

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 Ringstechen, 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 Variationskessel 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 Mädels, an denen sie vorbeifliegen, ins Fleisch oder reißen die Aufschreienden mit sich: auch die Mädels 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 zentripetalen 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 steigende 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 Nichtver-einten“, 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 entschuldigenden 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

Karusells 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.