

## 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 Zaubershowes 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 Orientierung. 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“<sup>48</sup> 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“<sup>49</sup> 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-

<sup>48</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hamburg 1984, S. 40.

<sup>49</sup> 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 Varietékünstler 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-Karussell). Rebekka Ladewig, die wir bereits zitiert haben, bewertet Purkinjes Arbeiten „wissenschaftshistorisch [als] Übergang zum Paradigma der subjektiven Sinnesphysiologie.“<sup>50</sup>

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 Interpretationsmarge 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-

<sup>50</sup> Ladewig: *Schwindel*, S. 169.

tem Geld auszutauschen. Hegel wird also wieder auf den Kopf gestellt. Der Drehschwindel zwischen Geist und Materie beginnt erneut. Die Zauber-  
maschinen, 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 Stereosko-  
pie 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 erfah-  
ren, 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 Kraftüber-  
tragung durch Negationen, physikalisch in der Induktion des Wechsel-  
stromprinzips, 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 Trans-  
port, 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 Gewohn-  
heit (Erfahrung) versus Aufmerksamkeit. Und noch bedeutsamer: Die ner-  
vösen 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 delirierender 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.<sup>51</sup>

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 beigegeben, 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 privaten 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

<sup>51</sup> 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.“<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup>

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

<sup>52</sup> Robert Musil: *Tagebücher*. Reinbek 1976, S. 117.

<sup>53</sup> 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 Aufwandsdifferenzen entstehen zwischen dem Fremden und dem Eigenen, dem Gewohnten und dem Verändertem, dem Erwarteten und dem Eingetroffenen.“<sup>54</sup> 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 pekuniären Sinne rechnen. Nicht verwunderlich ist, dass bei allen diesen Modellen, denen der Psychophysiker auf der einen, denen der Mediziner 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

<sup>54</sup> 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 einmischte.<sup>55</sup>

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.<sup>56</sup>

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

<sup>55</sup> Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 8, Reinbek 1978, S. 1172f.

<sup>56</sup> 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 Franksteins. Nun kommt es nicht darauf an, die Realität zu verdoppeln, sondern einzusehen, dass die Lust des der Arbeit entzogenen 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!“<sup>57</sup> Der Schwindel kann nicht nur – wie jeder Kir-

<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup>

Die Problemerkennntnis, 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

<sup>58</sup> 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 Probesthübe 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 „ungenau“, zirkensische, 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), andererseits die Fiktion, selber zu dirigieren. Es ist nur teilweise eine Fiktion, wenn wir uns auf einem Karussell tätiger fühlen als in einem Planetarium.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> Bertolt Brecht: *Der Messingkauf*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1969, S. 541f.