Selbstzwang eines Lebens auf vorgegebenen Wegen abschüttelt. Auch wenn diese Ableitung etymologisch nicht standhält, hat sie doch eine gewisse semantische Schlüssigkeit. Eher aber ist die Etymologie von *„carne vale" („Fleisch lebe wohl!")* glaubwürdig, meint sie doch die Tage vor der Fastenzeit (Fastnacht, während *„Fasching"* den letzten Ausschank alkoholischer Getränke meint) – was auch den vorchristlichen, saturnalischen oder dionysischen Riten der Verausgabung, von denen Florens Christian Rang gleich berichten wird, gerecht wird. Zwischen Volksmund, Volksglaube und den unhörbaren Prozessionen der Geschichte meint also *„Karneval"* eine Auszeit, genauer, die Ausnahmezeit vor einer Aus- bzw. Fastenzeit, eine Art sozialer *Potlatch.*

Karneval greift nicht die gesellschaftlichen Regeln an, sondern verwechselt sie mit denen des Schicksals. Dass „ich bin", was ich bin und die anderen sind, was sie sind, können nur die Götter von den Tribünen aus beurteilen – und als deren Verkörperung die Planeten. Der Karneval hat eine seiner Herleitungen aus den *Saturnalien* des antiken Rom. Karneval ist Individuation in der Masse. Er läuft im verzweifelten Agon gegen das Gesetz an, dass ohne Opfer keine Gabe und ohne Gabe kein Fest zu feiern ist. Der Karneval, der noch in den babylonischen Zeiten der Astrologie die Entzauberung der himmlischen Karussellmaschine darstellt, ist ursprünglich mit Angst verbunden, und zwar der, das zu bleiben, was man ist, aus sich nicht herauszukönnen, es gleichwohl aber zu versuchen. Hier beginnt das Rollenspiel eines getauschten Lebens. Es endet im FAUST, im DORIAN GRAY, SANDMANN und FRANKENSTEIN, den Wiedergängern, die an meiner statt das Leben quittieren, um in ein anderes einzutreten – in das einer besseren Gesellschaft: das der Maschinen und Automaten.

Dass sich Angst kundtut in der Karussellfahrt der Kleinen, hat Goffman detailliert gezeigt. Das Karussell sichert und schleudert zugleich ein wenig. Erst haben die Kinder Angst, dann genießen sie ihre Rolle als Herrscher über ihr Pferd oder ihre Fahrmaschinen. Goffman hat allerdings nicht von der rauschhaften *Versuchung* der Angst gesprochen – der Flucht in die Angst,

eine Opfermimetik, die auch die mythische Gestalt des neugeborenen Dionysos begleitet und die von den rasenden Müttern ausgeht.

Die Geschichte des Karnevals veranschaulicht, dass die Abschüttelung des Rauschs der zirkularen, astronomischen Ordnung jenen Rausch der astrologisch-göttlichen Mantik hervorruft. Es streitet die Vernunft und Technikbeherrschung, die das Individuum in Gesellschaft zu leben drängt, mit der individuationslosen Vergemeinschaftung, das Aufgehen im dionysischen Taumel. Im ursprünglichen Karneval, von dem der Zirkus, die Kirmes und der Fasching nur noch naiv-harmlose Spielarten sind, geht es nicht darum, den Göttern zu zürnen, sondern es geht um den Hohn – das Hohnlachen, dass man nicht anders kann, als gegen diese Vision dennoch seinen Aufstand zu planen. Karneval ist tragische Verstrickung, die in defätistisch-resignatives Lachen umschlägt.

Walter Benjamin hat diese Idee aus der nietzscheanischen Anschauung gerettet – stark an Florens Christian Rangs HISTORISCHE PSYCHOLOGIE DES KARNEVALS angelehnt. Für uns spielt es keine Rolle, ob die historischen Belege philologisch standhalten. Bei Rang haben die Ausführungen sowieso mehr den Charakter einer persönlichen Ergriffenheit, einer verdeckten Wutrede an das, was ihn am öffentlichen Leben leiden lässt. Behandeln wir sie, wie die anderen Szenen der Karussellfahrt, als Vision, deren Herkunft die Stütze einer Analogie hat. Ich habe nur zu prüfen, ob es zwischen meinen beiden Möglichkeiten – der betrachtenden Fotografie und dem gefühlvollen Ritt auf dem Karussell, dem Beistand und dem Zustand, dem passiven und dem aktiven Schwindel – eine Ausflucht gibt. Nämlich jene, die eigentlich nur im Kafka'schen Ruf nach einem „Halt!" (und der Unhaltbarkeit des Kreisels) zu Bewusstsein kommt, dort, wo die beiden Kegel der Kegelschnitte, der apollinische und der dionysische, sich in den Spitzen berühren. Den Berührungsaspekt aufnehmend, gilt es den Ort zu bestimmen, an dem *das Bewusstsein des Rausches erwacht* (was für eine Paradoxie!), eingedenk der Sartre'schen Dialektik, dass der Mensch das ist, was man aus ihm gemacht hat, aber auch das, was er für andere macht: Gesicht und Maske. Verfolgen wir die reziproke Psychologie ein wenig. Ihr Urgrund ist, wie gesagt, die Angst – nicht die vor der Übermacht der Ordnung, nicht die vor der Übermacht der Unordnung, sondern die, *dass die innere Logik dieser Ökonomie nicht zu durchbrechen, der Kreis nicht aufzulösen ist,* weder durch Erhöhung der Geschwindigkeit, die uns aus der Bahn wirft, noch durch Extension und Epizykel, die zu extremistischen Positionen verführen. Die Angst vor der Ewigkeit, das ist der letzte Halt der Wahrheit, Gottes Antlitz. Abwehr dessen: der dionysische

Dauerrausch als zerreißende Raserei (Dionysos, der zerrissene Gott). Letzter Halt der Wahrheit vor dem Riss: die Geometrisierung der Körper auf dem Reichsparteitag, auf der *Place du Carrousel,* und, herabgesunken, das elektronisch gesteuerte Karussell mit den blöden Disney-Figuren.

Wir sind den Gestirnen unterworfen, so beginnen die Überlegungen Rangs zur Geschichte des Karnevals. Der *carne vale* verführt uns mit den Griechen auf die offene See, auf der nach Homer die Irrfahrt der Visionen, des Wahnsinns ihr Spiel treibt. Dem Kurs entspricht die verwirrende Genealogie der Göttergeschichten, die jeder der Stadtstaaten für sich selbst erfindet und deren Grund die Landnahme der Völker ist, die aus dem Norden in das archaische Griechenland einwandern und nie, so Rang, das Gefühl einer endgültigen Heimat entwickelt haben. Ihr Drang zielt auf Eroberung, aufs Meer. Die Visionen liefern ihnen die mesopotamischen Vorstellungen einer Ordnung auf dem Land, zwischen trägen Flüssen. Dort ist „Karneval … eine *Pause,* das Interregnum zwischen einer Thron-Entsagung und Thron-Besteigung."[238] In dieser *Schaltpause* wird eine Analogie zum Himmelsgeschehen gesehen, dem Schalttag, den Tagen, an denen die Planeten scheinbar rückläufig sind (Saturnalien), oder den Tagen der Oszillation zwischen dem Sonnenjahr und dem Mondjahr. Letztlich sind viele Varianten einer Pausenzeit denkbar, in der die Ordnung des Jahreslaufs gestört ist und der Götterwille in Willkür umschlägt.

Der „car *naval*"[239] ist auch der Himmelswagen, der Wagen der Mondgöttin, wie auch der *Thespiskarren* der umherziehenden Schausteller. Könnte es sein, dass auch der Himmel nur von menschlichen Visionen bevölkert ist? Diese Frage befördert nicht das Ende der Religionen, sie steht schon immer am Anfang. Und an den Anfang drängt es diejenigen zurück, die dem dionysischen Taumel des Weingottes verfallen, von dem noch der Karnevalswagen, das Narrenschiff, die pervertiert-analoge Spur enthält. Dass auch das Fischerstechen zur See ausgetragen wird – so im Süden Frankreichs – macht die Semantizität von Karneval, Ringestechen und Narrenschiff noch verwirrender. „Das Rasen entbrannte in zeitlichen Zyklen; der Hohn auf Menschlichkeit brach sich als Karneval Bahn. Als babylonisch-trunkenes Lachen maskierter verkehrter Welt in Schalt-Prozession. *Durch das Kalender-Loch der Unordnung brach der Triumphzug des Dramas der Außerordentlichkeit.*"[240]

[238] Florens Christian Rang: *Historische Psychologie des Karnevals.* Berlin 1983, S. 14.
[239] Ebd., S. 30.
[240] Ebd., S. 23.

Die Schilderung Rangs kann auch unter dem Eindruck der Erlebnisse des Ersten Weltkriegs und der Revolutionen danach gelesen werden. „Hohn auf die Menschlichkeit", Hohn und das Lachen, diese stotternd sich einhaltende Atemakustik, überblendend den Geburtslärm des Dionysos, Kindergeschrei, Tingeltangel der Pfeifentöne des immer gleichen Singsangs der Karussellmelodie. „Pause", „Lock" das ist doch eigentlich nur das Nichtsichtbare, das Blinzeln Lartigues, das als reine sinnensimultane Präsenz nicht erhascht werden kann, weil es aus der Zeit fällt. Es ist die topologische Negation, der trunkene Taumel, das Ende der Erzählung, das Ende der Schrift. So kann der dionysische Taumel nur ein Sich-Zerreißen meinen, eine Zerstreuung des Körpers, wie sie wörtlich der Mythos nach der ersten Geburt des Dionysos belegt. Zerrissen, zerstreut und dann in Zeus noch einmal *ganzheitlich* geboren werden, das ist der Traum, der dem Rausch vorausgeht: Im Rausch den Mut und den Hohn des wahren Gesichts zeigen.

Von der Pause zu den Olympiaden, vom Opferlauf zu den Opferspielen, zum Theater, zum apollinischen Agon führt ein gewundener, mythischer Weg. Die beiden Kegel, jener der Götter und jener der Menschen, laufen auseinander: Der eine beinhaltet die Visionen einer geordneten, besseren Welt – die Utopien des Traums, des Wachtraums freilich –, der andere den Rausch, den Alp, den Schwindel und schließlich den Taumel jener Erschwindelung, die der Geschichte eine unumkehrbare Richtung gibt: Es ist die Geschichte der Vernunft, die noch bis zum Untergang der *Belle Époque* gefeiert wird.

„Vernunft – ist Flucht vor Angst; und Rausch – ist die Angst und Flucht vor der Angstlosigkeit, heraus aus der Vernunft, als diese die Seele zwar aus der Totenangst geflüchtet hatte, sich ihr aber selbst als tote Ordnung auflegte. Und Hohngelächter – ist das Wutbellen des Trunkenen, wenn nun auch der Rausch von ihm flüchtete, ihn im Stich ließ."[241] Deutlich richtet sich der Verweis Rangs auf die militante Vernunftspitze des Hurra-Patriotismus und auf die Nüchternheit berauschter Uniformträger. Der Krieg als maskierter Karneval. Wenn aber die Erschwindelung weder in den Kegelspitzen noch in Reichsparteitagen und dem Weltkriegsgeschrei liegen kann, ohne dass man sich am Ende betrogen fühlt (sofern man noch fühlt), wo geht die Reise dann hin?

Rangs Debakel ist, dass seine Empfindungen zwischen pastoraler Askese, radikaler Abwendung, preußischem Stolz und elender Demütigung schwanken. Benjamin berichtet aber auch, dass sein Leben ein ungewöhnlich weit-

[241] Ebd., S. 33.

sichtiges, eröffnendes war. Rangs Defätismus begründet sich in der distanzlosen Nähe, mit der der Hohn seinem Menschsein auf den Leib gerückt ist. „Der moderne Mensch schlägt weder gegen Gott noch gegen Teufel. Er hat eine neue noch anziehendere Askese sich erfunden: die Pflicht zur Arbeit."[242] Jetzt als Wiedergeburt wird er ein rauschhaftes Maschinenwesen, geboren aus Vernunft *und* Raserei. Eine Loko-Motion, eine E-Motion, ständig auf Achse, unsterblich – auf seinem Wagen die Gattin, Ariadne. Unterwegs oder auf der Flucht?

Das schwankende Wesen greift Benjamin in seiner kurzen Skizze AGON UND THEATER auf. Ihr glückt der Dialog mit Rang. Benjamin höhnt nicht, er buchstabiert Rangs Verzweiflung und bringt das Motiv der Flucht ein: „Agon kommt von Totenopfer. Der zu Opfernde darf entlaufen, wenn er schnell genug. Seitdem über blasse Angst vor dem Toten, der den Überlebenden als Opfer heischte, der Glaube wieder siegte daß der Tote liebend segne."[243] Dass aus den Toten gute Götter werden, kann als apollinische Maschine gedeutet werden. Apoll soll den von Zeus getöteten Sohn Dionysos bestattet haben. Benjamin, unter Rangs Diktat, führt das Gerichtswesen an, das die Strafe nicht mehr den Göttern, sondern den Menschen überlässt. Der juristische Wertewandel und Verhandlung der Werte entbinden den Dialog und die Rhetorik als Kunstform. Die Extreme scheinen nun nicht mehr so polarisierend. Der Schein der Vision wird aber noch nicht als unabdingbarer hermeneutischer Schwindel diszipliniert. Es heißt weiter im Sinne der für die Griechen bedeutsamen Rhetorik: „Der Dialog ist ein Wettreden, d. i. Wettlaufen. Sowohl die beiden Stimmen, die den Menschen bezw. den Gott verklagen und entschuldigen wie (höre Walter Benjamin) beider zu dem gemeinsamen Ziele, dem zu sie entlaufen."[244] Aus dem Dialog wird noch kein Diskurs – der Agon von Beklagtem und Kläger bleibt bestehen, wenn auch schon apollinisch geregelt. Man kann sich einigen, man kann vermitteln, man kann einen Rahmen setzen, eine Zeit der Verhandlung, *eine Pause im Geschehen ertragen.* D.h., man kann eine Szene der Sozietät entwickeln, in der die Konsequenz des Opfers im strafenden Aufschub, etwa der Verbannung besteht.

Benjamin, der tatsächlich genau hört und in seiner Schrift über den URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS diese Ideen wiederaufleben lässt,

[242] Ebd., S. 45.

[243] Walter Benjamin: *„Agon und Theater"* (Anhang). In: Rang: *Historische Psychologie des Karnevals,* S. 51. Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften,* Bd. I, S. 891.

[244] Ebd. Vgl. Walter Benjamin: *Briefe 1,* Frankfurt a. M. 1978, S. 333.

wechselt jetzt das Register, vom Mythos zur Rechtsgesellschaft. Im Trauerspielbuch war diese Gesellschaft noch eine des barocken, schnellen Spiels auf Zeit; Stuck, Latten, Kleister, Requisite und Staffage. Ein Fest hat keine Dauer, die Gesellschaft, die es zusammenführt zerfällt, sobald das Feuerwerk abgebrannt ist und das Frühjahr den Kriegszug wieder aufleben lässt. „Das Tempo des Affektlebens beschleunigt sich dermaßen, daß ruhige Aktionen, gereifte Entscheidungen seltner und seltner begegnen."[245] Und dennoch gibt es im Barock wie in Hellas die Durchbrechung der Gewalt im Wort. Das reinigende Opfer ist dionysisch. Was im Geld nicht begriffen ist, wird es im Schwindel der Worte.

Für athenisches Recht ist das Wichtigste und Charakteristische der dionysische Durchschlag, daß nämlich das trunkene, ekstatische Wort die reguläre Verzirkelung des Agon durchbrechen durfte, daß eine höhere Gerechtigkeit aus der Überzeugungskraft der lebendigen Rede erwuchs als aus dem Prozeß der mit Waffen oder in gebundener Wortform einander widerstreitender Sippen. Das Ordal wird durch den Logos in Freiheit durchbrochen. Dies ist zutiefst die Verwandtschaft von Gerichtsprozeß und Tragödie in Athen.[246]

Was Benjamin an dieser Stelle nicht erwähnt, ist, dass in der mediengerechten Moderne solcher Schwindel nicht durch Worte, sondern durch Blicke und Gesten, also durch Körper bezeugt wird, die gemäß der „Dimension des Amphitheaters" zu sehen begrenzt war – weil in der Gerichtsszene die Handlung, das motorische Element fehlt. Was man am dramatisierten Debattieren nicht begreifen kann ist die Vergänglichkeit, die Zeitlichkeit der Vergemeinschaftung, also das Tragödienspiel als *Gefangennahme* der Zuschauer selbst. Nicht die dialogischen Schriften, sondern die *Architektur* wird bei Rang als das Bleibende erinnert:

Der agonale Lauf ist auch im Theater Gericht, denn er stellt das Jüngste Gericht vor. Er schneidet das Amphitheater des beliebig zeitlangen Wettlaufs entzwei und setzt die räumliche Grenze der Skene. Aus der linken Unheilstür laufen die Agonisten hervor. Sie durchlaufen – durch das Medium des Chors – sympathetisch das Halbrund der Gemeinde um den Opferaltar herum und enden in der Heilstür rechts.[247]

Die Wechselstrominduktion und der Logos dieser Entwicklung vom Menschenopfer zum Vertragsopfer sind uns nicht nur durch die jüdische Reli-

[245] Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 277.
[246] Ebd., S. 293.
[247] Benjamin: *„Agon und Theater"*. In: Rang: *Historische Psychologie des Karnevals,* S. 51.

gionsgeschichte – den Vertrag zwischen Moses und dem zürnenden Gott – bekannt. Die Verräumlichung der antagonistischen Extreme sorgt für eine Dissoziation der Dramatik, die gleichwohl im synchronisierten Rausch oder Schwindel des „Mediums" zusammengedrängt und sensomotorisch reguliert wird. Jetzt, als Schauspiel, lässt sich die Tragödie aushalten – so, wie erst das Bühnenspiel die Musik Wagners in kontrollierte Affektivität überführt. Die Aufmerksamkeitsentfaltung für einen Betrachter der *skene* wird lokomotorisch in den modernen Protagonisten nachvollziehbar. Es werden nicht mehr nur *Visionen als Stimmen* deklamiert, sondern *Handlungen* entbunden. Die Nachvollziehbarkeit des Übergangs von Emotion zu Motion schafft ein kritisches Potential, groß genug, um daraus einen Werteschematismus zu entwickeln, der den Schwindel Gottes und die Erschwindelung eines Vertrages mit ihm – Gabe gegen Opfer – kreditieren kann: „An ihren Handlungen werdet ihr sie erkennen!" Warum aber überhaupt noch Opfer?

Wenn wir die mythische Irrfahrt des Karussells hier beenden – die Pause ist der Wechsel des Mediums, der transzendent bleibt –, ist der Kreis nicht abgeschritten. Die Bewegungen der Hinterbühne fehlen zur Aufklärung der Zauberschau. Für das Barock wie für das athenische Drama ist der Kreislauf von Werden und Vergehen der funktional Zustand, an dem die Gesellschaft sich durch sich selbst – performativ – konstituiert. Dabei aber entsteht im Schwindel ein unhaltbarer Zustand, sein richtungs- und zielloses „Halt!". Es fehlt der externe Grund der Konstitution von Selbstheit. Benjamin bringt das auf den Punkt: „Etwas Neues entstand: eine leere Welt."[248] Und genau *davor hat man Angst: dass diese verdammte Schwindelmaschine plötzlich nicht mehr schwindelt.* Die Logik ist verblüffend. In der Akzeptanz des Widerstands gegen den Schwund des Zugriffs und in der Angst vor dem Stillstand – in diesem Schwindelspiel der Worte, Zeichen, Mantiken und Hermeneutiken – blockieren gerade die guten, wahren Götter den Weltfrieden. Was den Griechen die Götter, sind dem Barock Luther und der Calvinismus. Im Protestantismus wird der Grund des Sinns auf Schrift verlagert, ins innere Seelenverständnis gelegt. Benjamins Hinweise auf die Religionskriege, die Melancholie und das Verständnis des Saturns sind nur beiläufig ausgeführt, führen aber schließlich doch geradewegs zum blendenden Triumph des Sichtbaren in der Gegenreformation. Hier siegen die aktuelleren Attraktionen gegen fromme Bibelsprüche; der protestantischen Leere antwortet die Überfülle des Barock. Seelig ist allein der Umstand, dass sich das eine, der

[248] Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels,* S. 317.

Kommerz, mit dem anderen, dem visuellen Taumel – nicht nur in den Kirmesspielen – tauschen lässt: Denn das Sichtbare auch des gegenreformatorischen Barocks verhüllt in den Falten mehr Angst, als Worte es können.

Erschwindelt ist doch nicht die Frage: „Wie gerecht ist die Verteilung der Lasten und Gaben?", sondern folgende: „Wo ist das Drittenelement hin, in dessen Namen zu Gericht gesessen wird? Volkes Stimme, der Chorus? Die guten Sitten? Konventionen?" Der Abgrund, der sich hier einschleicht, verkörpert sich in der Angst, dass das Leben weder Ziel noch Sinn haben könnte, sondern beide nur Kulissen aufbauen, um den Abgrund und die Leere zu verhüllen. Nicht die Angst, sondern ihre *Syndrome – Maschinennachstellungen* – realisieren den Taumel als Abwehr. Schwindel der Hinterbühne: zwei Türen – durch die eine, die Heilstür, verschwindet das Symptom, durch die andere, die Unheilstür – kommt es gleichsam im ungesehenen Halbkreis der ewigen Wiederholungsversuche maschinisiert wieder herein. Es ist Lacan, der diesen Irrwitz der Pathologien und die Funktion der Angst – das Reale – erfasst hat. Lacan hat die *Angstlust als innerste Lehre der gegenwärtigen Ökonomie* reflektiert und dem Schwindelgefühl eine angemessene Funktion gegeben. Die Angst ist das *drohende* Ende, aber sie ist nicht *das* Ende, sie ist der Halt, der sich nicht hält.

36. EINE PATHOGRAFIE DES SCHWINDELS

Bevor Angststarre und Ohnmacht den durchdrehenden Spieler ergreifen oder der dionysische Taumel wieder in legitime Bahnen zurückbefohlen wird, hier einige Anmerkungen zur Pathologie des Schwindelgefühls.

Der Text erschien erstmalig 1786. Er hat den Titel VERSUCH ÜBER DEN SCHWINDEL und ist geschrieben von dem seinerzeit berühmten Arzt und Philosophen Marcus Herz. Es lohnt, daraus zu zitieren, um festzustellen, dass der moderne Schwindel stets in Korrespondenz steht zur jeweils avancierten Technik des Tauschs und Austauschs respektive seiner motorischen Übertreibungen, Blockaden und Abkopplungen. Von einem Schwindel geht Herz aus, wenn eine Steigerung der Körpermotorik (der eine Verminderung der Sensorik korrespondiert, eben der Schwindelanfall) ins Spiel kommt. Herz benennt acht Varianten, von denen uns hier nur drei interessieren:

„*Erstens,* die Erscheinung der ruhenden Gegenstände, als wären sie in der geschwindesten Bewegung; und zwar scheinen sie sich entweder im Kreise zu bewegen, oder von der Höhe herunterzufallen, oder (…) aus der Tiefe in die Höhe zu steigen."[249] Dieser Schwindel ist leicht nachvollziehbar. Nicht nur Kinder drehen sich, um ihn zu spüren, auch Erwachsene tanzen sich schwindelig. Was im Auge die Nachbildwirkung, das ist in den Gleichgewichtsorganen der Nachschwindel, eine motorische Ausgleichsbewegung, die auch durch unkoordinierte Augenbewegungen verursacht ist, insbesondere dann, *wenn die optischen Zwischenvermittlungen fehlen,* was bei Abgründen, Überbrückungen, leeren Plätzen auffällig ist. Mach verifiziert den Zusammenhang 1875 eingehend in seinen GRUNDLINIEN DER LEHRE VON DEN BEWEGUNGSEMPFINDUNGEN. Man bleibt plötzlich in den Pirouetten stehen und bemerkt den Schwindel. Der griechische Name dafür ist *dinos,* der lateinische *vertigo. Schwindel* leitet Herz von „verschwinden" (Schwund) ab. Kantianisch geschult sieht er hier eine Konkurrenz zwischen Verstand und Empfindung am Werk. Dieser Schwindel, bei dem die Orientierung verloren geht, kann eine bewusst inszenierte *Entzugsform der Vermittlungsreihen* sein. Mach entdeckt, dass der Schwindel sehr schnell zurückgeht, wenn man der Versuchsperson in kurzer Entfernung ein statisches Objekt vor Augen halten kann. Solches fehlt z.B. bei der Seekrankheit. Die Projektion der Schwindelangst ist die, in der sich die Körperorgane eigenmächtig auf

[249] Marcus Herz: *Versuch über den Schwindel.* Hamburg 2019, S. 102.

die Suche nach einem Halt machen und dabei immer weiter raumgreifend und leibzerreißend agieren.

Obwohl Nietzsche mit dem adjektiv *apollinisch* den Traum respektive eine *Vision* (im engeren Sinne die Konzeptualisierung eines Kunstwerks als *techne*, nicht als *ars*)[250] gemeint hat, kann man daraus auch die Vorausschau einer Vision ohne Vorbild verstehen. Der Seher (Träumer, Künstler) sieht sozusagen blind in Hinblick auf die haltlose Überbrückung in eine noch offene Zukunft. Der Visionär nutzt die Strategie, über dem geometrischen oder zeitlich-projektiven Abgrund – Schwindelangst – imaginäre Brücken zu bauen. Nicht zuletzt sind solche Schwindelängste deswegen besonders im Zusammenhang mit Architektur zu vermelden: Agoraphobie, Höhenangst, Brückenangst etc. Das Beispiel Hitchcocks, die Verbindung von Höhenangst und Vertigo, ist da sehr bezeichnend. Als mantisch Begabter jedoch bekommt man die durchgehende Kontrolle des Übergangs vom Unvorstellbarem, zum Realisierten zuerst nur als Projektion, als Konzeptualisierung. Eben diese konzeptuelle Kontrolle bezeichnet der griechische Begriff *techne.* Nach griechischer Tradition vermittelt „Technikkonzeption" zwischen dem Idealen (der Vision, dem Traum) und dem Realen (dem Körper und seiner muskulösen Motorik). Technik/Training und Kalkül sind in der Antike vor allem in der Form des Agons seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. institutionalisiert – wie Rhetorik, Theater, Münzwesen, Geometrie und die Logik. Sie beziehen sich als *artes* nicht auf den Körper, sondern auf die *Verkörperungen des Geistes,* des Genius. Die *techne* sorgt dafür, dass der Magie allmählich die Grundlage entzogen wird, insofern Magie *unvermittelt* überbrückt, was Technik noch quantitativ *vermitteln* kann. Die Abgründe der Erscheinungen werden Zug um Zug durch die lückenlose Wirkung von Kräften beherrscht, die zumeist aber auch im Verborgenen wirken. Eben diese Verborgenheit der technischen Produkte, die Warenkonzeption dessen, was in Laboren und Experimentierhallen entwickelt wird, ruft nun wieder magische oder pathische und pathologische Formen des Umgangs mit Technik hervor.

Wenn tote Dinge statt lebendiger Körper sich bewegen (hier setzt die Laokoon-Diskussion an), wenn also die Sinnesorgane sich überfordert sehen, dann wird pathologisch – etwa im Tremor – eine Inversion der topischen Positionen von Psychik und Physis reklamiert: nicht Motorisierung der Sinne, sondern Sensibilisierung der Motorik. Genau das drückt sich in der physisbetonten Gestik der griechischen Plastik aus.

[250] Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie.* In: *Sämtliche Schriften,* Bd. 1, S. 26.

Zurück zu Herz und zu den medizinischen Fällen. Als *zweiten* Fall des zufälligen, d.h. anfallsartigen Schwindels bezeichnet Herz beispielhaft eine Veränderung des Farbsehens. Ich bin mir nicht sicher, ob er tatsächlich das erst von Goethe dezidiert beobachtete Phänomen der Komplementärfarbwirkung und der Nachbildwirkung meint: Wenn man intensiv ein Grün betrachtet und dann seinen Blick auf eine weiße Wand richtet, wird man ein intensives Magenta sehen. Die Illusion beruht auf einer Trägheit der Netzhautrezeptoren, die vom Gehirn als Sehen der Gegenfarbe des von Goethe konzipierten Farbkreises interpretiert wird. Der Schwindel ist ein anderer als der Angstschwindel. Dennoch aber ist die Erscheinung pathologisch, denn sie setzt eine Wirklichkeitsdestabilisierung an, die sich zwar als interessante Belustigung (optische Täuschung) artikuliert, aber dennoch Zweifel sät, ob und wann das Auge *generell* trügt. Hier beginnt die Reihe einer instrumentellen Objektivierung des Subjekts durch Goethe, Fechner, Wundt, Helmholtz, Wertheimer. Da aber der Trug kein individueller ist, wird der Pathologieverdacht alsbald fallen gelassen. Jedenfalls wird aus diesem Phänomen und dem des binokularen Tiefensehens wie dem Stroboskopeffekt später die Illusionsbetreuung vieler optischer Täuschungen hervorgebracht und bis zum Kino vermarktet. Hitchcock hat in VERTIGO auch das Phänomen der Komplementärfarbwirkung (grün – magenta) filmisch differenziert anzuwenden gewusst.

Der *dritte* Fall des Schwindels ist durch Muskelschwäche bedingt. „Die Kranken fangen an zu zweifeln, ob sie sich aufrecht halten können; sie zittern, wanken und befürchten in tiefe Abgründe zu stürzen."[251] Da haben wir es entweder mit einem noch unerkannten organischen Befund oder aber mit einem Misstrauen gegenüber unterbewussten Organselbständigkeiten zu tun, respektive mit der Angst eines *Vertrauensverlustetes* gegen sich selbst organisierende Organtätigkeit. Normalerweise ist der Glaubenskredit an die Organfunktionen grenzenlos. Die Dinge geraten in Arbeit: Zwischen organischer Schwäche, Vertrauensverlust und Angstkompensation entsteht eine Wechselwirkung. Ansätze zur psychoanalytischen Therapeutik sind bei Herz kaum zu überhören: Vertrauensbildung, Einübung in Wirklichkeitszusammenhänge und Autorität des Arztes sollen die Krise stabilisieren.

Herz, ganz Diagnostiker und Mantiker, also Seher, verlagert den Sitz dieses Schwindels in die Nerventätigkeit und damit in eine Psychologie, die sich damals erst allmählich von den leichter zu behandelnden physiologischen

[251] Herz: *Versuch über den Schwindel,* S. 102.

Fällen zu trennen beginnt. Erst als es Sinnenmaschinen gibt, die etwa elektrochemisch die Nerventätigkeit in Korrespondenz zur Organfunktion (respektive deren physikalische Instrumentalsimulationen) differenzieren, kann dem Schwindel einerseits Aufklärung geboten werden und können andererseits die diagnostischen Maschinen nun auch zu optischen Apparaten entwickelt werden, die den Wunsch nach Schwindeleffekten kommerzialisieren und aus den Pathologien Lüste und somit *Selbstautorisierung* schaffen. Die Gleichgewichtsorgane werden erst 80 Jahre nach den Ausführungen von Herz entdeckt und in ihren Funktionen spezifiziert. Die Pointe der Darlegung von Herz basiert auf einem Übergang beobachtbarer physiologischer Mechanismen, bis hinein in die optische Projektion eines Bildes „auf der Netzhaut, (das) das letzte in der Reihe körperlicher Wirkungen ist, und nicht von der Seele wieder *gesehen* wird, sondern in dieselbe eine mit allem Körperlichen ganz heterogene Veränderung, eine *Vorstellung* hervorbringt."[252] Die erst durch Mach dann wissenschaftlich fundierte These, dass der Tausch von Vorstellung (Imagination) und Vorstellung (Darstellung) keiner kausalen Ökologie zugehört, sondern einer „Wechselstromtechnik", einem *Schaltkreis,* darf man sich bei Herz schon so schematisiert denken, dass die Illusion eines Drittenelements im psychischen Apparat zurückgespiegelt wird, wobei für sie allerdings, so die Freud'sche Übertragung, irgendein passendes Objekt sich einfinden muss. *Die Rückspiegelung macht aus der einfachen Realität eine psychophysische Realität,* die Herz im kantischen Sinne als Verhältnis von Wahrnehmung und Erkenntnis interpretiert und die immer in Richtung Synthesis verschmilzt. In Richtung Differenz – so später Lacan – wird interpretierbar, dass die Synthesis sich immer in Medium und Form, respektive in Signifikat und Signifikant auflösen lassen muss. Vereinfacht lässt sich formulieren: Pathogene Zustände treten dann ein, wenn die Differenzen entweder zerfallen oder aber sich indifferent zeigen. Schwindel, also fehlende psychophysische Orientierung ist der Effekt. Die Überwindung der Kausaltheorien in der Psychophysik ist der bedeutende Schritt, den man bei Herz heraufziehen sieht. Nicht die Physis und nicht die Psyche sind krank oder gestört, sondern der Übergang, die Synthese erweist sich als unvollkommen, als Symptom aber zugleich produktiv. Das Symptom wird für den Analytiker zum Drittenreferenten wie der Elektromotor zum sichtbaren Arbeitgeber der Wechselstrominduktion. Die Analogie ist verblüffend. Der Apparat, der einen solchen Regelkreis erzeugte, war der damals berühmte und nach sei-

[252] Ebd., S. 138.

nem Erfinder kurz „Rühmkorff" genannte Funkeninduktionsapparat, den dieser auf der Industrieausstellung 1855 in Paris präsentierte und dessen Anwendung Heinrich Hertz 1886 die Entdeckung der von Maxwell vorhergesagten elektromagnetischen Wellen erlaubte. Heinrich Daniel Rühmkorff konnte mit diesem ersten Apparat eine Gleichspannung von fünfzehn Volt in eine Wechselspannung von etwa hundertausend Volt erzeugen. Wie bei einem Transistor und bei allen Halbleitern wird damit ein Basisstrom mittels eines *Gates* steuerbar.

Herz geht nicht von einer zu überwindenden psychophysischen Spaltung aus, sondern setzt umgekehrt die Differenz, die *Schaltung* als produktives Element ein. Er redet, nach Goethe, von einer Synthesis, die als „Wirklichkeit", „Natur", „Gleichgewicht" immer schon da ist und sich im Menschen als Lebendigkeit, d.h. Auseinandersetzung mit seiner Umwelt entzweit. Dadurch, so der kantianische Philosoph, der dem Mediziner Herz soufflliert, entdeckt und nutzt der Mensch das Prinzip der Reflexion als Vermögen, sich von sich selbst kontrolliert abzuspalten. Herz ist in der Lage, eine veritable Ökonomie zwischen Imagination und Realität begrifflich vermittelt und tauschbar zu denken, die eben dann *nicht* pathologisch ist, wenn sie für sich selbst als Different, nämlich symptomhaft anerkannt ist. Er blickt voraus auf jenen „anderen Schauplatz", den Freud hundert Jahre später zu seiner Domäne erklären wird und für dessen Erforschung ihm vorerst nur Analogien zu Lesetechniken und frühen elektrischen Übertragungsapparaten zur Verfügung stehen. Die wesentliche Entdeckung Freuds in seiner Frühzeit war, zu zeigen, dass es immer einen exterioren (Markt-)Platz gibt, der, als strukturale Leere aufgefasst, die Übertragung ermöglicht, aufgrund eines Nebengleises, auf das sich Energien respektive Differenzen verschieben können, so wie es Vexierfiguren exemplifizieren: Die Repräsentation ist stets ein Different – so, wie es der Rühmkorff technisch beglaubigt.

Fünfzig Jahre nach Freuds ersten Entdeckungen wird der in Marx-Lektüre geschulte Phänomenologe Sartre anregen, auch eine „Psychoanalyse der Dinge" als Tauschrepräsentanten von Wünschen, Lüsten und Begehrlichkeiten vorzunehmen – in Bezug auf eine gesellschaftliche Realität, deren „Natur" sich in Klassen *entzweit* hat.[253] Pontalis erwähnt im Hinblick auf das Interesse Sartres an den frühen Dispositionen Freuds bezüglich der Hysterie den von Herz erwähnten Sachverhalt der Entzweiung von Vorstellung und

[253] Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie.* Reinbek 1982, S. 701ff.

Darstellung: „Wenn wahr ist, daß eine absolute Koinzidenz mit sich unmöglich ist und wir somit alle *Schauspieler* sind, warum ist es dann der Hysteriker oder die Hysterikerin mehr als alle anderen?“[254] Pontalis stellt diese Frage in einem Vorwort zur Sartres DREHBUCH, das John Houston angefragt hatte, weil er einen Film über den frühen Freud drehen wollte. In dieser Anfrage zeigt sich mediengerecht die Differenz von „Vorstellung“ mit jener „Vorstellung“ von Film in kinematografischen „Vorstellungen“. Letztere sollen sich in Darstellungen verwandeln lassen. Dabei hat die Anwendung von Film Freuds ausdrückliche Missbilligung, nicht nur, was den Film zur psychoanalytischen Didaktik betrifft, sondern auch, was die Darstellung der Psychoanalyse als historisch sich entwickelnde Methode betrifft – und zwar, weil die filmische Darstellung eben nicht motorisch im Publikum rückabgewickelt werden kann. Der Film erscheint immer als eine kontinuierlich sich abwickelnde Folge von Bewegungen, und nicht als eine Folge von strukturalen Differenzen, wie die Sprache.

Wenn man von einer „Stimme des Traumbildes“ sprechen will, dann ganz im Sinne einer *funktionalen* Äquivalenz, einer Traumschrift – so ja auch Freuds Vorschlag –, die den Traum als ein narratives Vorstellungssystem auffasst. Als solcher ist der Traum, wie Deleuze/Guattari glaubhaft machen, die Selbstansicht einer Produktion, die sich an der Grenze zum Wachen manifestiert: visueller Taumel anstelle des wachen Ichs. Der Schwindel ist Selbstbestrafung und Selbstdarstellung in ein und derselben syndromhaften „Verschiebung und Verdichtung.“[255] Man könnte ihn als motorischen Traum, als Traumarbeit bezeichnen.

Pontalis problematisiert ein zweites Argument, das Sartres Interesse am Drehbuch über Freud markiert: „Wie kann eine Freiheit, die prinzipiell als ein Sichlosreißen vorausgesetzt wird, sich so weit vom Imaginären gefangennehmen lassen, daß sie sich mit Haut und Haar darin verliert?“[256]

Wir sehen, was Sache ist: Die Tauschökonomie „real-imaginär“ („motorisch-sensuell“) wird durch eine innere (nervöse) oder äußere (medientechnische) Aktivität gestört oder invertiert, ohne dass man den organisch-membranen Tauschort benennen könnte. Zugespitzt formuliert: Vorstellungen können sich realisieren – auch am eigenen Körper, als symptomhafte Selbstverdinglichungen. Dies alles kann noch mechanistisch als Verschiebung und

[254] Jean-Bertrand Pontalis: *Vorwort*. In: Jean-Paul Sartre: *Freud. Das Drehbuch.* Reinbek 1993, S. 20.

[255] Freud: *Die Traumdeutung,* S. 234ff.

[256] Pontalis: *Vorwort*, S. 20.

Verdichtung der jeweiligen Sphären erklärt werden, meint aber schon bei Freud eine Frequenzmodulation im Sinne der Induktionsapparaturen eines Rühmkorff. Wenn aber das Nichts, die Differenz, das Ereignis ist, dann ist es angebracht, diesem Nichts den Namen „das Unbewusste" zu geben.

Was aber, wenn diese Metaphernlage angesichts der Elektrifizierung der äußeren Sinne nicht mehr positiv als Kausalverhältnis, sondern in der Negation selbst wirkt? Es sind die nun auch elektrifizierten Echtzeitmedien, die durch Codierungen eine universelle Lesart ermöglichen und den realen Tauschort verschwinden lassen, um ihn an jedem beliebigen anderen Ort erscheinen zu lassen. Wenn dieser Ort entweder ausfällt (im unvermittelten Schock) oder gegen Durchleitung opak wird –wenn die strukturale Lücke, das leere, kreditierte Gleis, über das die Verschiebung der Dinge und Zeichen möglich ist, nicht vorhanden ist; wenn die Absenzen, das Blinzeln fehlt, Angst die Situation beherrscht –, dann gilt es, motorisch (durch Flucht) oder neurophysiologisch (durch Schwindel) die Beweglichkeit, die Verräumlichung wieder expansiv zu betreiben. Der Pathische oder Apathische steht also im wörtlichen Sinne unter *Spannung.* Herz gebraucht den Terminus „Furcht" – Angst, die an ein Objekt gebunden ist –, meint aber tatsächlich die objektlose Angst, also jenen Zustand tauschlosen Tauschs, der als Syndrom zur Ohnmacht führt (Überspannung) oder dem katatonische Todesmimikry (Kurzschluss) droht. „Da nun bei jeder Furcht eine Vorempfindung der bevorstehenden Gefahr ist; so muß auch hier das Gefühl des Fallens, Wankens, und das damit verbundene Drehen der Gegenstände in der Seele entstehen."[257] Die topologische Frage der fehlenden oder abnormen Zwischenvermittlungen stellt sich somit nicht am Angstsymptom, sondern an der *Objektlosigkeit* ein, d.h. an der Zahl oder an der Frequenz, dem qualitätslosen Tausch.

Freud kommt diesem Empfinden mit einer Frage nahe: Was veranlasst die Wiener Hysteriker, seine Praxis aufzusuchen? Antwort: Sie ist der einzige Ort in Wien, an dem die Tauschregeln der (sexuellen) Moral neutralisiert sind. Motorisch an die Couch gefesselt, plappern die Besessenen munter drauflos, als wäre das Radio schon erfunden, und Freud liefert den freien Platz, an dem die Verschiebung transversal erfolgt. Er hört nicht auf das, was gesagt wird, sondern auf das, was im Gesagten ungesagt bleibt. Friedrich Kittler leitet aus diesen Szenen eine ganz neue kulturphilosophische Herangehensweise ab, in der die Medien sich den Sinnen zu notwendig therapeu-

[257] Herz: *Versuch über den Schwindel,* S. 198.

tischen Vermittlern einer nicht mehr vermittelbaren Welt konkretisieren. Es sind aber dieselben Medien, die im gleichen Zug für die Expansionen und Multiplikation von Welten sorgen, die es immer wieder neu zu koordinieren und orientieren gilt.

Bedeutsam an der Aussage von Herz ist die Gegenoffensive einer Mantik, die die Vorstellung der vom Schwindel Befallenen mit der Motorik der Rede zu aktivieren versucht. Offensichtlich ist nämlich nicht die oberflächliche Aussage, sondern das Wie – die funktionale Struktur des Ausgesagten – mit der behinderten („versagten" – so Freud) Handlung verbunden, sodass die *Rede dort handelt,* wo es der Körper (auf der Coach oder im Bett) *nicht* kann oder muss. Therapeutische Rede schafft simulativ das Medium, dessen Vermittlung physisch nicht funktioniert. In Medien fehlt die Anstößigkeit, das Anstoß-Nehmen, mit der Folge der Illusionierung des freien Falls und aller möglichen raumgreifenden Phobien und Hysterien, wie sie Telefonistinnen in der Wiener Vermittlungszentrale befallen und wofür Freud ein aufmerksames Ohr hat.

Dass Freuds Klientel sich zum großen Teil aus den nicht ohne geringes Tauschvermögen ausgestatteten Kreisen des Großbürgertums rekrutierte, lässt ahnen, dass es ihr nicht um die reale Erfüllung materieller Wünsche, sondern um eine Aufklärung des Schwindels geht, woher denn das Vermögen kommt, was man da ohne Zutun anhäuft, und ob es sich nicht eines Tages revolutionär selbständig macht, wovon die Pathologie (aber auch Alfred Sohn-Rethel) eben mehr weiß, als der am Börsenwert gesicherte Verstand. Nehmen wir den „Wolfsmann". Er ist das Exemplar eines überversorgten russischen Milliardärs, der nach der Revolution (und nach einer ersten Phase der Psychotherapie) beinahe „mittellos" nun auch noch eine zweite Therapie beginnt, deren Geld er sich erbetteln muss. Die Neurose hat kein Ende.

Auch in Hitchcocks *Suspense* weiß der im Sitz gefesselte Zuschauer mehr als der Protagonist, der blind in sein Unglück zu laufen droht. Vorstellung und Motorik sind im Kino voneinander getrennt. Diese Spannung lässt den Zuschauer in seinem Sitz in Spannung geraten. Er sieht, was der Protagonist nicht sieht. Er könnte handeln, aber er ist immobil im Sessel. Dem blinden Protagonisten, der bei Hitchcock oft unverschuldet in Schuld gerät, kann er nicht helfen, der drohenden Gefahr aber auch nicht ausweichen. Die Medien simulieren szenisch, was sie instrumentell verbergen. Der Schwindel schlägt von Angst in Lust um: Er erfüllt die Befreiung von den körperlichen Funktionen im Namen der Vorstellungen, Visionen und Träume. Die Ambivalenz des Schwindels als Reflexion des Tauschs wird offensichtlich. Der Kinosessel

ist die opferlose Gottesposition, die die Götter an den Gebrechen der kleinen Menschen sich ergötzen lässt.

In einer Welt, in der die schockhaften Splitter des Zeichen- und Warenverkehrs die Zeit der großen Erzählungen zu einer Folge von Affekten verkommen lassen – das ist Benjamins These für die urbane Entwicklung der optischen und der Reproduktionsmaschinen des 19. Jahrhunderts – spielt das systematisierte Verdrängen der Opfer eine größere Rolle in der Aufklärung über die Hütchenspieler und die pathologisch Verzweifelten. Es sind die Virtuosen des Inszenierungsspiels, die uns herausfordern im Sinne einer Institutionalisierung des Vergessens und Versehens, der Unterhaltung und der Kurzweil: eben die Kirmesmaschinisten und Medientechniker, die die rauschhaften Effekte initiieren und trainieren. Nicht die Abwehr der Unterhaltungsindustrie, sondern deren Verstrickung in die körperlichen Lust- und Unlustmechanismen gilt es zu szenifizieren, auszuschreiben, zu „verräumlichen" – um diesen Zentralbegriff Derridas für alle Medientechniken aufzuschließen, der einstmals nur die Monopole „Schrift" und „Bild" beherrschte.

Vom Karussell sagt auch Herz, „daß Kinder viel länger und mit mehr Leichtigkeit eine schnelle Kreisbewegung ihres Körpers ertragen können, ohne dadurch in Schwindel zu geraten, als Erwachsene."[258] Man versteht die Situation richtig im Hinblick darauf, dass die infantile Genese der Einschreibung und Verschiebung eines sich eröffnenden leeren Feldes noch von einem variableren Rollenspiel durchdrungen ist. Als „autonomes transzendentales Feld, aus dem jedes aktuelle Subjekt verschwinden kann"[259], leitet sich ein Zwischenspiel ab, das Spiel der Zeichen und Medien:

> Nur die Möglichkeit der *Schrift* sichert die absolute Überlieferungsfähigkeit des Gegenstandes, seine absolute ideale Objektivität und damit die Reinheit seines Bezuges auf einen universale transzendentale Subjektivität. Sie tut dies, indem sie den Sinn von seiner *aktuellen* Evidenz für ein wirkliches Subjekt und von seiner aktuellen Zirkulation innerhalb einer bestimmten Gemeinschaft emanzipiert.[260]

[258] Ebd., S. 176f.

[259] Jacques Derrida: *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie.* München 1987, S. 117.

[260] Ebd., S. 116.

37. ANGST: DAS, WAS NICHT SCHWINDELT

Trügerisch und mit viel Selbstinszenierung, mehrdeutig, mit barocken Faltungen drapiert, widmet sich Lacan in einem seiner Seminare 1962/63 dem Thema Angst. Was könnte aus psychoanalytischer Betrachtung zentraler sein als das Verhältnis von Schwindel und Angst, von Täuschung und Tod als letzter verdrängter Evidenz? Wir werden mit Lacan die verwickelten Stationen seiner Argumentation glätten und nachvollziehen müssen und sie dann auf Hitchcocks VERTIGO rückbeziehen, dem Film, in dem es um Schwindelgefühl und Angst, um Schwindelei und Identität geht. Die Grundsituation ist uns aber schon geläufig: Wenn die Ökonomie um einen sich entziehenden Übergang (Tausch) abläuft, wie kann man diesen Übergang vergegenwärtigen, d.h. anhalten, ohne zugleich in das Gesicht des Todes zu blicken? Darf oder soll man den Tausch anhalten, wie Scottie das in seiner depressiven Melancholie versucht? Müsste man in dieser Situation nicht in den Grundtaumel einer Angstlust zurückfallen – vor dem „Totpunkt" sofort in Beschleunigung, Flucht umschalten? Eben dieser Schaltvorgang ist aber das, was die Ökonomie ausmacht und was als Effekt den Zustand der Angst zwischen „Flüchten und Standhalten" anzeigt. Folglich, so Lacan, ist die Angst das, was in ihrer Situation weder täuscht noch tauscht. Um diese Argumentation durchzusetzen, muss Lacan zuerst das Ursache-Wirkungsmodell abwerten, um dann in einer Analogie zum Schaltkreis des Elektromagnetismus die dynamische Form der Angst herauszuarbeiten – sie also nicht auf den Totpunkt (Depression bis hin zu Katatonie) zu fixieren. Wie man produktiv mit dem unerreichbaren und doch faszinierenden Totpunkt umgeht, hat uns Lartigue gezeigt: Es beginnt beim Blinzeln, bei der Körperdrehung, beim Syndrom, das sich schließlich herausschleudert als Medium, als Ding, als Kamera. Und wir haben durch Hitchcock erfahren können, dass die Angst ein Aktionsmoment entbindet (Flucht), das die Depression nicht hat (Standhalten). Angst ist demnach die zum Chiasmus getauschte Selbstoffenbarung der Ökonomie, der Dingproduktion.

Die erste, falsche Bestimmung, die Lacan abwehrt, ist die vorherrschende Feststellung „Angst ist ein Affekt."[261] Ebenso wehrt er eine zweite Bestimmung ab: Angst sei ein Signal. In der semiologischen Ordnung entspricht die Angst nicht dem konventionalisierten Zeichen, sondern sie ist eine *Spur*.

[261] Jacques Lacan: *Die Angst. Das Seminar 1962-1963, Buch X.* Wien 2010, S. 30.

„Der Signifikant […] ist eine Spur, aber eine ausgestrichene Spur. Der Signifikant […] unterscheidet sich vom Zeichen darin, dass das Zeichen das ist, was etwas für jemanden repräsentiert, während der Signifikant das ist, was ein Subjekt für ein signifikantes Sein repräsentiert."[262] In dieser Aussage lässt sich unschwer eine Kritik an Repräsentationsmodellen erkennen: Die Spur ist das, was täuschen kann. Sie ist eine nichtintentionale Hinterlassenschaft. Als ästhetische Differenz ist sie defizitär oder schwankend in der Bestimmung. Da der Signifikant des Anderen (im Lacan'schen Sinne) nicht „er selbst" ist, ist das, was täuscht (und tauscht), das, was das Subjekt durch den Anderen sich bestimmen lässt (Lacan bezieht sich auf seine Entdeckung des Spiegelstadiums). Das Verhältnis von Ich und Anderem ist reziprok, aber nicht exakt spiegelsymmetrisch. Bricht der Austausch zusammen, fallen auch die jeweiligen Positionen der Selbstbestimmung aus. Lacan schließt damit an eine Kritik an, die Freud in seinen Vorlesungen präzisiert und die wir bereits in den Bedingungen der Ökonomie herausgearbeitet haben: Alles kann getauscht werden, nur der Tausch selbst entzieht sich als Totpunkt der Verfügung. In Lacans Fall betrifft dieser Punkt die Selbstausstreichung des Mediums „Spiegel". In der XXV. seiner Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse thematisiert er mit Nachdruck die Auffassung seiner Zeitgenossen (die James-Lange-Theorie), die Angst sei nur ein Affekt, zumal einer der Vorgeschichte der Menschheit, der sich im Individuum „reminisziert". Denn eine Affekttheorie berücksichtigt nicht jene Divergenz, die der Spiegel (Dinglichkeit/Medialität) bewirkt: das Subjektive. Und um einen solchen Spiegel (Medium), der sich selbst unsichtbar macht und den unbewussten Wunsch als „Negation" darstellt, handelt es sich beim vergesellschafteten Tausch. Erinnern wir uns auch der Problematik, die Marx mit der Synchronie von Vergesellschaftung und Besitz als Resultate des Tauschs herausarbeitet. Ich kann die bereits anfangs unter dem Stichwort „Parameter" zitierte Stelle Freuds hier ergänzen: „Die Angst ist also die allgemein gangbare Münze, gegen welche alle Affektregungen eingetauscht werden oder werden können, wenn der dazugehörige Vorstellungsinhalt der Verdrängung unterlegen ist."[263] Wenn die Angst selbst das Medium (Selbstdarstellung des Verdrängten als Negat) des Tauschs zwischen Tod und Leben ist, repräsentiert sie sich in allen Medienübergängen, die nicht im Wechselverhältnis von Lust- und Realitätsprinzip stehen, oder, anders gesagt, die nicht irgendwie in

[262] Ebd., S. 85.

[263] Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse,* S. 385.

die Ordnung von Qualität und Quantität codiert werden können und folglich in Erwartung von etwas stehen, was nicht vorhersehbar ist. Dunkelheit, Stille, Leere, Abgründe, also mediale Brüche, detektieren Angst. Infolgedessen sichert die Repräsentation erstens die Verdrängung „leerer" Medialität, zweitens schafft sie im Zeichenverhältnis die Möglichkeit des kultivierten Tauschs. Der leere Tausch, das wäre – schwindelerregend – die eine Münze gegen dieselbe zu tauschen. Dagegen also setzt Lacan das „Subjekt für ein signifikantes Sein", das die vitale Störquelle gegen das subkutane Phänomen der Angst, als das Untauschbare, das nicht täuschen kann, ausbildet. Als Subjekt täuscht man sich sozusagen über die Leere und den toten Punkt hinweg.

Was das repräsentierende Zeichen vom Signifikanten unterscheidet, ist der Symmetriebruch – das Sich-Verfehlen des Begehren des Anderen. Der Signifikant bezieht sich auf ein Phantasma, nicht auf ein Phänomen. So ist etwa die Erfahrung des Todes niemals eine direkte, sondern stets nur durch die „Sorge am Sein" gegenwärtig.

Da das *Begehren* die Hohlform, die „Rahmung" einer nur imaginären Erfüllung (Subjektivität) sein kann, ist das Bild des Anderen immer eine phantasmatische, abgeleitete konstitutive Täuschung.

Denken wir schlichter: Das Problem ist, dass der Andere selbst nicht im Zustand seiner authentischen Selbstgewissheit ist, weil er nicht ist, was er vorstellt zu sein – weil stets eine Sphäre (die der Vorstellung) nur vermittelst etwas anderem (der Konvention, der Rolle) gezeigt werden kann. Wir haben diese Situation mit HIGH NOON angesprochen: Das aggressiv-narzisstische Duell entsteht aus der Spiegelplatzierung von Ich und Anderem unter dem Aspekt des Fehls jeglichen Zweifels, d.h. der unkritischen Annahme eines Bildes (Sheriff oder Rächer), das jeder für sich vom Anderen als gesellschaftliche Rolle übernimmt. Das Duell antizipiert die statische Spiegelplatzierung und die Angst der Ausweglosigkeit. Gegen die *Frontalität des Blicks* überzeugt die Anerkennung des Karussells als einer Figuration, die die Illusion des unendlichen Tauschs als Anerkennung des wechselseitig *unerfüllbaren* Begehrens markiert: die Möglichkeit der Dynamisierung der Stellung unter Annahme einer Erzeugung der Wahl einer Maske. Zum einen täuscht also der Signifikant, zum anderen aber leistet er die präsignifikante Anerkennung der Verfehlung im Anderen als eine unhintergehbare Wahrheit der im Tausch offenbarten Täuschung – als Enttäuschung. Doch auch die Spiegelplatzierung im Duell von HIGH NOON geht nicht gänzlich in Symmetrie auf. Wenn es denn doch gelingen sollte, die Unhintergehbarkeit

zu hintergehen, kommen der Zweifel und die Angst ins Spiel – und zwar in dem Moment, in dem Kane heiratet und eine andere Rolle, die eines Verkäufers hinter einer Ladentheke einnehmen will. Diese Möglichkeit, ein anderer zu werden, als der, der man ist, setzt sich im Duell in HIGH NOON in Marshal Kane als Angst fest: Die Wirklichkeit der Angst besteht darin, das Begehren des Anderen (die Rache des Schurken) auszulöschen, womit spiegelbildlich auch das eigene Begehren ausgelöscht zu werden droht: hinter einer Ladentheke in schwere Depressionen zu verfallen – so könnte ein zweiter Teil des Films beginnen, analog zur Struktur von VERTIGO. Es gibt einen kleinen Streit zwischen Kane und seiner Frau, die sich weigert, die Frontalität mit der Waffe zu terminieren. Wir können mit Lacan (und Zinnemann) sagen, die Angst tritt dort auf, wo der Schritt in ein anderes Leben ein Schritt ins Leere sein könnte – spiegelbildlich, wo am Anderen bemerkt wird, dass dessen Leere darin besteht, keinen Schritt seitwärts mehr machen zu können: Der Schurke, den Kane erwartet, ist vor Rache blind, er geht, wie man sagen darf, auf Schienen. Kane selbst, der mit seiner Entwicklung vom Town Marshal zum „Ladenhüter" ein „totes" Gleis betreten will, wird dort hinter der Theke kein Duell, sondern nur wägbare, moderierte, normierte Tauschbeziehungen kennenlernen.

Es gibt zur Abwehr des Duells ein ziemlich übles Beispiel: Nach Einführung des Maschinengewehrs im Amerikanischen Bürgerkrieg lösen sich die Duellstellungen gegeneinander marschierender Reihen auf, von dem Moment an, da man das Maschinengewehr seitlich im Winkel von 90° zu den Reihen platziert. Für die Kriegsführung bedeutet das ein völlig anderes Konzept der Konstitution eines Feindes und der Instrumentalisierung von Aggressionen: dessen verzerrte Vorstellung als *Bild*, wie sie etwa in den Karikaturen des Deutsch-Französischen Krieges zum ersten Male massenweise verbreitet werden. Der Feind ist nun nicht mehr der Andere als Ich, sondern *das* Andere, die Verstellung, die Tarnung, die subversive Aktion, die Karikatur. Die Verzerrung der Propaganda wird, wie Virilio oft beschrieben hat, in die Kampftechnik einbezogen und ersetzt – wie die Illusionsdiplomatie Ludwigs XIV. (und der Tanz des Wiener Kongresses) den realen Kampf durch *Abschreckung.* Nicht mehr *Mut,* sondern *Angst* ist der Effekt des Krieges. Der Krieg der Bilder beginnt.

Erst wenn die räumliche Besetzung medial in eine zeitliche, das heißt tauschbare zirkuliert, wird aus dem Illusionsmedium eine Strategie, also eine Struktur, die mit der Zeit arbeitet, Finten erschafft, ausweicht, den Schwindel diplomatisch organisiert und zugleich die Wahrung des Gesichts des

Anderen erlaubt und die Zwischentöne mobilisiert. Aber jedes Ausweichen ist zugleich eine aggressive Eroberung eines leeren realen oder virtuellen Raumes. Marshal Kane, so wird ausführlich gezeigt, beherrscht diese Strategie nicht. Zweifelnd ängstlich marschiert er durch den Ort, um Hilfe zu rekrutieren, aber die Bürger verharren in Angststarre. Begehren hat in der Ökonomie der Bürger nichts zielführendes mehr wie ein Trieb, sondern eröffnet eine Entscheidungssituation, die einen Aufschub des Urteils im Tausch von *verwertbaren* Waren bewirkt.

Von Beginn seiner Umkreisung der Argumentation Freuds an lanciert Lacan den Signifikanten – gegen die repräsentative Fähigkeit, die ihm von Saussure verliehen ist – als Knotenpunkt der Täuschung, eines konstitutiven Schwindels, der sich über das, was nicht signifikant ist, hinwegwölbt und den rein informatorischen Prozeß vom Kommunikativen – dem Begehren, zu sprechen und darzustellen – unterscheidet. In dieser Hinsicht ist der Andere ein (sich) täuschendes Medium, das die Nichterfüllung meines Begehrens (er)füllt. Um überhaupt die Rolle eines Verkäufers einnehmen zu können, verschiebt Kane die Nichterfüllung als Fülle auf die Ehe, die er am Anfang des Film mit Amy eingeht. Erst aufgrund der fundamentalen Täuschung („Liebe ist zu geben, was man nicht hat", sagt Lacan) konstituiert sich eine signifikante Sphäre, in der die Täuschung im Tausch sich erhält. Wie sie das macht, wie der Tausch organisiert ist –, regelt sich im Schwindel.

„Es gibt eine Sache, die das Tier nicht macht – es macht keine falschen Spuren, das heißt Spuren, so dass man sie für falsch halten soll, obgleich es die Spuren seines wahren Durchgangs sind. Fälschlich falsche Spuren zu machen ist ein, ich werde nicht sagen, wesentlich menschliches, aber wesentlich signifikantes Verhalten."[264]

Es kommt darauf an, dass der Andere mir die Illusion vermittelt, er sei er selbst, und zwar in Form einer Maske. Man kann in Medien durchaus einen Platz mehrfach und unterschiedlich besetzen, indem man, wie der Spiegel, reale in imaginäre Räume oder Spielräume – theatralische Räume – verwandelt. Wie das aufscheint, haben wir in der Fotografie von Kertész am Durchblick durch das Zimmer Mondrians erläutert. Man muss sich auf das Spiel einlassen, auch wenn es einem die Täuschung nicht erspart, dass ich niemals der sein werde, der zu sein ich vorgebe. Täuschung und der Effekt des Tauschs, der Schwindel, sind konstitutiv und nur insofern ethisch nicht haltbar, als man von einer Absolutheit ausgeht, in der das „Ich bin" tat-

[264] Lacan: *Die Angst,* S. 87.

sächlich das ist, was denkt, und zwar zu Ende denkt. So denkt man sich die harmonische Äquivalenz zweier Individuen, die abwehren, Subjekte zu sein – also fehlbar in den Sinnen, also täuschend sind. Diese Subjekte sind die Maschinen. Aber das Nichtspiel der Wissenschaft, das eine Identität wenigstens in der Sache fingiert, hat seinen Ort. Doch von der Psychoanalyse respektive der Lacan'schen Philosophie ist sicher, dass es sich bei ihr um keine Wissenschaft handelt, da Lacans Denken um ein illusionäres Objekt namens „Subjektivität" kreist, von dem wir wissen, dass es die Psychophysiker so weit herausdestillieren, dass zwischen den empirischen Daten der Physiologie und den empirischen Daten der Gehirnfunktionen, zwischen Motorik und Sensorik kein Jota Platz hat. Dieses Spiel mit Grenzwerten leugnet im Beharren auf eine fortschreitende Verwissenschaftlichung gleichwohl nicht Verwandlungen und Sympathien des Begehrens, sondern täuscht sich darüber hinweg, indem es die Sinne unempfindlich macht für die zahlenbasierten Resultate. Ist es verwunderlich, wenn Lacan die Mathematik gegen den universellen Code der Zeit eintauscht, einer Zeit, die stets die konkrete Qualität der Endlichkeit im Subjekt des Anderen beweist?

Die Sprachlichkeit des Lacanschen Unbewußten bildet keine Wiederholung der antiken Entsprechung zwischen dem Logos des Menschen und der Welt, sondern sie kann verstanden werden als Ausdruck einer anderen Dimension: der Dimension der *Zeit.* Das Lacansche Unbewußte als Sprache ist auch Exponent von Zeit und Zeitlichkeit. Und die Chance der „wahren" Subjektivität liegt entsprechend darin, daß sie sich auf ihr Sein als Zeit einläßt und abläßt von der unglücklichen Räumlichkeit.[265]

Umgekehrt ist, das, was *nicht* täuscht, mit einer Drohung des Endes der Zeit durchsetzt, mit einer Selbstverdinglichung. Was nicht täuscht – die Angst –, das ist das, was anstelle des Anderen eine Leere erzeugt, die durch kein Objekt gefüllt zu werden verspricht, was das Ende meines Begehrens (alle Lust will Ewigkeit, sagt Nietzsche), das Erkalten der Zeit bedeutet. In diesem Fall gäbe es wohl eine Blockade des psychophysischen Übergangs, eine Schaltpause, ein dionysisches Carnevale. Unter dem Schema der elektromagnetischen Induktion ist das so nicht vorstellbar.

Nicht das potentielle Objekt, sondern die *Leere einer Rahmung* ist das szenische Bild der Angst. Man kann sie einerseits als absolute Präsenz (*die* Gegenwart existiert in einem dynamischen System nicht), andererseits als

[265] Bernhard H. Taureck: *Einleitung. Die Psychoanalyse zwischen Empirie und Philosophie.* In: Ders. (Hg.): *Psychoanalyse und Philosophie. Lacan in der Diskussion.* Frankfurt a. M. 1991, S. 19.

absolutes Bild, Blickstarre – tote Augen in Hoffmanns DER SANDMANN – verstehen. Aber was ist das Bild, wenn es kein Signifikant ist? Es ist der Versuch, den toten Blick wieder lebendig und die Blickkorrespondenz wieder ausweichend zu machen – jene Fixierung des entscheidenden Augenblicks zu lösen, die in HIGH NOON die Fixierung auf das tödliche Duell bewirkt.

Wir sehen, wie Scottie an der Regenrinne über dem Abgrund taumelt, und wir sehen in seinen Augen die Angst, die sich im Spiegelbild seiner Situation als eines lebenden Toten – Objekt am Abgrund – erkennt. Man kann sagen – Lacan spricht das Zeitverhältnis an: Die Angst, das ist die Distanz, die das Begehren von seiner drohenden Erfüllung abhält; eine Distanz, die sich nicht mehr in ein Bild, eine Maske, eine Szene, einen Signifikanten verschieben kann. Wenn die Angst eine Spur ist, dann lässt sie sich nicht verwischen, sie lässt sich nur durch eine andere Spur ablenken.

> Eingerahmt ist das Feld der Angst zu situieren. Sie finden so das wieder, womit ich die Diskussion eingeleitet habe, nämlich das Verhältnis des Schauplatzes zur Welt. … Ohne diese rasch übersprungene, einführende Zeit der Angst könnte nichts seinen Wert aus dem gewinnen, was sich im Weiteren als tragisch oder komisch bestimmen wird.[266]

Zeit der Angst als andere Seite des Begehrens: Scottie an der Dachrinne über dem Abgrund. In VERTIGO ist es eben diese Anfangsszene, zu der jeder beruhigend sagen wird: Wenn der Held (James Stewart; Scottie) jetzt abstürzt und stirbt, ist entweder der Film zu Ende oder die exorbitante Gage von Stewart für ein paar Sekunden Film verschwendet. Oder aber, letzte Variante: Das Ende wird an den Anfang montiert. Aber eine solchermaßen disponible Zeit macht erst recht keine Angst. Schließlich gibt es die für jeden Zuschauer enttäuschende Eröffnung, dass Scottie all dies nur geträumt hat. Jedenfalls ist die Inszenierung der Angst, die Hitchcock in den Anfangsszenen lanciert, eine Lancierung von Hoffnung oder Erwartung eines Dramas das die Angst bannt, sie aber auch bahnt. Dass jener andere Polizist, der Scottie zu Hilfe eilt, an seiner Stelle abstürzt, macht die Angst dann zu einer symmetrischen Figur, der Scottie in seiner Phobie nicht entkommen kann: Ich hätte *anstelle* des Anderen abstürzen können.

„Dies, ja ist die *Erwartung,* die Konstitution des feindlichen als solches, die erste Zuflucht jenseits der *Hilflosigkeit.* […] Es ist das Auftauchen des *Heimlichen* in dem Rahmen, welches das Phänomen der Angst ist, und des-

[266] Lacan: *Die Angst,* S. 99.

halb ist es falsch zu sagen, die Angst sei ohne Objekt."[267] Feine Ohren haben bereits die Spur erraten, aus der Lacan seine Analyse der Angstbedingungen schöpft. Es ist der Aufsatz Freuds über DAS UNHEIMLICHE, der sich auf jener Geschichte Hoffmanns bezieht, die den Titel DER SANDMANN trägt, Der imaginäre, sadistische „Sandmann" will den kleinen Kindern die Augen rauben, sodass sie nicht mehr sehen können, was als verbindliche Realität die Angst vertreibt und die Welt vermittelt. Denn im *Blick* ist der Andere da und zugleich nicht da: Er ist da, als Objekt des Blicks und nicht als Imagination. Lacan ist ganz einfach und ganz wörtlich zu verstehen: Er meint jene kleine, kurze Angst, bevor der Vorhang sich öffnet und das Versprechen der Vorschau die Erwartung erfüllt, dass hier ein Spiel der Signifikanten stattfindet; dass alles anders kommen kann, als es angezeigt wird – dass also Scottie eben nicht in den Abgrund stürzt, den die Passée der Verengung, der Ausweglosigkeit andeutet. D.h. die Angst eröffnet die Frage, wie das Imaginäre in die Realität hineinwirkt. Dieses „Hinweinwirken" ist die Bewegung des Realen.

Trotz aller Raffung, die es mir hier erspart, einen weit ausholenden und barocken Diskurs nachzuvollziehen, sind die Dinge einfach, wenn man sie von der Warte desjenigen aus denkt, der sagt: „Okay! – Zur Wirklichkeit gehört, dass ich so tue, als könne ich sie einen Moment festhalten, als sei mein Begehren an ein Objekt gefesselt." Aber das Objekt erweist sich zum Glück als Schwindel, der es ermöglicht, dass auch die Wirklichkeit ein Schwindel ist, sodass ich von einem zum anderen Objekt respektive zur Täuschung weitertanzen kann; ein symbolischer Tanz, der das Reale als das Wahre niemals herausfordern wird – es sei denn um den Preis der Angst, des Moments, wo der Ritter des Begehrens, Don Giovanni, vom steinernen Gast, dem Komtur, zum letzten Tanz aufgefordert wird. Lacan führt aus: „Die Signifikanten machen aus der Welt ein Netz von Spuren, in welchem der Übergang vom Zyklus zum anderen daher möglich ist. Was bedeutet, dass der Signifikant eine Welt erzeugt, die Welt des Subjekts, das spricht, dessen wesentliches Charakteristikum ist, dass es möglich ist, darin zu täuschen."[268] „Täuschen" meint keinesfalls, im Sinne einer kriminellen Handlung zu agieren – auch wenn das in VERTIGO so erscheint –, sondern den Bedeutungsüberschuss, der im Gesagten nicht zum Ausdruck kommt, zu nutzen, um mich selbst als Interpreten einzuwerfen – und zwar mit dem Risiko, dass ich die Erwartung nicht treffe. Das Risiko markiert sich jedoch nur, wenn ich überhaupt den

[267] Ebd., S. 100.
[268] Ebd.

Freiraum erkenne, der mir geboten ist. Aber dieser Freiraum, das ist im ersten Blick der Ort der Angst – der also sogleich wieder erfüllt werden muss. Nichts spricht dagegen, daraus abzuleiten, dass die Rahmung, der Schauplatz, der zuvor durch einen Bühnengraben abgetrennt wurde, durch ein intermittierendes Medium wieder überbrückt wird. Das Risiko der Freiheit muss in der Wette einer Möglichkeit von medialem Vertrauen gedeckt sein. Interpretieren heißt nicht, dem Zufall vertrauen. Man muss sich in einer Regression seiner Progression rückversichern. Damit das möglich ist, damit retroaktive Optimierungen stattfinden können, darf der Signifikant zwar eine Rahmung und Verengung darstellen, er darf jedoch nicht zur opaken Fülle gerinnen. Betrachten wir Scottie, wie er seine Phobie bekämpfen will, indem er zuerst einen Hocker erklimmt, dann auf einer kleinen Trittleiter die Stufen emporsteigt, um Schritt für Schritt dem Abgrund nahezukommen, der ihn zu dem Objekt hat werden lassen, das ihm die Möglichkeit bietet, zum Preis einer kurzen Schwerelosigkeit den Tod einzutauschen. Diese Distanzierung vom Grund ist ein Tanz, der einen Ritus des Auf- und Absteigens, ein Training, eine Einübung verlangt, d.h. einen *Interpreten der Phobie.* Wenn Midge ihm vorschlägt, man könne das Trauma durch ein zweites Trauma wegschaffen, die Phobie durch einen Schrecken heilen, dann folgt sie dem Modell der Reproduktion, eben der Angstneurose. Wichtig aber, das lehren uns die Psychophysiker und Freud, ist der Umstand, dass jede Wiederholung, weil sie einen Trainingseffekt hat, stabilisierend wirkt, zugleich aber die Vorstellung einer ewigen Wiederholung mit sich führt. Deswegen auch ist das Karussell mehr als ein Bild einfältigen Kreisens. Es ist ein Trainingsplatz und Offenbarungsort für Subjektivität. Das Auf- und Absteigen auf der Stehleiter zur Simulation der Höhenangst ist gerade deshalb zu empfehlen, weil es eine Wiederholung darstellt, die sich in ökonomische Bahnen lenken lässt, und im verhaltenstherapeutischen Millieu methodisch wirkt. Die Angstreize nutzen sich ab, sie verwirklichen sich, indem sie Methode werden.

Es gibt also den Signifikanten aufgrund der Tatsache, dass mir der Andere, der mich „bildet", nur das Bild seiner selbst gibt, das er mit seinem Namen und dem Pronomen „Ich" belegt. Aber dieses „Ich" ist für ihn selbst leer, nur aufgrund eines anderen Ichs bestätigt – und so weiter. Nun, es ist Aufgabe des Zauberkünstlers, mit diesem Ich sein Spiel zu treiben. Der Zauberkünstler weiß, wohin man sieht und wohin nicht, und er weiß, dass die Illusion attraktiver ist als die Wirklichkeit. Die Rollen sind strategisch verteilt: die Assistentin (warum ist es immer die attraktive Frau?) und der Mann in Frack

und Zylinder (nur Rollenklischees?). Wenn die Rahmung funktioniert, die Spannung geladen und der Blick fokussiert ist, beginnt die Kultur in Artistik, die Artistik in Zauberei und die Zauberei in Magie umzuschlagen. Das *Prestige,* der Gewinn auf beiden Seiten ist, dass es tatsächlich täuscht, dass die Illusion gelingt, dass der Schwindel sich einstellt, kurzum, dass die Signifikanten im Zauberkasten Wege finden, der Angst zu entfliehen, die Erwartungen könnten enttäuscht werden. Mittels Magie lassen sich die Regeln der Ökonomie hintergehen.

> Von der Angst aus sind alle Weichenstellungen möglich. Das, was wir letzten Endes erwarten, und was die wahre Substanz der Angst ist, ist das das, was nicht täuscht, das Außer-Zweifel. […] Die Angst ist nicht der Zweifel, die Angst ist die Ursache des Zweifels. […] Der Zweifel, das, was er an Anstrengungen aufwendet, dient nur dazu, die Angst zu bekämpfen, und zwar eben durch Köder. Es geht darum, das zu umgehen, was in der Angst an schrecklicher Gewissheit besteht.[269]

Es ist notwendig sich über den Tod hinwegzutäuschen durch Tausch. Erinnern wir uns an Descartes und das Rollenspiel, das Goffman entwickelt, indem er das Kind auf eines der schaukelnden Pferdchen setzt. Noch sehr jung, von der Hand der Mutter losgerissen, überkommt das Kleine die Angst vor dem Wirbel und den tanzenden Pferdchen oder was immer hier das Signal für eine Fortbewegung ist, die einem versichernden Dasein entgegengesetzt wird. Aber allmählich wird das Kleine den Köder schlucken, es wird die Rahmung akzeptieren, die es aus seiner noch ungesicherten Existenz heraus in eine Rolle schlüpfen lässt, indem es den Cowboy, den Feuerwehrmann, den Astronauten oder die Prinzessin in der Kutsche besetzt, sich die Bedeutung verleihen lässt, die der Sozius ihm anbietet, und damit den Tausch der Täuschung nicht nur akzeptiert, sondern ihn als ein Füllhorn begreift, das es davon absehen lässt, doch nur dieser einzige zum Tode betrogene Körper zu sein. Es wird zum Signifikanten für einen Anderen, der da draußen das lebendige Karussell vergnügt betrachtet. Lacan setzt die Latenz des oszillierenden Zweifels ins Verhältnis zur „Gewissheit" einer „Aktion", die sich motorisch äußert. „Agieren ist der Angst ihre Gewissheit entreißen. Agieren ist eine Angstübertragung durchzuführen."[270]

Ich glaube, jetzt sind die Sachverhalte klar. Der Schwindel ist eine Aktion, die die Gewissheit in ein vermittelndes Spiel einlässt. Die „wahre

[269] Ebd., S. 101.
[270] Ebd., S. 101f.

Substanz" enthüllt sich als Dynamik der Wirklichkeit. Alles, was die hier sehr geraffte Darstellung auszublenden versucht, die Lacan über mehr als vierhundert Seiten mit vielen Verweisen entfaltet, ist, eine ontologische Definition der Angst zu geben und sie als Furcht ohne Objekt oder als Drohung der Objektlosigkeit zu bezeichnen. Es geht vielmehr um eine andere Form der Objektivität, nämlich der des Subjekts, die sich in der Struktur der Lücke der Signifikanten etabliert. Ausdrücklich warnt Lacan vor der profanen Auffassung, dass der Signifikant bloß etwas repräsentiert. Das Subjekt und der Signifikant, das ist vielmehr – wie sagt man? – vom gleichen Kaliber, analog. Und wenn beide sich über die Täuschungen hinwegtauschen, herrscht Einvernehmlichkeit über die Marge der wechselseitigen Verfehlung, aufgrund dessen sich der Signifikant niemals interpretativ erfüllt und das Subjekt nicht zum Objekt seines finalisierten Begehrens wird. Da das Begehren das „innere" Gesetz strukturiert und der Signifikant das „äußere" Gesetz strukturiert, nimmt die Geschichte ihren nicht enden wollenden Lauf. Das Vorher der Existenz ist in sein Jenseits verbannt.

Erst hier, an diesem Punkt *entlarvt sich der psychophysische Dualismus als Chimäre.* Helmholtz, der Protagonist der Trennung weiß auch beide Sphären durch das „Zeichen" – oder was er im naiv algebraischen Sinne dafür hält – zu verbinden. Nur ist eben das Zeichen bei Helmholtz (wir haben die Stelle zitiert) und den anderen Göttern der Psychophysik nicht der Signifikant, der Störfall des Subjektiven, wie Lacan es erkennt, sondern die Zahl. Die Trennung, der „Balken" ist lediglich von der anatomischen Vertikalen in die Saussure'sche Horizontale verlagert. Es geht aber nicht um eine Aufhebung des Dualismus, sondern zuerst um seine Struktur, dann um seine ökonomische Valenz und Beweglichkeit.

Die Angst vor dem Tod ist die Angst der Erstarrung: Nach der zweiten Traumatisierung fällt Scottie in eine tiefe Melancholie, eine Todesmimikry, wie sie manche Tiere befällt, um dem Angreifer ein Aas vorzutäuschen. Trotz des Lebens – trotz der Möglichkeit, dass auch der Tod ein Schwindel ist, wie alles, was man im Barock sophistisch und jesuitisch zu ergründen sucht – ist die Angst ein Topos der Kompensation eines leeren Ortes, einer Pause. Wie kann die Angst dem, was sich nicht zu erkennen gibt, einen Index weisen? Wohl indem sie die *Abwehr* des gesellschaftlichen Schwindels in ein motorisches Schwindelgefühl introjiziert, um von innen heraus als Magie des psychophysischen Wechselkreislaufs die Verhältnisse zu stabilisieren. Angst, Abwehr und Schwindelgefühl sind – so Lacan – in ihrer Konstruktion schon in Freuds Aufsatz Hemmung, Symptom und Angst ausführlich vorgedacht

und vom naiven Verständnis abgehoben. Wovor könnte man in der Angstneurose flüchten? Vor sich selbst?

Die Aussage, dass Angst ein Affekt ist, bedeutet für Lacan zunächst eine falsche Klassifizierung. Die Kritik folgt der Unterscheidung zwischen Analogien und Taxonomien. Welche Rolle spielt die Angst biologisch, soziologisch, kulturell? Sie führt zu einer anthropologischen Festschreibung. Lacan verwirft diese Verwissenschaftlichung. Die Möglichkeit, der Angst gerecht zu werden, ist nicht durch Einordnung, sondern durch Entschlüsselung gegeben. „Der Schlüssel ist das, was öffnet."[271] Statt Verschiebung und Einordnung gilt also Verräumlichung, *Öffnung,* Szenifikation – Philosophie. Man muss erst einmal der Angst, die einengt, einen Raum verschaffen. Wir können vernehmen, wie Lacan die Angst nicht als eine Sache versteht, die es als ein Symptom anzugehen gilt, sondern als einen Code, eine Sprache, ja vielleicht die Sprache. Angst könnte sein, dass alles, was sich sprachlich darstellt, was der diskreten Kontinuität entspricht, dem Rattern der Filmbilder, dem Blinzeln von Lartigue, das, was vorstellt, indem es darstellt, Angst vorbereitet. Wenn Angst eine Fokussierung ist, gilt es, wie in den Sakkaden der Augenbewegungen, die Möglichkeit zu erwägen, das Spezifische der Angst als eine vorhergesehene Blockade, *Hemmung* anzusehen. Diese Hemmung, nennen wir sie „Membran", ist das „Bild" im metaphysischen Sinne einer Grenzbeziehung. Man muss sich entscheiden in allem, was die Sprache betrifft: das Sagen oder das Gesagte – das Medium oder die Form? Vor der Entscheidung gibt es ein Innehalten, eine Pause. Angst hat ihr Spezifikum in dieser getakteten qualitativen Zeit, im Code von Materialisierung und Entmaterialisierung, in der Mediation. Die Angst verschwindet nicht, aber sie ist nun in die Täuschungen der Medien eingebettet, die die Entscheidungen orientieren und begleiten, ohne dass man sie eigens reflektieren muss: Ich sehe auf dem Foto das Karussell, weil das Foto die Konvention in sich trägt, es selbst *nicht* ansehen zu müssen. Man präferiert die Pornografie, um nicht der Realität des Anderen zu begegnen. Die Konventionalisierung der Fotografie als Medium des Abbildens setzt der Leere vor der Entscheidung einen Code entgegen. Kurzum, Angst hält (verschuldet) und rettet (gibt) sich in dem, was Kierkegaard den „Augenblick" nennt. Nicht erst Heidegger hat darauf hingewiesen, dass die Angst ein Existenzial ist, das sich in einer Flucht nicht rettet. Denn die Angst muss voraussetzen, dass es eine Welt

[271] Ebd. S. 33.

gibt, die außer dem Tod keine Evidenz, keine Orientierung in der Wahl und dem Wert einer Entscheidung bietet.

Daher „sieht" die Angst auch nicht ein bestimmtes „Hier" und „Dort", aus dem her sich das Bedrohliche nähert. Daß das Bedrohende *nirgends* ist, charakterisiert das Wovor der Angst. Diese „weiß nicht", was es ist, davor sie sich ängstet. „Nirgends" aber bedeutet nicht nichts, sondern darin liegt Gegend überhaupt, Erschlossenheit von Welt überhaupt für das wesenhaft räumliche In-Sein.[272]

Augenblick als Dauer ist der positive Aspekt der Mediation: Da er nur *in actu* geschieht, als reine Quantität von Differenzen, kann man ihm qualitativ nicht gerecht werden. Das „Halt!" Kafkas hat keine Ausdehnung. Der Augenblick, die Präsenz, das ist ein Riss, das hat keine Substanz. Dann kommt die Vortäuschung ins Spiel. Deleuze setzt sie als Falte an: Die Falte überdeckt nicht den Riss, die Falte behauptet, dass es ihn überhaupt nicht gibt, dass die Entschlüsselung der (göttlichen) Sprache, so Leibniz, ein Phänomen lückenloser Serialität der Zahl ist. Nun kommt unzweifelhaft mit der Serialität die Zeit ins Spiel. Der Riss bricht jetzt an anderer Stelle auf: zwischen den kontinuierlichen Ähnlichkeiten (Qualitäten) und der Gleichheit.

Auch Lacan steht im Bewusstsein einer philosophischen Tradition, die mit Leibniz' Begriff der logarithmischen Funktion eine Flucht vorbereitet, die über Heidegger weitergeführt wird. Angst ist ein Vorzeichen des verhinderten Aufschubs, das zuerst auf eine raumgreifende motorische Flucht abzielt, nämlich in die Welt einzutreten und zugleich ihre Begrenztheit in der Zeit zu erfahren. Auf paradoxe Weise ist nämlich das Unendliche der „Erschlossenheit" immer zugleich das Ende, der Verlust der Welt.

Für diese Situation hat die Philosophie eine Reihe von Begriffen zur Verfügung gestellt, die für ein Subjekt irreduzibel sind: Was dem „Vermögen" (Kant), dem „Geist" (Hegel), dem „Willen" (Schopenhauer), der „Macht" (Nietzsche und Foucault) unterliegt, ist bei Kierkegaard „Angst", bei Lacan die Ambivalenz des Todestriebs. Bei Kierkegaard ist das Ende des Anfangs nicht das Ende aller Zeiten, sondern eben jener Ort, wo inmitten der Leere der Aktualität das Subjekt sich seiner selbst als ein Getäuschtes inne wird als ein Sein zum Tode. Dass aus den spekulativen Begriffen bald solche der technischen Medialitäten werden (die Köder der Signifikanten), die die Angst, die Quantitäten disziplinieren, ist nicht einfach dialektisch zu denken, so jedenfalls kritisiert Lacan die Hegel'sche Position, die aus dem Ich und dem

[272] Martin Heidegger: *Sein und Zeit.* Tübingen 1979, S. 186.

Anderen eine Doppelgängergestalt macht, deren einziger Unterschied, sagen es wir in der ätzenden Kritik Nietzsches, das *Vermögen* ist. Das Vermögen, also die Kultur des Schwindels im Tausch, unterscheidet den Herrn vom Knecht. Liest man diese Stelle in der PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES aber genauer, kommt durchaus zum Tragen, dass Hegel die Positionen nicht etwa in einem noch „agrarischen" Abhängigkeitsverhältnis sieht, sondern in dem Phänomen, dass in der Spiegelbewegung einer den aktiven, einer den passiven Part übernimmt, und dass die Hierarchisierung der Frage bestimmt, die man an einen Anderen richtet, an denjenigen, den man zur Erfüllung seines Begehrens für würdig erachtet. Es gibt ein „Zuerst" der Aktion der Anerkennung, eine Initiative, die den Herrn vom Knecht logisch (nicht gesellschaftlich) unterscheidet.

Dieser reine Begriff des Anerkennens, der Verdopplung des Selbstbewußtseins in seiner Einheit, ist nun zu betrachten wie sein Prozeß für das Selbstbewußtsein erscheint. Er wird zuerst die Seite der Ungleichheit beider darstellen oder das Heraustreten der Mitte in die Extreme, welche als Extreme sich entgegengesetzt [sind] und [von welchen] das eine nur Anerkanntes, das andere nur Anerkennendes ist.[273]

Abgesehen davon, dass Lacan die *weibliche* Funktion bei Hegel untergraben sieht, geht es in der Dialektik Lacans um eine Asymmetrie, die durch das dritte Element ökonomisiert wird, das er eben den Signifikanten, das Bild des Anderen nennt, der – aufgrund der Abweichung des „Objekt ‚a'" – die *Verkennung anerkennt,* womit der illusorische Schwindel wechselseitiger Kommunikation genau das leistet, was er leisten soll, um *lebendig* zu *bleiben.* Die drohende Erfüllung, die Engführung von Herrschaft erst konstituiert ein Sujet der Angst und blockiert die Wechselseitigkeit. Das ist leicht einsehbar, wenn man den militärischen Mechanismen der Befehlsketten nachfolgt, die jeden Schwund und Schwindel auszuschalten haben. Szenisch wäre der Ablauf folgender: „Gut, wenn du mich nicht als den erkennen kannst, der ich bin (weil ich das ängstlicherweise selbst nicht kann), gebe ich mich in Form eines Objekts zu erkennen, eines Körpers, auf den ich mich selbst als Objekt der Angst reduziere – weswegen ich mich deinem Begehren zwar nähere, aber auch zugleich widersetze. Aber lass uns doch gemeinsam die Sache der Maskierung, des Spiels, fürs Erste akzeptieren." – Diese Tirade der Angst hat eigentlich kein schlüssiges Argument. Sie spricht, ohne zu sagen; sie spricht zunächst im Blick. Aber der Blick genügt, um das Sagen und das

[273] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt a. M. 1980, S. 147.

Gesagte (das Begehren und das Objekt) in eine zweifelsfreie und angstfreie Position zu bringen.

Wenn die Mutter – so die generationssexualisierte Ebene der Ausführungen Lacans – gerade nicht *da* ist, sondern *fort,* bindet sich ihr Bild an eine Garnrolle, an ein Kissen, einen Teddy oder an ein hübsches Karussell. Sie bleibt in Rufweite und plappert dem Kind stimmlich Präsenz vor. So etwa beschreibt Goffman die ewige Dissymmetrie von „Herr und Knecht", was heißt, dass sie als „Mann und Frau" verstanden werden soll – so Lacan kritisch gegenüber Hegel. Wenn Goffman so einsichtig vom Rollenspiel der Kinder auf dem Karussell spricht, dann tut er das mit der Absicht, die Darstellung für einen Anderen (den Begleiter oder die Begleiterin der Kinder; den „Pfahl der Mutter") als Vorstellung zu inszenieren, also dem Blick der Mutter etwas anzubieten, sozusagen eine kommunikativen Gabe einzureichen, damit die Mutter vor Ort bleibt, d.h. ihre Aufmerksamkeit nicht abwendet. In dieser Inszenierung liegt das ganze Spiel der Angst, der Trennung. Die Lust daran ergibt sich dadurch, dass die Blick*verfügung* zur Mutter jeweils im Wechsel von Annäherung und Entfernung gemäß dem Rundlauf des Karussells erfolgt. Die Lust ist nicht in der Verfügung über einen Besitz (den Sklaven), sondern über die mediale Kette garantiert (der Wert der Arbeit, die der Sklave darstellt).

Diese Latenz der Macht wird von Kojève in seiner Hegeldeutung auf ein Zeitmoment hin verschoben. Das „Zuerst" bzw. das „Danach" konstituiert sich für Kojève primär in der „Existenz der Offenbarung des Daseienden durch das Wort"[274], der wechselseitigen Verfehlung und somit der Transparenz der Einheit des Begehrens. In der Einsicht, dass sie nicht synchron das Wort erheben können, kommen zwei Menschen in ihrer aktiven und passiven Rolle überein. (Die zwei Brüder von Mailand sind unzertrennlich im Streit: Sie wollen beide immer das Gleiche – nämlich Mailand!) Sartre hat dagegen deutlich gemacht, dass der Blick es ist, der den Anderen zum Objekt macht. Ob Blick oder Wort (diese feindlichen Brüder) – für Lacan gilt die Signifikation als fundierend: „Das heißt, daß der Mensch ursprünglich immer entweder Herr oder Knecht ist; und es gibt keinen wirklichen Menschen, wo es nicht einen Herrn und einen Knecht gibt."[275] Von dieser Interpretation Kojèves aus, die Lacan intensiv rezipiert hat, ist die Übertragung auf die Oszillation der Signifikation prägend: das *transversale* Verhält-

[274] Alexandre Kojève: *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt a. M. 1996, S. 60.

[275] Ebd., S. 61.

nis der Kette der Signifikanten. Aus dieser Position heraus ist es möglich, ein sich selbst setzendes Bewusstsein als *ursprüngliche Verdopplung zu denken*, wie Lacan im *Spiegelstadium* erfahren wird. Mit dem Begehren nach „ursprünglicher Einheit" von Körper und Geist wird zugleich das Phantasma der Zeit (oder des Willens) geboren, das sein Ziel im Fort-Da der sprachlichen Codierung (gleich welchen sinnlichen Bezugs) formalisiert.

„Die Angst, ich habe es Ihnen gesagt, dass man sie als das definieren muss, was nicht täuscht, genau insofern jedes Objekt ihr entgeht."[276] Solange sich die Einheiten bilden, die Objekte nicht wie im Schwindel verschlieren, animieren, auflösen, solange die Mutter dem Kind reflektiert, dass es Beachtung findet, bleibt die Beziehung stabil. Die stabile Instabilität der Realität (oder Objektivität) kontrolliert und steuert sich als Maschinenphänomen. Das heißt aber nicht, dass fallweise bei den schwindelerregenden aktuellsten Kirmesmaschinen die Angst nicht obsiegt: Kontrollverlust, das heißt: Die ingenieursmäßig organisierte Kette der Signifikanten kann reißen. Lacan sieht mit Kierkegaard die artistische Logik Hegels sich in diesem Spiel verfangen.

> Die Negation, der Übergang, die Mediation, sind drei vermummte, verdächtige Geheimagenten *(agentia),* die alle Bewegungen in Gang bringen. Unruhige Köpfe würde Hegel sie wohl niemals nennen, da sie mit seiner allerhöchsten Genehmigung ihr Spiel treiben, so ungeniert, daß man selbst in der Logik Ausdrücke und Wendungen gebraucht, die geholt sind aus der Zeitdimension des Übergangs: darauf, wann, als seiend ist es dies, als werdend ist es das, usw.[277]

Auch Scottie wird eines Tages aus seiner Lethargie erwachen, aufstehen und sich wieder auf die Suche nach der Angst machen, um sie an ein Medium, eine Illusion der Weiblichkeit zu binden, die sich in einem Bild der Verwandlung, der Metamorphose von Judy in Madeleine als das Objekt erschwindelt, das nicht ist, was es ist. Und wenn es das Objekt nicht gibt, wird er es in Judy erschaffen, als sähen wir einen Bildhauer oder einen Couturier vor uns. Seine Lethargie ist der Handlungsvorbehalt vor der Erkenntnis, dass er der Wahrheit ins Auge gesehen hat, dem Tod, dem Phantasma der reinen Negation, und das darüber alles andere an Kultur und Zivilisation die Form eines ästhetischen Schwindels annimmt.

Auch diesen Aspekt der Angst bindet Kierkegaard an einen Schwindel, der vom Signifikanten nicht befreit: Ich bin frei, das kleinere Übel zu wäh-

[276] Lacan: *Die Angst,* S. 273.
[277] Kierkegaard: *Der Begriff Angst,* S. 75.

len, aber ich bin nicht frei, *nicht* zu wählen. Die Bewegung, das Reale, der Taumel ist die Mahnung einer Urschuld.

Angst kann man vergleichen mit Schwindeligsein. Derjenige, dessen Auge plötzlich in eine gähnende Tiefe hinunterschaut, der wird schwindlig. Aber was ist der Grund dafür? Es ist ebensosehr sein Auge wie der Abgrund; denn was, wenn er nicht hinabgestarrt hätte! So ist Angst der Schwindel der Freiheit, der entsteht, indem der Geist die Synthese setzen will und die Freiheit nun hinabschaut in ihre eigene Möglichkeit und da die Endlichkeit ergreift, um sich daran zu halten. In diesem Schwindel sinkt die Freiheit ohnmächtig um. Weiter kann die Psychologie nicht kommen und will es auch nicht. Im selben Augenblick ist alles verändert, und indem die Freiheit sich wieder aufrichtet, sieht sie, daß sie schuldig ist. Zwischen diesen zwei Augenblicken liegt der Sprung, den keine Wissenschaft erklärt hat oder erklären kann. Wer in Angst schuldig wird, der wird so zweideutig schuldig wie nur möglich.[278]

Sich sein Objekt wählen – Lacan wird nun diese von einer philosophischen Tradition herausgarbeitete Prämisse einer Disziplinierung des Sprungs in das Qualitative, in den Wert, in die konkrete Szene, in die Schuldverschiebungen jeglicher Ökonomie gerade dort aufgreifen, wo die Weber-Fechner-Psychologie sie in der Tat hat liegen lassen: beim Affekt, einer starren Dialektik. Die Angst konstituiert kein Duell, sie entbindet einen Schwindel, eine Hemmung, eine Abwehr, sie fordert zur Aktion auf, die nicht abstürzt, weil sie, die Angst, das Objekt, das fehlt, nur setzen kann, wenn es sich heimlich in einen Rahmen, eine Szene setzt: nicht absolutes Nichts und nicht absolutes Ding, sondern ein mediatisiertes Nichts, das sich noch hält; sich an der Dachrinne klammernde Hände und der flehende Blick. Vielleicht muss man das bildlich nehmen. Die hilfreiche Handreichung – es gibt sie bei Hitchcock auch in der Schlusszene von DER UNSICHTBARE DRITTE –, sich die Hand geben: Ist das nicht der erste Ausdruck einer Mediation, die ein Element der Vergesellschaftung konstituiert? Und diese Hand, die Scottie ergreifen will, stürzt nun an seiner Stelle in den Tod.

Dass die Angst das ist, was nicht täuscht, ließe sich positiv so formulieren, dass sie das ist, was jegliche Täuschung und jeglichen Schwindel als notwendige Disziplinierung eines Realitätsprinzips aufdeckt. Für die psychoanalytische Seite der Exkursion Lacans ergibt sich daraus zwangsweise die Frage nach der Positivierung ihres Negats, dem Unbewussten als ambivalentem System der Abwehr.

Wir sollten noch einmal auf Hitchcocks VERTIGO eingehen. In der Analyse der Höhenangst Scotties sind wir da schon ein gutes Stück vorangekom-

[278] Ebd., S. 57f.

men. Die Paralyse seiner Handlung, die Melancholie, die auf den Tod Madeleines folgt – es ist so, als ob sich Scottie nun doch selbst vom Dach fallen sieht –, ist nicht durch Angst hervorgerufen, sondern durch den objektiven Tod des Polizisten, der ihm die Hand reicht an der Regenrinne, und durch den kriminell vorgetäuschten Tod Madeleines, die vom Turm der Missionsstation geworfen wird. Schuld im Wiederholungsfall, das ist das, was Buñuel uns mit Archibaldos Mordphantasien hat zeigen wollen. Wenn Archibaldo an einen Tod denkt, geschieht er auch. Wäre es da nicht gut, das Denken einzustellen? In der Tat, das ist genau das, was die melancholische Starre von Scottie ausmacht. Nur wer sich depressiv in Todesmimikry jeder Handlung enthält, wird nicht schuldig und muss auch nicht Angst davor haben, schuldig zu werden.

In diesem Fall ist es nun doch so, dass uns Hitchcock glauben macht, dass es ein Objekt gibt – Judy –, das durch Verwandlung anzeigt, dass man handeln kann, ohne schuldig zu werden – nämlich, indem man die Handlung reversibel gestaltet. Entweder ist sie dann ein *Spiel* oder eine Metamorphose – etwas, was sich durch sich selbst verwandelt: Judy/Madeleine. Die Metamorphose – in VERTIGO eindeutig ein ästhetisches Spiel – ist als *natürliche* Form der Handlung – „Seinesgleichen geschieht", formuliert Musil – schuldlos. Die Angst verstrickt sich nun darin, zu handeln, ohne schuldig zu werden, d.h. ohne die Gabe der Zeit zu verbrauchen. Kierkegaard spricht eben genau hier von der echten *Wiederholung*. Wir haben den Sachverhalt im ersten Teil der Analyse schon dargelegt.

Aber im zweiten Teil von VERTIGO, als sich Scottie allmählich aus der Starre seiner Melancholie löst und die Verwandlung vorantreibt, sehen wir, wie die Schuld nicht verschwindet, sondern sich über eine Reihe von Indizien verschiebt. Es ist ein krimineller Schwindel, dem eine Lüge zugrunde liegt und ein Mord: Die Schuld liegt ganz und gar bei den anderen, die Scottie vorsetzlich getäuscht haben. Damit verweist Hitchcock auf den Unterschied zwischen dem ästhetischen Schwindel (den Formen der Verwandlung von Judy/Madeleine) und dem Schwindel, der die Kette der Signifikanten aus ihrem Gleis schlägt, sie auf einen anderen Schauplatz versetzt, ohne dass, wie Lacan sagt, die Spuren ausgelegt werden, die es erlauben, die Ordnung der Signifikation als die Ordnung aller anzuerkennen. Denn die Seite der kriminellen Schuld war vorher überhaupt nicht kenntlich, weder für Scottie noch für den Kinozuschauer. Die Decodierung, die Spurensuche der Schuld ist es, was die psychoanalytische Dimension in eine Ähnlichkeit mit polizeilichen Aktionen umschlagen lässt. Die Spuren, die täuschen können, lassen sich als

eine Aktion lesen, die von langer Hand vorbereitet sind wie ein Zaubertrick, und die eine Erleichterung verschaffen, sobald Scottie merkt, dass hier nicht Magie im Spiel ist, sondern ein Spiel, in dem es um Mord geht – aber es ist nichtsdestoweniger ein Spiel und es ist nicht Mord im Affekt. Denn Magie schafft immer einen leeren, verrätselten Ort, der angstanfällig ist, weil er die vermittelte Ordnung der Ökonomie untergräbt.

Langsam verwandelt sich in VERTIGO der körperliche Schwindel der Phobie Scotties in das, was er an einem anderen Schauplatz sein kann, der wieder der seine ist: Ein Zauberkunststück von Gaunern lässt den Polizisten in ihm *wiedererstehen,* der er vor seinem traumatischen Unfall gewesen ist. Nicht eigentlich Judy verwandelt sich, sondern Scottie. Und was ist die Aufgabe eines Polizisten? Aus den Spuren, die das Begehren des Anderen hinterlässt, die Kette der Zeichen einer Tat *lückenlos* zu rekonstruieren. Und was ist das Signal dieser Kette im Film? Eine Halskette, die einst die falsche Madeleine trug und jetzt in den Händen von Judy ist. Der Kreislauf – VERTIGO in mehrfacher Bedeutung – schließt sich. Das Symbol eines solchen Verschlusses sind in vielen Filmen Hitchcocks die in Handschellen *aneinandergefesselten Menschen*, etwa der beiden Protagonisten in 39 STUFEN (1935).

Der Blick ist zunächst das, was mir vom Anderen, der mich disponiert, mich zum Objekt macht, als Schuld zukommt. Die Sprache – der Blick – das ist die Transparenz der Grenze. Es wird zunächst nicht gehandelt, es hält sich ein noch disponibler Experimentalraum, eine Szene, deren therapeutischer Charakter erprobt ist und die Motorik außen vor lässt. Die Szene beginnt mit der Anerkennung der unabdingbaren Verkennung, dem Kampf des Individuums, so Kierkegaard, gegenüber seiner es konstituierenden Gemeinschaft. Die Angst ist an der Grenze des Anderen als Schuld, Taumel, Zweifel gebannt. Der Andere weiß davon. Die kriminelle Handlung versucht einen Ausweg zu finden zwischen dem Gesetz – dem Verbot – und dem inneren Gesetz von Autarkie und Autonomie als Subjektivität. Das Aufbegehren heftet sich an einen Fetisch, an einen individualisierten Besitz, der für andere tabu ist. In VERTIGO ist es Elster, der Schulfreund Scotties, der die Initiative ergreift, die Hand reicht. Die erste kriminelle Handlung ist der Missbrauch des Vertrauens, der Handreichung. Sie besagt, dass der Schein des Anderen sich nicht mit dem Begehren des Anderen deckt. Das tut er nie – aber um so wichtiger ist es, dass wenigstens auf der Ebene des Spiels und der anerkannten Rituale, des „Heimischen" und der Akzeptanz einer kleinen Marge, die es erlaubt, den Anderen nicht allzu wörtlich zu nehmen, ein Feld, eine Szene existiert, die die Erwartungen nicht allzu sehr täuscht. Man gibt sich

die Hand und wünscht einen guten Tag. Letztlich geht es dem Kriminellen, Elsner, um die absolute Vergemeinschaftung im Fetisch des absoluten Tauschs. Nun, die Spuren sind gelegt und hinsichtlich dessen kann man sicher sein: Es gibt keine Tat ohne Spuren. Es gibt einen Täter, ein Opfer und eine Tat, denn die Autarkie des Raubes erweist sich als unmöglich. Und im Hintergrund konstituiert sich eine Verbindung, die das Motiv abgibt, ein Motiv, das eben ein prachtvolles, magisch verwickeltes Zauberkunststück darstellt, das mit dem blinden Auge seines Gegenübers – Scotties Phobie – spielt. Aber letztlich geht es ums Geld, die Befriedigung des Begehrens im Objekt der Faszination. Jedenfalls ist das Zauberkunststück so raffiniert, das Hitchcock wohl dachte, er könnte Elster trotz des *Production Code* ungestraft davonkommen lassen. Man würde ihm dieses Prestige anrechnen. Und Madeleine, die tote Frau Elsters – haben wir sie je zu Gesicht bekommen, sodass sie unsere Sympathie erregen könnte?

Lacan bringt das Ich-Anderen-Verhältnis geschichtsphilosophisch auf jenen Punkt, der die Psychoanalyse von der vornietzscheanischen Philosophie trennt:

> Bei Hegel ist der Andere derjenige, der mich sieht, und das für sich allein löst gemäß den Grundlagen, auf denen Hegel die *Phänomenologie des Geistes* einführt, den Kampf auf der Ebene dessen aus, was er das reine Prestige nennt, und auf dieser Ebene ist mein Begehren betroffen. […] Der Andere betrifft mein Begehren gemäß dem, was ihm fehlt und was es nicht weiß.[279]

Prestige des Gauners, das ist der positive Effekt der wechselseitigen Anerkennung der Verkennung, aber bitte nur auf der Medienbühne.

Das reine Prestige – so Lacan –, das ist das, was ich für den Anderen in meiner Erscheinung bedeute, nämlich ein Objekt der Angstbannung, ein Objekt der Anschlussfähigkeit, der Sozialisation, der Sprache. Wir sprachen im Film THE PRESTIGE von der Anerkennung des Zauberkünstlers über das Lob seiner Technik. Das wir beschwindelt wurden, weil wir „nicht genau hingesehen haben", spielt eine untergeordnete Rolle. Das reine Prestige ist der Gewinn des Scheins. Hitchcock also will den *Production Code* unterlaufen, indem er Elster, den Mörder, entkommen lassen will. Diese Botschaft hat nichts von einer antimoralischen Attitüde. Sie besagt einfach: Die kriminelle Handlung ist gar nicht geschehen, alles war ein raffiniertes Spiel, ein Film, in dem niemand wirklich ermordet wurde. Nun, die Hüter der Moral kennen kein Pardon, denn sie haben Angst und bestätigen damit, dass der

[279] Lacan: *Die Angst,* S. 36.

mediale Schein ubiquitär ist und dass, wenn man einmal anfängt, das zu akzeptieren, sich alle Werte verflüssigen.

Der Andere ist da, und er ist nicht mit mir identisch. Man begegnet sich auf der Ebene der Objektheit. Aber es bleibt wie in einem anständigen Western ein *Zögern* in der Duellposition: Der Andere ist am Zug, aber bevor er nicht zieht, darf ich nicht schießen. Das äußere Gesetz behindert das innere Gesetz, aber das innere Gesetz ist stets ein verschobener, nichtsymmetrischer Effekt des äußeren Gesetzes. Die Duellanten verharren in einer kurzen (Angst-)Starre. Zinnemann zeigt in HIGH NOON, wie die Angststarre auf eine volle Stunde gedehnt werden kann. Dieses Zögern gewahrt im Anderen den Blick, aufgrund dessen er von mir selbst als Anderer betrachtet wird. Auch der andere zögert, auch er hat *Angst davor schuldig, zu werden.* Das reine Prestigeduell: Das ist das, was nicht schwindelt, das ist die Wahrheit des Schwindels, der auf den Affekt reduzierte Effekt, ein Zögern, ein Zweifel, letzte Chance, seine Haut zu retten. Gleichwohl, wie wir in HIGH NOON gesehen haben, spielt Gary Cooper eine Stunde lang den Verzweifelten. Dieserist mutig, aber er hat Angst. Er ist allein. So läuft er durch die Stadt und hofft auf einen Verbündeten, einen Halt, eine hilfreiche Hand – auf einen, der die Geschichte memorieren und erzählen wird, der heimkehren wird wie Odysseus zu Homer. Das Prestige in seiner abgelösten Form, das sind die Medien: Schein und Schwindel, Immaterialisierung des Anderen, Fetischisierung des Helden.

Howard Hawks Einwand gegenüber Zinnemann, HIGH NOON sei ein schlechter, unamerikanischer Western, ist insofern gerechtfertigt, als der wahre Westernheld keine Zweifel hat. Da er aber nicht zweifelt, ist er eine pure Revolvermaschine: Er zielt und trifft, wie Hawks Kamera. Der Western zeigt die Unmenschlichkeit als das Fehlen von Angst; die Wildheit; das, was noch nicht in der Maschine diszipliniert worden ist. Mit der Eisenbahn und den ersten Autos wird dieser Westen verschwinden. Deswegen kann es für Hawk, der ein Mann der Geschwindigkeit, der Flugmaschinen und der ewigen Bewegung ist, in einer Duellsituationen keinerlei ökonomischen, diskursiven Aufschub des Zweifels geben. Für Hawk zählt letztlich nur die Unerbittlichkeit der amerikanischen Uhr – wie Virilio schreibt: der rasende Stillstand. Am Ende seines Lebens ist Hawk unermesslich reich, verbunkert sich in seinen Hotels und erstarrt in der Leere seines Daseins. Er will nicht mehr gesehen werden. Hawk gleicht Scottie in seiner Melancholie.

Hitchcock lässt sich auf den kalten Effekt des Duells und auf die Maschinisierung der Handlungen niemals ein. Er verabscheut die Psychologisierung

einfacher Affekte. Seine Handlungen, ob kriminell oder nicht, werden als Kunststücke aufgeführt, sorgfältig eingeleitet, dosiert, mit der Hemmung des Suspense versehen und mit der Verkennung geschmückt, die den Helden in einen ganz anderen Zweifel stürzt, nämlich den, von seiner *Unschuld* niemals restlos überzeugt zu sein – wie in DER UNSICHTBARE DRITTE, jenem Film, in dem der Werbeagent Thornhill, dessen Geschäft die Anrufung der Illusionen ist, selbst zu einer fingierten Figur wird, die seiner eigenen Unschuld dann doch nicht mehr ganz so sicher ist. Unschuldig schuldig werden, das ist die Grundfigur in vielen Filmen Hitchcocks.

Kommen wir zu Lacan zurück. Er verweist auf den Blick. Der Blick auf den Blick respektive auf die Aufmerksamkeit (den Pledge, die Preshow) muss erkennen, dass der Blick tastet, das Prestige ergründet, den Schlüssel zurechtfeilt. Insofern der Blick tastet, bildet er die Grundlage zu einer ersten Verzögerung. „Also, erste Zeit, die Welt. Zweite Zeit, der Schauplatz, auf welchem wir diese Welt aufsteigen lassen. Der Schauplatz *(scène),* das ist die Dimension der Geschichte. Die Geschichte hat stets den Charakter von Inszenierung *(mise en scène).*[280] Die methodische Inszenierung eines Anfangens von Handlung, die Lacan wie immer voller sprachlicher Arabesken formuliert, gleicht der von HIGH NOON: Die Zeit (etwa eineinhalb Stunden vor Mittag); der Ort: eine Insel im Nirgendwo des Westens, verbunden mit der Außenwelt durch eine Bahnlinie. Der Konflikt: Duell oder Ökonomie. – Marshal Kane heiratet und will sein Leben hinter einer Ladentheke verbringen: Austausch statt Duell. Das ist die Rahmung. Aber wer will eine so langweilige Geschichte hören? Das Drama beginnt nicht mit der Hochzeit, es endet damit. Nichts ist undramatischer als Will Kane hinter einem Ladentisch. Ja, aber – so folgt der Einwand – ist das nicht genau die Situation, vor der man Angst haben muss: Hinter einem Ladentisch stehen …? Diese Langeweile imaginiert Kane, wenn er zu Beginn des Films die Stadt verlassen will, um den Rächern zu entkommen. Erst dann reißt er die Kutsche herum und stellt sich seiner Angst und dem Duell. Jetzt hat die Angst wieder ein konkretes Objekt, das sich durch physische Handlung beseitigen lässt.

Die Szenerie der ungetrübten Normalität ist notwendig, damit überhaupt realistische Möglichkeiten eröffnet werden, aus der Blickstarre zu entweichen, Strategien des Schwindels zu entwickeln, die sich von der Gravitation des Schwarzen Lochs entfernen, in das Kanes Leben zu fallen droht. Darum geht es im Kern: Flüchten oder Standhalten. Die Eisenbahn symbolisiert

[280] Ebd., *S.* 49.

die Unerbittlichkeit eines Weges, die wendige Kutsche, die Möglichkeiten der Alternative. Die Angst ist sofort da, wenn die Szene die Möglichkeit als solche eröffnet. Wie wird man wählen, was bestimmt die Wahl? Überspringen wir die Ausführungen, die Lacan zu HAMLET macht – wie haben sie in den Rollenverwicklungen von SEIN ODER NICHTSEIN randständig behandelt. Die Pointe, die Lacan von Hamlet übernimmt, ist die der „dritten Zeit", die des *Stücks im Stück,* ein Trick, ein Schwindel, eine semiotische Unsicherheit, die den König entlarven und ihm die Antwort geben soll, ob das, was man sieht (Prestige), das ist, was es bedeutet. Das Spiel beginnt. Wir haben es hier nicht nur mit einem Schauplatz, sondern mit einem nach Freud „anderen Schauplatz" zu tun, der simultan den ersten überlagert. Übrigens gibt es diesen anderen Schauplatz auch in HIGH NOON. Kanes Frau will aus religiösen Gründen keine Waffe führen, neigt auch eher zur Flucht, erschießt am Ende aber doch einen der Schurken. Es ist die *Frau,* die hier das Spiel im Spiel, den anderen Schauplatz verkörpert und den Übergang ermöglicht.

Mit dem Spiel Hamlets kommt auch bei König und Königin die Angst auf. Das Spiel scheint einen Zweifel zu ermächtigen: Weiß der andere, das ich weiß, dass er von dem Mord weiß? Wie soll ich mich verhalten? Der König ist, so Hamlet, in einer „Mausefalle". Sein Angsteffekt erfindet den „erschwindelten Ausweg". Zunächst ist der Ausweg der, dass Hamlet die Szene mit einem selbstmörderischen Brief Richtung London verlassen muss. Der Aufschub ist gewährt. Schon hat Hamlet die Stelle des Königs eingenommen. Denn in diesem Stück im Stück ist es tatsächlich die Initiative Hamlets, die den Königsmord vorspielen lässt, weswegen sich nun der König in der zaudernden Rolle Hamlets befindet. Und genau das macht ihm Angst. Die Schuld fällt auf ihn selbst zurück. *Denn nun muss er Hamlet zutrauen, was er sich selbst zugetraut hat: den Königsmord.*

Man beachte die Uhren in HIGH NOON, die ununterbrochen sagen: Du hast keine Zeit, die Zeit ist vollständig gefüllt und bestimmt, und sie lässt sich nicht anhalten. Es gibt keinen Halt, keine Pause, an der deine Angst von dem Objekt des Bösen ablässt. Du kannst handeln, du musst nicht hinter der Ladentheke dem Handel zusehen. Kanes Wege durch die Stadt sind labyrinthisch, ziellos, ruhelos. Lacan präzisiert (was selten ist in seiner verschlungenen Rede): „Aber wenn plötzlich jede Norm zu fehlen beginnt, das heißt das, was die Anomalie ausmacht als das, was den Mangel ausmacht, wenn es plötzlich nicht mangelt, genau in diesem Moment beginnt die Angst."[281]

[281] Ebd., S. 58.

Die Angst ist auf dem Schauplatz ein Maschinenphänomen, von dem ich beherrscht werde. Die Angst blickt nicht mehr, sie sieht nur noch. Die Angst ist der unzweifelhafte Ort, an dem keine Ankunft erscheint. Der Zweifel ist das Symptom einer Suche, einer Denkbewegung, die schwindelig taumelnde Suche nach der Anerkennung des Anderen. Folglich ist die Angst im Zweifel mit der Lust als Eröffnung eines neuen Schauplatzes verbunden: Wenn die Angst ein *Vorspiel* ist, dann bezieht sie sich auf den Tod als das Ende des Duells. Im Showdown soll der Mut für einen neuen Anfang gewonnen werden, der nicht mehr der des Duells, sondern der des medialen, geldvermittelten Austauschs ist. Die Kettenglieder greifen ineinander. So ist der Anfang des Films zu verstehen: Zufrieden, den Revolver an den Nagel hängend, will sich Kane seiner jungen und hübschen Frau widmen. Die Angst fährt ihm in Form dreier sich ankündigender Schurken in die Glieder. Sie könnte ihn bis an sein Lebensende verfolgen. Aber auch die Öde eines Lebens hinter einer staubigen Ladentheke könnte ihn umbringen. Dieser Zweifel ist das, was Lacan den Anspruch des Anderen nennt: Nie werde ich dem Anspruch gerecht – so, wie ich nie der Erfüllung meiner Wünsche gerecht werde. Immer bleibe ich etwas schuldig.

Ich sammle die Früchte aus dem Zirkus der Lacan'schen Menagerie:

Angst ist, „wenn es keine Möglichkeit von Mangel mehr gibt, wenn die Mutter die ganze Zeit hinter ihm [dem Kind; R.B.] her ist".[282] – Bruno gegen die Polizei Scottie, von seinen Visionen verfolgt. Das Kind, losgelöst von der Hand der Mutter, aber beständig im Blick.

„[D]ieser Rest, dieser nicht verbildlichte Rückstand,"[283] das, was sich als Sehen dem Blick entzieht, die Fülle des Mangels, blinder Fleck der Selbstreferentialität. Wieder bemerken wir die strukturale Lücke, die die Kombinatorik der Codes erlaubt, als Subjekt sich zu integrieren, und den täuschenden Tausch der Fetische erträglich macht.

Der *verstellte Tausch* gebiert die Angst: „Es gilt stets eine gewisse Leere zu bewahren, die nichts mit dem Inhalt des Anspruchs zu tun hat, weder positiv noch negativ. Aus ihrer totalen Ausfüllung entsteht die Störung, in der sich die Angst manifestiert."[284] Dabei darf man nicht verdrängen, dass die Angst stets mit Schwindel, Tausch und Täuschung gerade jenen „leeren

[282] Ebd., S. 74.
[283] Ebd., S. 83.
[284] Ebd., S. 89.

Raum" produziert, der die Vergesellschaftung gegen die Vereinzelung rettet. Der positive Aspekt der Angst – das, was als Verengung, Vorspiel ein Drohendes anzeigt und flüchtend für Verräumlichung sorgt, gleich ob wir das Flucht, Widerstand oder Schickung nennen – kommt häufig zu kurz, wird verdrängt: Kirmesspiel als Angstlust. Bei Marshal Kane in HIGH NOON findet sich die Angst in aller Freiheit ein: einerseits die Ankunft des unvermittelt Bösen; andererseits das völlige Fehlen von Verräumlichung im illusionären Paradies tödlicher Langeweile, das ihm die Hochzeit mit Amy verspricht.

In diesem Zusammenhang hat Heidegger, durch Kierkegaard geschult, die Angst zwischen die „Vereinzelung" und die „Ganzheit des Strukturganzen" gesetzt – zwischen den Tausch als singulärer, sich nicht vermittelnder (negativer) Vermittlung und den positiven Austausch, der als Sorge, Besorgung, Vorsorge kursiert. „Allein in der Angst liegt die Möglichkeit eines ausgezeichneten Erschließens, weil sie vereinzelt."[285] Im Paragraph 41 von SEIN UND ZEIT, gilt es, die „Ganzheit des Strukturganzen" nicht als Zweifel, sondern als „Sorge" so zu denken, dass Schuld als unausweichlicher Rest der Freiheit (sprich Tauschhandlung) den Antagonismus von „Flüchten oder Standhalten" moduliert und in eine disponible Substanz (Sein) verwandelt. „Das Freisein *für* das eigenste Seinkönnen und damit für die Möglichkeit von Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit zeigt sich in einer ursprünglichen, elementaren Konkretion in der Angst."[286]

Man darf sich nicht davor fürchten, die ursprüngliche Bivalenz des Signifikanten Lacans gegen die Ontologisierung von Sein und Seiendem zu tauschen. Zumal Heidegger dezidiert auf Kierkegaards „Problem der Erbsünde"[287] referieren und damit auf die Rahmung eines Problems von Ursprünglichkeit, womit rein praktisch nicht ein Anfang, sondern eine Wirklichkeit (Wirklichkeit ist Widerständigkeit[288]) gemeint ist, in die jeder hineinversetzt ist wie in seinen Körper. Das Besorgen setzt Arbeit voraus. „Bloßes *Wünschen*"[289] zielt vorstellend darauf, es möge auch ohne gehen. Diese Verlockung blockiert sich jedoch in der Angst und ruft sie motorisch in Arbeit. Das Pendel schlägt zurück, der Rest tritt wieder hervor als das Negat, das Heidegger *Zeit* nennt. *Die Zeit, der Pendelschlag des Tauschs, Tourbillon der Unruhe, ist der nie verfügbare Rest.*

[285] Heidegger: *Sein und Zeit,* S. 191.
[286] Ebd.
[287] Ebd., S. 190.
[288] Ebd., S. 209.
[289] Ebd., S. 195.

Der Schwindel derealisiert einerseits den Tausch, andererseits ruft er übersteigert-abwehrend die Angst hervor. Man darf das eine Verengung, ein Duell nennen. „Eingerahmt ist das Feld der Angst zu situieren. Sie finden so das wieder, womit ich die Diskussion eingeleitet habe, nämlich das Verhältnis des Schauplatzes zur Welt."[290] Was ich erkenne, konstituiert das, was ich nicht erkenne. Topologie des Unbewussten als Präsenz.

Dann Lacan, ganz zentral und unmissverständlich: „Das, was wir letzten Endes erwarten, und was die wahre Substanz der Angst ist, ist das das, was *nicht täuscht,* das Außer-Zweifel. […] Die Angst ist nicht der Zweifel, die Angst ist die Ursache des Zweifels."[291] Das lässt sich auf die Situation Marshal Kanes übertragen. In die Enge getrieben, gibt es für ihn nur noch Möglichkeiten der Flucht in zwei Richtungen: in den Laden seiner Frau oder in das Duell. Den Mut zum Duell bringt er auf, weil er weiß, dass das Böse ihn auch hinter dem Ladentisch ereilen kann, aber von ganz anderer Seite, von der Seite einer verlorenen, in die Depression taumelnden Selbstächtung. Der Zweifel ist ein doppelter: Das Duell könnte verloren gehen. Man könnte ihn vor seinem Laden erschießen, aber er würde auch im Laden zugrunde gehen. „Der Zweifel, das, was er an Anstrengungen aufwendet, dient nur dazu, die Angst zu bekämpfen, und zwar eben durch Köder. Es geht darum, das zu umgehen, was in der Angst an schrecklicher Gewissheit besteht."[292] Der Zweifel hat nicht nur zwei Seiten, der Zweifel verursacht das Sich-Drehen im Kreis.

Der Zweifel ist eine Art, den Ausweg zu suchen, die banale Evidenz des Todes in eine Wette auf das Leben umzumünzen. Es gilt, einen Handel, einen Aufschub zu erwirken. Dem Zweifel entspricht die Zerstreuung. Das sind die Köder, die mir vom Anderen angeboten werden: Verlockungen der Kirmes, der Unterhaltung, der medialen Kaleidoskope. Hier soll der Zweifel positiv wählen dürfen und nicht ausschließen müssen. Hier wird der Tod in kleiner Münze gestückelt. Kane, der Zweifelnde, verheiratet mit dem Puritanismus, fern der Genüsse hinter dem Ladentisch, wie er das Wechselgeld penibel abzählt … In diesem Sinne ist die Angst des Anderen meine Angst und ein bürgerliches Geschäft. Lacan betont: „Das Allein-Sein ist gewissermaßen das armselige Gegenstück der Funktion der Angst. Das Leben … *die Existenz ist ein ununterbrochenes Vermögen aktiver Trennungen.*[293] Die Affek-

[290] Lacan: *Die Angst,* S. 99.
[291] Ebd., S. 101.
[292] Ebd.
[293] Ebd., S. 182.

tivität der Wissenschaft kommt hier zum Vorschein, deren „Ziel ist [es], den Mangel als auffüllbar zu betrachten, im Gegensatz zur Problematik einer Erfahrung, die es in sich einschließt, dem Mangel als solchem Rechnung zu tragen."[294]

Ich betrachte die Kinder, wie sie das Karussell besteigen, die Erwartung schon befeuert von der Freude auf ein nächstes Mal, gedämpft von der Angst, es könnte das letzte Mal sein. Irgendein Unfall könnte der Herausforderung ein Ende machen und die Hand der Mutter verschließen, die man eben verlassen hat. Die Zerstreuung und die Herausforderung des Karussells sind, wie die Erfahrung im Umgang mit Medien, „ein ununterbrochenes Vermögen aktiver Trennungen."

Will Kane besteigt nach dem Duell mit seiner Frau die Kutsche und verlässt die Stadt; Scottie befreit sich vom Trauma, da er den Schwindel realisiert und geht wieder daran, die täuschenden Spuren von denen auszusondern, die nicht täuschen; die polnische Schauspieltruppe aus SEIN ODER NICHTSEIN spielt weiter das Spiel des zweifelnden Hamlet; der kleine Giosuè in IST DAS LEBEN NICHT SCHÖN? findet oben auf dem Panzer sitzend die Hand seiner Mutter wieder. Der Meisterdieb in ÜBER DEN DÄCHERN VON NIZZA reicht der Diebin seine Hand, während sie an der Regenrinne hängt. Ein *déjà vu* von VERTIGO. Schuld wandert weiter. Lückenlos reihen sich die Tauschszenen aneinander wie die Erscheinungen des „weißen Elephanten" in den Strophen von Rilke – Handreichungen. Das, was man an Arbeit aufwendet, dient dazu, den Schwindel wieder einzuführen. Der Philosoph, so Kafka, erhascht nicht, was zu erhaschen nicht ist. Seine Faszination gilt der Motorik des anderen Schauplatzes, sich selbst zu sehen, von jenem Karussell aus.

[294] Ebd., S. 183.

QUELLENVERZEICHNIS

Alewyn, Richard: *Das grosse Welttheater.* In: Richard Alewyn, Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung.* Hamburg 1959

Baillet, Adrien: *Brief Olympica.* In: René Descartes: *Discours de la Méthode.* Hamburg 2011

Bataille, Georges: *Die Aufhebung der Ökonomie.* München 1985

Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen.* Berlin 1978

Baudrillard, Jean: *Laßt euch nicht verführen!* Berlin 1983

Baudrillard, Jean: *Der symbolische Tausch und der Tod.* München 1991

BBC Master Photographers, 1983. https://www.youtube.com/watch?v=WWBGRjJNAwg ab Minute 22:48. (Zuletzt aufgerufen am 3.1.2022)

Benjamin, Walter: *Das Karussell.* In: *Einbahnstraße.* In: *Gesammelte Schriften,* Bd. IV, Frankfurt a. M. 1980

Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels.* In: *Gesammelte Schriften,* Bd. I, Frankfurt a. M. 1980

Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden.* Hamburg 1993

Birkhan, Helmut: *Spielendes Mittelalter.* Wien 2018

Bitsch, Annette: *Diskrete Gespenster. Die Genealogie des Unbewussten aus der Medientheorie und Philosophie der Zeit.* Bielefeld 2009

Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher.* Frankfurt a. M. 1979

Blumenberg, Hans: *Geistesgeschichte der Technik.* Frankfurt a. M. 2009

Blumenberg, Hans: *Schriften zur Technik.* Berlin 2015

Bohn, Ralf: *Szenische Hermeneutik. Verstehen, was sich nicht erklären lässt.* Szenografie & Szenologie Bd. 12, Bielefeld 2015

Bohn, Ralf: *Camera scriptura. Die Bildschriftlichkeit der Fotografie.* Szenografie & Szenologie Bd. 16, Bielefeld 2019

Braun, Christina von: *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht.* Zürich 2001

Brecht, Bertold: *Der Messingkauf.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 16, Frankfurt a. M. 1969

Brecht, Bertold: *Über die Popularität des Kriminalromans.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 19, Frankfurt a. M. 1969

Burckhardt, Jacob: *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien.* Berlin 1936

Burckhardt, Martin: *Philosophie der Maschine.* Berlin 2018

Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch.* Berlin 2017

Cramer, Friedrich: *Ordnung und Chaos: Schwingen und Kippen als Grundformen der physischen und psychischen Bewegung.* In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper, Ulrich Sonnemann (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose im Spiegel der Zeit.* Berlin 1993

Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.* Basel 1996

Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur.* Frankfurt a. M. 2002

Deleuze, Gilles: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin 1992

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung.* München 2007

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.* Frankfurt a. M. 1979

Dering, Florian: *Volksbelustigungen. Eine bildreiche Kulturgeschichte von den Fahr-, Belustigungs- und Geschicklichkeitsgeschäften der Schausteller vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Nördlingen 1986

Derrida, Jacques: *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie.* München 1987

Descartes, René: *Meditationes de prima philosophia.* Hamburg 2008

Descartes, René: *Discours de la Méthode.* Hamburg 2011

Dostojewskij, Fjodor M.: *Der Spieler. Aus den Aufzeichnungen eines jungen Mannes.* München 1981

Fischer, Robert (Hg.): *Monsieur Truffaut, wie haben Sie das gemacht?* München 1993

Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge.* Frankfurt a. M. 1978

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens.* Frankfurt a. M. 1981

Fraley, Tobin: *The Great American Carousel. A century of Master Craftmanship.* San Francisco 1994

Frank, Manfred: *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher.* Frankfurt a. M. 1977

Frege, Gottlob: *Die Grundlagen der Arithmetik.* Stuttgart 1987

Freud, Sigmund: *Hemmung, Symptom und Angst.* München 1978

Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten.* Frankfurt a. M. 1981

Freud, Sigmund: *Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Über Vergessen, Versprechen, Vergreifen, Aberglauben und Irrtum.* Frankfurt a. M. 1981

Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips.* In: Ders.: *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften.* Frankfurt a. M. 1982

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung.* Frankfurt a. M. 1984

Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* Frankfurt a. M. 1991

Freud, Sigmund: *Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie.* Frankfurt a. M. 1992

Freud, Sigmund; Breuer, Josef: *Studien über Hysterie.* Frankfurt a. M. 1981

Goffman, Erving: *Interaktion im öffentlichen Raum.* Frankfurt 2009

Geck, Martin: *Beethoven. Der Schöpfer und sein Universum.* München 2020

Ginzburg, Carlo: *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst.* Berlin 2011

Goldberg, Vicki: *Jacques Henri Lartigue. Photographer.* Lausanne 1998

Göttert, Karl-Heinz: *Geschichte der Stimme.* München 1998

Hagen, Wolfgang: *Funken und Scheinbilder. Skizzen zu einer Genealogie der Elektrizität.* In: VVS Saarbrücken (Hg.): *Mehr Licht.* Berlin 1999

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt a. M. 1980

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit.* Tübingen 1979

Helmholtz, Hermann von: *Die Tatsachen in der Wahrnehmung.* In: Hermann von Helmholtz, Heinrich Hertz: *Raum und Kraft. Aus der Werkstatt genialer Naturforscher.* Berlin 1978

Herz, Marcus: *Versuch über den Schwindel.* Hamburg 2019

Highsmith, Patricia: *Zwei Fremde im Zug.* Zürich 2002

Hoffmann, Christoph: *„Der Dichter am Apparat." Medientechnik, Experimentalpsychologie und Texte Robert Musils 1899-1942.* München 1997

Hogrebe, Wolfram: *Orientierungstechniken: Mantik.* In: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst.* Frankfurt a. M. 2016

Hörisch, Jochen: *Ende der Vorstellung. Die Poesie der Medien.* Frankfurt a. M. 1999

Hörisch, Jochen: *Der Sinn und die Sinne. Eine Geschichte der Medien.* Frankfurt a. M. 2001

Kafka, Franz: *Auf der Galerie.* In: *Sämtliche Erzählungen.* Frankfurt a. M. 1980

Kafka, Franz: *Der Kreisel.* In: *Sämtliche Erzählungen.* Frankfurt a. M. 1980

Kaempfer, Wolfgang: *Überlegungen zur Struktur der Zeit in manisch-depressiven Zuständen.* In: Rudolf Heinz, Dietmar Kamper, Ulrich Sonnemann (Hg.): *Wahnwelten im Zusammenstoß. Die Psychose im Spiegel der Zeit.* Berlin 1993

Kierkegaard, Sören: *Der Begriff Angst. Eine simple psychologisch-hinweisende Erörterung in Richtung des dogmatischen Problems der Erbsünde.* Hamburg 1991

Kittler, Friedrich: *Grammophon Film Typewriter.* Berlin 1986

Kittler, Friedrich: *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft.* München 2001

Klossowski, Pierre: *Nietzsche und der Circulus vitiosus deus.* München 1986

Klossowski, Pierre: *Die lebende Münze.* Berlin 1998

Kojève, Alexandre: *Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes.* Frankfurt a. M. 1996

Köpp-Fredebeul, Susanne: *Vom Karussellpferd zur Raketenbahn. Die Geschichte der deutschen Karussellindustrie in Thüringen.* Ahlen 2019

Lacan, Jacques: *Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Das Seminar 1954-1955, Buch II,* Olten 1980

Lacan, Jacques: *Encore. Das Seminar 1972-1973, Buch XX.* Weinheim 1991

Lacan, Jacques: *Die Bildung des Unbewussten. Das Seminar 1957-1958, Buch V.* Wien 2006

Lacan, Jacques: *Die Angst. Das Seminar 1962-1963, Buch X.* Wien 2010

Ladewig, Rebekka: *Schwindel. Eine Epistemologie der Orientierung.* Tübingen 2016

La Mettrie, Julien Offray de: *Der Mensch eine Maschine.* Stuttgart 2001

Maase, Kaspar: *Vom Aufstieg und Ende der Massenkultur.* In: Erich Knocke (Hg.): *Gesammeltes Vergnügen. Das Essener Markt- und Schaustellermuseum.* Essen 2000

Mach, Ernst: *Grundlinien der Lehre von den Bewegungsempfindungen.* Leipzig 1875

Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie.* Köln 2000

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays.* Hamburg 1984

Musil, Robert: *Tagebücher.* Reinbek 1976

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 8, Reinbek 1978

Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß.* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 6, Reinbek 1978

Musil, Robert: *Inflation.* In: *Nachlass zu Lebzeiten (1936).* In: *Gesammelte Werke,* Bd. 7, Reinbek 1978

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.* Hg. Gorgio Colli, Mazzino Montinari, München 1980

Pfaller, Robert: *Warum man beim Zaubern laut sprechen muss. Die Kultur der Magie und der Narzissmus der Aufgeklärten in der psychoanalytischen Theorie.* In: Brigitte Felderer (Hg.): *Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium.* Berlin 2004

Pfaller, Robert: *Ästhetik der Interpassivität.* Hamburg 2008

Phaidon 55 – *André Kertész.* Berlin 2001

Plessen, Marie-Louise von: *Rossballett und Reiterspiel: Schautänze zu Pferde.* In: Stefan Krause, Matthias Pfaffenbichler (Hg.): *Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele.* Wien 2017

Poe, Edgar Allan: *Das Schwindeln. Eine exakte Wissenschaft.* In: *Gesammelte Schriften,* Bd. 3, Berlin 1984

Pontalis, Jean-Bertrand: *Vorwort.* In: Jean-Paul Sartre: *Freud. Das Drehbuch.* Reinbek 1993

Rang, Florens Christian: *Historische Psychologie des Karnevals.* Berlin 1983

Rilke, Rainer Maria: *Das Karussell.* In: *Sämtliche Werke,* Bd. 2. Frankfurt a. M. 1976

Sartre, Jean-Paul: *Marxismus und Existenzialismus. Versuch einer Methodik.* Reinbek 1971

Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie.* Reinbek 1982

Schlünder, Susanne: *Einleitung.* In: Susanne Schlünder, Andrea Stahl (Hg.): *Affektökonomien. Konzepte und Kodierungen im 18. und 19. Jahrhundert.* München 2018

Shakespeare, William: *Hamlet.* Stuttgart 2001. (Schlegel-Übersetzung)

Sohn-Rethel, Alfred: *Warenform und Denkform. Mit zwei Anhängen.* Frankfurt a. M. 1978

Sohn-Rethel, Alfred: *Soziologische Theorie der Erkenntnis.* Frankfurt a. M. 1985

Sohn-Rethel, Alfred: *Das Geld, die bare Münze des Apriori.* Berlin 1990

Szabo, Sascha-Roger: *Rausch und Rummel. Attraktionen auf Jahrmärkten und in Vergnügungsparks. Eine soziologische Kulturgeschichte.* Bielefeld 2006

Szabo, Sascha-Roger: *Chillrides.* In: Ders. (Hg.): *Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte.* Bielefeld 2009

Taureck, Bernhard H.: *Einleitung. Die Psychoanalyse zwischen Empirie und Philosophie.* In: Ders. (Hg.): *Psychoanalyse und Philosophie. Lacan in der Diskussion.* Frankfurt a. M. 1991

Truffaut, François: *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken.* München 1976

Truffaut, François: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München 1990

Valéry, Paul: *Notiz von 1916.* In: Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Cahiers/ Hefte,* Bd. 5, Frankfurt a. M. 1992. Zitiert nach Mai Wegener: *Psychoanalyse und Topologie – in vier Anläufen.* In: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld 2007

Virilio, Paul: *Ästhetik des Verschwindens.* Berlin 1986

Virilio, Paul: *Die Sehmaschine.* Berlin 1989

Wertheimer, Max: *Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung.* In: F. Schumann (Hg.): *Zeitschrift für Psychologie.* Leipzig 1912

Wilharm, Heiner: *Magische Effekte oder vom Verschwinden der Endlichkeit.* In: Ralf Bohn, Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung und Effekte. Die Magie der Szenografie.* Szenografie & Szenologie Bd. 7, Bielefeld 2013

Wilharm, Heiner: *Die Ordnung der Inszenierung.* Szenografie & Szenologie Bd. 8, Bielefeld 2015

Winnicott, D. W.: *Von der Kinderheilkunde zur Psychoanalyse. Aus den „Collected Papers."* München 1976

ABBILDUNGEN

Titelbild: Foto Ralf Bohn

Abb. S. 8: Foto Ralf Bohn

Abb. S. 144: Szenenfoto aus: Alfred Hitchcock: Der Fremde im Zug (1951)

Abb. S. 342: Foto Ralf Bohn

Medienwissenschaft

Tanja Köhler (Hg.)

Fake News, Framing, Fact-Checking: Nachrichten im digitalen Zeitalter

Ein Handbuch

2020, 568 S., kart., 41 SW-Abbildungen
39,00 € (DE), 978-3-8376-5025-9
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5025-3

Geert Lovink

Digitaler Nihilismus

Thesen zur dunklen Seite der Plattformen

2019, 242 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-4975-8
E-Book:
PDF: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4975-2
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4975-8

Mozilla Foundation

Internet Health Report 2019

2019, 118 p., pb., ill.
19,99 € (DE), 978-3-8376-4946-8
E-Book: available as free open access publication
PDF: ISBN 978-3-8394-4946-2

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de

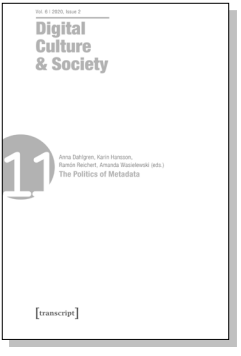
Medienwissenschaft

Ziko van Dijk
Wikis und die Wikipedia verstehen
Eine Einführung

März 2021, 340 S., kart.,
Dispersionsbindung, 13 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5645-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5645-3
ISBN 978-3-7328-5645-9

Gesellschaft für Medienwissenschaft (Hg.)
Zeitschrift für Medienwissenschaft
Jg. 13, Heft 2/2021: Spielen

September 2021, 180 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-5400-4
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5400-8
ISBN 978-3-7328-5400-4



Anna Dahlgren, Karin Hansson,
Ramón Reichert, Amanda Wasielewski (eds.)
Digital Culture & Society (DCS)
Vol. 6, Issue 2/2020 – The Politics of Metadata

June 2021, 274 p., pb., ill.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4956-7
E-Book:
PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4956-1

Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten finden Sie unter www.transcript-verlag.de