

36. EINE PATHOGRAFIE DES SCHWINDELS

Bevor Angststarre und Ohnmacht den durchdrehenden Spieler ergreifen oder der dionysische Taumel wieder in legitime Bahnen zurückbefohlen wird, hier einige Anmerkungen zur Pathologie des Schwindelgefühls.

Der Text erschien erstmalig 1786. Er hat den Titel *VERSUCH ÜBER DEN SCHWINDEL* und ist geschrieben von dem seinerzeit berühmten Arzt und Philosophen Marcus Herz. Es lohnt, daraus zu zitieren, um festzustellen, dass der moderne Schwindel stets in Korrespondenz steht zur jeweils avancierten Technik des Tauschs und Austauschs respektive seiner motorischen Übertreibungen, Blockaden und Abkopplungen. Von einem Schwindel geht Herz aus, wenn eine Steigerung der Körpermotorik (der eine Verminderung der Sensorik korrespondiert, eben der Schwindelanfall) ins Spiel kommt. Herz benennt acht Varianten, von denen uns hier nur drei interessieren:

„*Erstens*, die Erscheinung der ruhenden Gegenstände, als wären sie in der geschwindesten Bewegung; und zwar scheinen sie sich entweder im Kreise zu bewegen, oder von der Höhe herunterzufallen, oder (...) aus der Tiefe in die Höhe zu steigen.“²⁴⁹ Dieser Schwindel ist leicht nachvollziehbar. Nicht nur Kinder drehen sich, um ihn zu spüren, auch Erwachsene tanzen sich schwindelig. Was im Auge die Nachbildwirkung, das ist in den Gleichgewichtsorganen der Nachschwindel, eine motorische Ausgleichsbewegung, die auch durch unkoordinierte Augenbewegungen verursacht ist, insbesondere dann, *wenn die optischen Zwischenvermittlungen fehlen*, was bei Abgründen, Überbrückungen, leeren Plätzen auffällig ist. Mach verifiziert den Zusammenhang 1875 eingehend in seinen *GRUNDLINIEN DER LEHRE VON DEN BEWEGUNGSEMPFINDUNGEN*. Man bleibt plötzlich in den Pirouetten stehen und bemerkt den Schwindel. Der griechische Name dafür ist *dinos*, der lateinische *vertigo*. *Schwindel* leitet Herz von „verschwinden“ (Schwund) ab. Kantianisch geschult sieht er hier eine Konkurrenz zwischen Verstand und Empfindung am Werk. Dieser Schwindel, bei dem die Orientierung verloren geht, kann eine bewusst inszenierte *Entzugsform der Vermittlungsreihen* sein. Mach entdeckt, dass der Schwindel sehr schnell zurückgeht, wenn man der Versuchsperson in kurzer Entfernung ein statisches Objekt vor Augen halten kann. Solches fehlt z.B. bei der Seekrankheit. Die Projektion der Schwindelangst ist die, in der sich die Körperorgane eigenmächtig auf

²⁴⁹ Marcus Herz: *Versuch über den Schwindel*. Hamburg 2019, S. 102.

die Suche nach einem Halt machen und dabei immer weiter raumgreifend und leibzerreißend agieren.

Obwohl Nietzsche mit dem adjektiv *apollinisch* den Traum respektive eine *Vision* (im engeren Sinne die Konzeptualisierung eines Kunstwerks als *techne*, nicht als *ars*)²⁵⁰ gemeint hat, kann man daraus auch die Vorausschau einer Vision ohne Vorbild verstehen. Der Seher (Träumer, Künstler) sieht sozusagen blind in Hinblick auf die haltlose Überbrückung in eine noch offene Zukunft. Der Visionär nutzt die Strategie, über dem geometrischen oder zeitlich-projektiven Abgrund – Schwindelangst – imaginäre Brücken zu bauen. Nicht zuletzt sind solche Schwindelängste deswegen besonders im Zusammenhang mit Architektur zu vermelden: Agoraphobie, Höhenangst, Brückenangst etc. Das Beispiel Hitchcocks, die Verbindung von Höhenangst und Vertigo, ist da sehr bezeichnend. Als mantisch Begabter jedoch bekommt man die durchgehende Kontrolle des Übergangs vom Unvorstellbarem, zum Realisierten zuerst nur als Projektion, als Konzeptualisierung. Eben diese konzeptuelle Kontrolle bezeichnet der griechische Begriff *techne*. Nach griechischer Tradition vermittelt „Technikkonzeption“ zwischen dem Idealen (der Vision, dem Traum) und dem Realen (dem Körper und seiner muskulösen Motorik). Technik/Training und Kalkül sind in der Antike vor allem in der Form des Agons seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. institutionalisiert – wie Rhetorik, Theater, Münzwesen, Geometrie und die Logik. Sie beziehen sich als *artes* nicht auf den Körper, sondern auf die *Verkörperungen des Geistes*, des Genius. Die *techne* sorgt dafür, dass der Magie allmählich die Grundlage entzogen wird, insofern Magie *unvermittelt* überbrückt, was Technik noch quantitativ *vermitteln* kann. Die Abgründe der Erscheinungen werden Zug um Zug durch die lückenlose Wirkung von Kräften beherrscht, die zumeist aber auch im Verborgenen wirken. Eben diese Verborgtheit der technischen Produkte, die Warenkonzeption dessen, was in Laboren und Experimentierhallen entwickelt wird, ruft nun wieder magische oder pathische und pathologische Formen des Umgangs mit Technik hervor.

Wenn tote Dinge statt lebendiger Körper sich bewegen (hier setzt die Laokoon-Diskussion an), wenn also die Sinnesorgane sich überfordert sehen, dann wird pathologisch – etwa im Tremor – eine Inversion der topischen Positionen von Psychik und Physis reklamiert: nicht Motorisierung der Sinne, sondern Sensibilisierung der Motorik. Genau das drückt sich in der physisbetonten Gestik der griechischen Plastik aus.

²⁵⁰ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 26.

Zurück zu Herz und zu den medizinischen Fällen. Als *zweiten* Fall des zufälligen, d.h. anfallsartigen Schwindels bezeichnet Herz beispielhaft eine Veränderung des Farbsehens. Ich bin mir nicht sicher, ob er tatsächlich das erst von Goethe dezidiert beobachtete Phänomen der Komplementärfarbwirkung und der Nachbildwirkung meint: Wenn man intensiv ein Grün betrachtet und dann seinen Blick auf eine weiße Wand richtet, wird man ein intensives Magenta sehen. Die Illusion beruht auf einer Trägheit der Netzhautrezeptoren, die vom Gehirn als Sehen der Gegenfarbe des von Goethe konzipierten Farbkreises interpretiert wird. Der Schwindel ist ein anderer als der Angstschwindel. Dennoch aber ist die Erscheinung pathologisch, denn sie setzt eine Wirklichkeitsdestabilisierung an, die sich zwar als interessante Belustigung (optische Täuschung) artikuliert, aber dennoch Zweifel sät, ob und wann das Auge *generell* trügt. Hier beginnt die Reihe einer instrumentellen Objektivierung des Subjekts durch Goethe, Fechner, Wundt, Helmholtz, Wertheimer. Da aber der Trug kein individueller ist, wird der Pathologieverdacht alsbald fallen gelassen. Jedenfalls wird aus diesem Phänomen und dem des binokularen Tiefensehens wie dem Stroboskopeffekt später die Illusionsbetreuung vieler optischer Täuschungen hervorgebracht und bis zum Kino vermarktet. Hitchcock hat in *VERTIGO* auch das Phänomen der Komplementärfarbwirkung (grün – magenta) filmisch differenziert anzuwenden gewusst.

Der *dritte* Fall des Schwindels ist durch Muskelschwäche bedingt. „Die Kranken fangen an zu zweifeln, ob sie sich aufrecht halten können; sie zittern, wanken und befürchten in tiefe Abgründe zu stürzen.“²⁵¹ Da haben wir es entweder mit einem noch unerkannten organischen Befund oder aber mit einem Misstrauen gegenüber unterbewussten Organselbständigkeiten zu tun, respektive mit der Angst eines *Vertrauensverlustetes* gegen sich selbst organisierende Organtätigkeit. Normalerweise ist der Glaubenskredit an die Organfunktionen grenzenlos. Die Dinge geraten in Arbeit: Zwischen organischer Schwäche, Vertrauensverlust und Angstkompensation entsteht eine Wechselwirkung. Ansätze zur psychoanalytischen Therapie sind bei Herz kaum zu überhören: Vertrauensbildung, Einübung in Wirklichkeitszusammenhänge und Autorität des Arztes sollen die Krise stabilisieren.

Herz, ganz Diagnostiker und Mantiker, also Seher, verlagert den Sitz dieses Schwindels in die Nerventätigkeit und damit in eine Psychologie, die sich damals erst allmählich von den leichter zu behandelnden physiologischen

²⁵¹ Herz: *Versuch über den Schwindel*, S. 102.

Fällen zu trennen beginnt. Erst als es Sinnesmaschinen gibt, die etwa elektrochemisch die Nerventätigkeit in Korrespondenz zur Organfunktion (respektive deren physikalische Instrumentalsimulationen) differenzieren, kann dem Schwindel einerseits Aufklärung geboten werden und können andererseits die diagnostischen Maschinen nun auch zu optischen Apparaten entwickelt werden, die den Wunsch nach Schwindeffekten kommerzialisieren und aus den Pathologien Lüste und somit *Selbstautorisierung* schaffen. Die Gleichgewichtsorgane werden erst 80 Jahre nach den Ausführungen von Herz entdeckt und in ihren Funktionen spezifiziert. Die Pointe der Darlegung von Herz basiert auf einem Übergang beobachtbarer physiologischer Mechanismen, bis hinein in die optische Projektion eines Bildes „auf der Netzhaut, (das) das letzte in der Reihe körperlicher Wirkungen ist, und nicht von der Seele wieder *gesehen* wird, sondern in dieselbe eine mit allem Körperlichen ganz heterogene Veränderung, eine *Vorstellung* hervorbringt.“²⁵² Die erst durch Mach dann wissenschaftlich fundierte These, dass der Tausch von Vorstellung (Imagination) und Vorstellung (Darstellung) keiner kausalen Ökologie zugehört, sondern einer „Wechselstromtechnik“, einem *Schaltkreis*, darf man sich bei Herz schon so schematisiert denken, dass die Illusion eines Drittenelements im psychischen Apparat zurückgespiegelt wird, wobei für sie allerdings, so die Freud'sche Übertragung, irgendein passendes Objekt sich einfinden muss. *Die Rückspiegelung macht aus der einfachen Realität eine psychophysische Realität*, die Herz im kantischen Sinne als Verhältnis von Wahrnehmung und Erkenntnis interpretiert und die immer in Richtung Synthesis verschmilzt. In Richtung Differenz – so später Lacan – wird interpretierbar, dass die Synthesis sich immer in Medium und Form, respektive in Signifikat und Signifikant auflösen lassen muss. Vereinfacht lässt sich formulieren: Pathogene Zustände treten dann ein, wenn die Differenzen entweder zerfallen oder aber sich indifferent zeigen. Schwindel, also fehlende psychophysische Orientierung ist der Effekt. Die Überwindung der Kausaltheorien in der Psychophysik ist der bedeutende Schritt, den man bei Herz heraufziehen sieht. Nicht die Physis und nicht die Psyche sind krank oder gestört, sondern der Übergang, die Synthese erweist sich als unvollkommen, als Symptom aber zugleich produktiv. Das Symptom wird für den Analytiker zum Drittenreferenten wie der Elektromotor zum sichtbaren Arbeitgeber der Wechselstrominduktion. Die Analogie ist verblüffend. Der Apparat, der einen solchen Regelkreis erzeugte, war der damals berühmte und nach sei-

²⁵² Ebd., S. 138.

nem Erfinder kurz „Rühmkorff“ genannte Funkeninduktionsapparat, den dieser auf der Industrieausstellung 1855 in Paris präsentierte und dessen Anwendung Heinrich Hertz 1886 die Entdeckung der von Maxwell vorhergesagten elektromagnetischen Wellen erlaubte. Heinrich Daniel Rühmkorff konnte mit diesem ersten Apparat eine Gleichspannung von fünfzehn Volt in eine Wechselspannung von etwa hunderttausend Volt erzeugen. Wie bei einem Transistor und bei allen Halbleitern wird damit ein Basisstrom mittels eines *Gates* steuerbar.

Herz geht nicht von einer zu überwindenden psychophysischen Spaltung aus, sondern setzt umgekehrt die Differenz, die *Schaltung* als produktives Element ein. Er redet, nach Goethe, von einer Synthesis, die als „Wirklichkeit“, „Natur“, „Gleichgewicht“ immer schon da ist und sich im Menschen als Lebendigkeit, d.h. Auseinandersetzung mit seiner Umwelt entzweit. Dadurch, so der kantianische Philosoph, der dem Mediziner Herz souffliert, entdeckt und nutzt der Mensch das Prinzip der Reflexion als Vermögen, sich von sich selbst kontrolliert abzuspalten. Herz ist in der Lage, eine veritable Ökonomie zwischen Imagination und Realität begrifflich vermittelt und tauschbar zu denken, die eben dann *nicht* pathologisch ist, wenn sie für sich selbst als Different, nämlich symptomhaft anerkannt ist. Er blickt voraus auf jenen „anderen Schauplatz“, den Freud hundert Jahre später zu seiner Domäne erklären wird und für dessen Erforschung ihm vorerst nur Analogien zu Lesetechniken und frühen elektrischen Übertragungsapparaten zur Verfügung stehen. Die wesentliche Entdeckung Freuds in seiner Frühzeit war, zu zeigen, dass es immer einen exterioren (Markt-)Platz gibt, der, als strukturelle Leere aufgefasst, die Übertragung ermöglicht, aufgrund eines Nebengleises, auf das sich Energien respektive Differenzen verschieben können, so wie es Vexierfiguren exemplifizieren: Die Repräsentation ist stets ein Different – so, wie es der Rühmkorff technisch beglaubigt.

Fünfzig Jahre nach Freuds ersten Entdeckungen wird der in Marx-Lektüre geschulte Phänomenologe Sartre anregen, auch eine „Psychoanalyse der Dinge“ als Tauschrepräsentanten von Wünschen, Lüsten und Begehrlichkeiten vorzunehmen – in Bezug auf eine gesellschaftliche Realität, deren „Natur“ sich in Klassen *entzweit* hat.²⁵³ Pontalis erwähnt im Hinblick auf das Interesse Sartres an den frühen Dispositionen Freuds bezüglich der Hysterie den von Herz erwähnten Sachverhalt der Entzweiung von Vorstellung und

²⁵³ Jean-Paul Sartre: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek 1982, S. 701ff.

Darstellung: „Wenn wahr ist, daß eine absolute Koinzidenz mit sich unmöglich ist und wir somit alle *Schauspieler* sind, warum ist es dann der Hysteriker oder die Hysterikerin mehr als alle anderen?“²⁵⁴ Pontalis stellt diese Frage in einem Vorwort zur Sartres DREHBUCH, das John Houston angefragt hatte, weil er einen Film über den frühen Freud drehen wollte. In dieser Anfrage zeigt sich mediengerecht die Differenz von „Vorstellung“ mit jener „Vorstellung“ von Film in kinematografischen „Vorstellungen“. Letztere sollen sich in Darstellungen verwandeln lassen. Dabei hat die Anwendung von Film Freuds ausdrückliche Missbilligung, nicht nur, was den Film zur psychoanalytischen Didaktik betrifft, sondern auch, was die Darstellung der Psychoanalyse als historisch sich entwickelnde Methode betrifft – und zwar, weil die filmische Darstellung eben nicht motorisch im Publikum rückabgewickelt werden kann. Der Film erscheint immer als eine kontinuierlich sich abwickelnde Folge von Bewegungen, und nicht als eine Folge von strukturalen Differenzen, wie die Sprache.

Wenn man von einer „Stimme des Traumbildes“ sprechen will, dann ganz im Sinne einer *funktionalen* Äquivalenz, einer Traumschrift – so ja auch Freuds Vorschlag –, die den Traum als ein narratives Vorstellungssystem auffasst. Als solcher ist der Traum, wie Deleuze/Guattari glaubhaft machen, die Selbstansicht einer Produktion, die sich an der Grenze zum Wachen manifestiert: visueller Taumel anstelle des wachen Ichs. Der Schwindel ist Selbstbestrafung und Selbstdarstellung in ein und derselben syndromhaften „Verschiebung und Verdichtung.“²⁵⁵ Man könnte ihn als motorischen Traum, als Traumarbeit bezeichnen.

Pontalis problematisiert ein zweites Argument, das Sartres Interesse am Drehbuch über Freud markiert: „Wie kann eine Freiheit, die prinzipiell als ein Sichlosreißen vorausgesetzt wird, sich so weit vom Imaginären gefangen nehmen lassen, daß sie sich mit Haut und Haar darin verliert?“²⁵⁶

Wir sehen, was Sache ist: Die Tauschökonomie „real-imaginär“ („motorisch-sensuell“) wird durch eine innere (nervöse) oder äußere (medientechnische) Aktivität gestört oder invertiert, ohne dass man den organisch-membranen Tauschort benennen könnte. Zugespitzt formuliert: Vorstellungen können sich realisieren – auch am eigenen Körper, als symptomhafte Selbstverdinglichungen. Dies alles kann noch mechanistisch als Verschiebung und

²⁵⁴ Jean-Bertrand Pontalis: *Vorwort*. In: Jean-Paul Sartre: *Freud. Das Drehbuch*. Reinbek 1993, S. 20.

²⁵⁵ Freud: *Die Traumdeutung*, S. 234ff.

²⁵⁶ Pontalis: *Vorwort*, S. 20.

Verdichtung der jeweiligen Sphären erklärt werden, meint aber schon bei Freud eine Frequenzmodulation im Sinne der Induktionsapparaturen eines Rühmkorff. Wenn aber das Nichts, die Differenz, das Ereignis ist, dann ist es angebracht, diesem Nichts den Namen „das Unbewusste“ zu geben.

Was aber, wenn diese Metaphernlage angesichts der Elektrifizierung der äußeren Sinne nicht mehr positiv als Kausalverhältnis, sondern in der Negation selbst wirkt? Es sind die nun auch elektrifizierten Echtzeitmedien, die durch Codierungen eine universelle Lesart ermöglichen und den realen Tauschort verschwinden lassen, um ihn an jedem beliebigen anderen Ort erscheinen zu lassen. Wenn dieser Ort entweder ausfällt (im unvermittelten Schock) oder gegen Durchleitung opak wird –wenn die strukturelle Lücke, das leere, kreditierte Gleis, über das die Verschiebung der Dinge und Zeichen möglich ist, nicht vorhanden ist; wenn die Absenzen, das Blinzeln fehlt, Angst die Situation beherrscht –, dann gilt es, motorisch (durch Flucht) oder neurophysiologisch (durch Schwindel) die Beweglichkeit, die Verräumlichung wieder expansiv zu betreiben. Der Pathische oder Apathische steht also im wörtlichen Sinne unter *Spannung*. Herz gebraucht den Terminus „Furcht“ – Angst, die an ein Objekt gebunden ist –, meint aber tatsächlich die objektlose Angst, also jenen Zustand tauschlosen Tauschs, der als Syndrom zur Ohnmacht führt (Überspannung) oder dem katatonische Todesmimikry (Kurzschluss) droht. „Da nun bei jeder Furcht eine Vorempfindung der bevorstehenden Gefahr ist; so muß auch hier das Gefühl des Fallens, Wankens, und das damit verbundene Drehen der Gegenstände in der Seele entstehen.“²⁵⁷ Die topologische Frage der fehlenden oder abnormen Zwischenvermittlungen stellt sich somit nicht am Angstsymptom, sondern an der *Objektlosigkeit* ein, d.h. an der Zahl oder an der Frequenz, dem qualitätslosen Tausch.

Freud kommt diesem Empfinden mit einer Frage nahe: Was veranlasst die Wiener Hysteriker, seine Praxis aufzusuchen? Antwort: Sie ist der einzige Ort in Wien, an dem die Tauschregeln der (sexuellen) Moral neutralisiert sind. Motorisch an die Couch gefesselt, plappern die Besessenen munter drauflos, als wäre das Radio schon erfunden, und Freud liefert den freien Platz, an dem die Verschiebung transversal erfolgt. Er hört nicht auf das, was gesagt wird, sondern auf das, was im Gesagten ungesagt bleibt. Friedrich Kittler leitet aus diesen Szenen eine ganz neue kulturphilosophische Herangehensweise ab, in der die Medien sich den Sinnen zu notwendig therapeu-

²⁵⁷ Herz: *Versuch über den Schwindel*, S. 198.

tischen Vermittlern einer nicht mehr mittelbaren Welt konkretisieren. Es sind aber dieselben Medien, die im gleichen Zug für die Expansionen und Multiplikation von Welten sorgen, die es immer wieder neu zu koordinieren und orientieren gilt.

Bedeutsam an der Aussage von Herz ist die Gegenoffensive einer Mantik, die die Vorstellung der vom Schwindel Befallenen mit der Motorik der Rede zu aktivieren versucht. Offensichtlich ist nämlich nicht die oberflächliche Aussage, sondern das Wie – die funktionale Struktur des Ausgesagten – mit der behinderten („versagten“ – so Freud) Handlung verbunden, sodass die *Rede dort handelt*, wo es der Körper (auf der Couch oder im Bett) *nicht* kann oder muss. Therapeutische Rede schafft simulativ das Medium, dessen Vermittlung physisch nicht funktioniert. In Medien fehlt die Anstößigkeit, das Anstoß-Nehmen, mit der Folge der Illusionierung des freien Falls und aller möglichen raumgreifenden Phobien und Hysterien, wie sie Telefonistinnen in der Wiener Vermittlungszentrale befallen und wofür Freud ein aufmerksames Ohr hat.

Dass Freuds Klientel sich zum großen Teil aus den nicht ohne geringes Tauschvermögen ausgestatteten Kreisen des Großbürgertums rekrutierte, lässt ahnen, dass es ihr nicht um die reale Erfüllung materieller Wünsche, sondern um eine Aufklärung des Schwindels geht, woher denn das Vermögen kommt, was man da ohne Zutun anhäuft, und ob es sich nicht eines Tages revolutionär selbständig macht, wovon die Pathologie (aber auch Alfred Sohn-Rethel) eben mehr weiß, als der am Börsenwert gesicherte Verstand. Nehmen wir den „Wolfsmann“. Er ist das Exemplar eines übertüfteten russischen Milliardärs, der nach der Revolution (und nach einer ersten Phase der Psychotherapie) beinahe „mittellos“ nun auch noch eine zweite Therapie beginnt, deren Geld er sich erbetteln muss. Die Neurose hat kein Ende.

Auch in Hitchcocks *Suspense* weiß der im Sitz gefesselte Zuschauer mehr als der Protagonist, der blind in sein Unglück zu laufen droht. Vorstellung und Motorik sind im Kino voneinander getrennt. Diese Spannung lässt den Zuschauer in seinem Sitz in Spannung geraten. Er sieht, was der Protagonist nicht sieht. Er könnte handeln, aber er ist immobil im Sessel. Dem blinden Protagonisten, der bei Hitchcock oft unverschuldet in Schuld gerät, kann er nicht helfen, der drohenden Gefahr aber auch nicht ausweichen. Die Medien simulieren szenisch, was sie instrumentell verbergen. Der Schwindel schlägt von Angst in Lust um: Er erfüllt die Befreiung von den körperlichen Funktionen im Namen der Vorstellungen, Visionen und Träume. Die Ambivalenz des Schwindels als Reflexion des Tauschs wird offensichtlich. Der Kinossessel

ist die opferlose Gottesposition, die die Götter an den Gebrechen der kleinen Menschen sich ergötzen lässt.

In einer Welt, in der die schockhaften Splitter des Zeichen- und Warenverkehrs die Zeit der großen Erzählungen zu einer Folge von Affekten verkommen lassen – das ist Benjamins These für die urbane Entwicklung der optischen und der Reproduktionsmaschinen des 19. Jahrhunderts – spielt das systematisierte Verdrängen der Opfer eine größere Rolle in der Aufklärung über die Hütchenspieler und die pathologisch Verzweifelten. Es sind die Virtuosen des Inszenierungsspiels, die uns herausfordern im Sinne einer Institutionalisierung des Vergessens und Versehens, der Unterhaltung und der Kurzweil: eben die Kirmesmaschinisten und Medientechniker, die die rauschhaften Effekte initiieren und trainieren. Nicht die Abwehr der Unterhaltungsindustrie, sondern deren Verstrickung in die körperlichen Lust- und Unlustmechanismen gilt es zu szenifizieren, auszuschreiben, zu „verräumlichen“ – um diesen Zentralbegriff Derridas für alle Medientechniken aufzuschließen, der einstmals nur die Monopole „Schrift“ und „Bild“ beherrschte.

Vom Karussell sagt auch Herz, „daß Kinder viel länger und mit mehr Leichtigkeit eine schnelle Kreisbewegung ihres Körpers ertragen können, ohne dadurch in Schwindel zu geraten, als Erwachsene.“²⁵⁸ Man versteht die Situation richtig im Hinblick darauf, dass die infantile Genese der Einschreibung und Verschiebung eines sich eröffnenden leeren Feldes noch von einem variableren Rollenspiel durchdrungen ist. Als „autonomes transzendentes Feld, aus dem jedes aktuelle Subjekt verschwinden kann“²⁵⁹, leitet sich ein Zwischenspiel ab, das Spiel der Zeichen und Medien:

Nur die Möglichkeit der *Schrift* sichert die absolute Überlieferungsfähigkeit des Gegenstandes, seine absolute ideale Objektivität und damit die Reinheit seines Bezuges auf einen universale transzendente Subjektivität. Sie tut dies, indem sie den Sinn von seiner *aktuellen* Evidenz für ein wirkliches Subjekt und von seiner aktuellen Zirkulation innerhalb einer bestimmten Gemeinschaft emanzipiert.²⁶⁰

²⁵⁸ Ebd., S. 176f.

²⁵⁹ Jacques Derrida: *Husserls Weg in die Geschichte am Leitfaden der Geometrie*. München 1987, S. 117.

²⁶⁰ Ebd., S. 116.