

II. TEIL: DAS KARUSSELL IM KONTEXT VON MEDIENINSZENIERUNGEN

14. WALTER BENJAMIN: KARUSSELLFAHRENDES KIND – EIN DENKBILD

Die erste Vorstellung der drei Repräsentationen des Schwindels – *Schwereelosigkeit, 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 *Thaumatrope* 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-

schränk 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 Inse-

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 KARUSSELFARENDES 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 Vorstellungsbildes. 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 Biografie. 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-Angekommenesein 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 Erdschwere 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 Vätermord 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.