

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 Dauerspür 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 herauszustehen, *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 *Konsumarbeitern* 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 *Arbeitszeit*, 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 Bodenkarusell, als einziges noch mit der Tradition des Ringstechens 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 Kindheiterinnerung 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 eines Verhältnisses von Dingen annimmt.“⁷⁸ Was Ding war, ist jetzt Vorzeichen 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 kündigt von der Möglichkeit der Wiedererweckung des Wirklichkeitsmoments, was zu einer passiven Haltung melancholisch-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.