

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 Luxembourg*, 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 zentripetalen 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 differenz 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 Sozios. 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 Elefant“.

Durch Wiederholung sich anzueignen, was rasant vorbeigeleitet, 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 Elefant*, 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 Högbe: *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 deziert 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.