

35. CARNE VALE ODER DAS DIONYSISCHE KARUSSELL

Der *Rausch* als Taumel gegen die Ordnung der Götter und die *Vision*, es ginge auch ohne sie, bricht sich noch in einer anderen Ableitung des ewigen Karussells Bahn. Es ist die des „*carrus navalis*“, des Narrenschiffs oder *Thespis-Wagens*, der mit Hohn den göttlich geordneten, sittsam asketischen und der Arbeitsmoral unterworfenen Selbstzwang eines Lebens auf vorgegebenen Wegen abschüttelt. Auch wenn diese Ableitung etymologisch nicht standhält, hat sie doch eine gewisse semantische Schlüssigkeit. Eher aber ist die Etymologie von „*carne vale*“ („*Fleisch lebe wohl!*“) glaubwürdig, meint sie doch die Tage vor der Fastenzeit (Fastnacht, während „*Fasching*“ den letzten Ausschank alkoholischer Getränke meint) – was auch den vorchristlichen, saturnalischen oder dionysischen Riten der Verausgabung, von denen Florens Christian Rang gleich berichten wird, gerecht wird. Zwischen Volksmund, Volksglaube und den unhörbaren Prozessionen der Geschichte meint also „*Karneval*“ eine Auszeit, genauer, die Ausnahmezeit vor einer Aus- bzw. Fastenzeit, eine Art sozialer *Potlatch*.

Karneval greift nicht die gesellschaftlichen Regeln an, sondern verwechselt sie mit denen des Schicksals. Dass „ich bin“, was ich bin und die anderen sind, was sie sind, können nur die Götter von den Tribünen aus beurteilen – und als deren Verkörperung die Planeten. Der Karneval hat eine seiner Herleitungen aus den *Saturnalien* des antiken Rom. Karneval ist Individuation in der Masse. Er läuft im verzweiferten Agon gegen das Gesetz an, dass ohne Opfer keine Gabe und ohne Gabe kein Fest zu feiern ist. Der Karneval, der noch in den babylonischen Zeiten der Astrologie die Entzauberung der himmlischen Karussellmaschine darstellt, ist ursprünglich mit Angst verbunden, und zwar der, das zu bleiben, was man ist, aus sich nicht herauszukönnen, es gleichwohl aber zu versuchen. Hier beginnt das Rollenspiel eines getauschten Lebens. Es endet im FAUST, im DORIAN GRAY, SANDMANN und FRANKENSTEIN, den Wiedergängern, die an meiner statt das Leben quittieren, um in ein anderes einzutreten – in das einer besseren Gesellschaft: das der Maschinen und Automaten.

Dass sich Angst kundtut in der Karussellfahrt der Kleinen, hat Goffman detailliert gezeigt. Das Karussell sichert und schleudert zugleich ein wenig. Erst haben die Kinder Angst, dann genießen sie ihre Rolle als Herrscher über ihr Pferd oder ihre Fahrmaschinen. Goffman hat allerdings nicht von der rauschhaften *Versuchung* der Angst gesprochen – der Flucht in die Angst,

eine Opfermimetik, die auch die mythische Gestalt des neugeborenen Dionysos begleitet und die von den rasenden Müttern ausgeht.

Die Geschichte des Karnevals veranschaulicht, dass die Abschüttelung des Rauschs der zirkularen, astronomischen Ordnung jenen Rausch der astrologisch-göttlichen Mantik hervorruft. Es streitet die Vernunft und Technikbeherrschung, die das Individuum in Gesellschaft zu leben drängt, mit der individuationslosen Vergemeinschaftung, das Aufgehen im dionysischen Taumel. Im ursprünglichen Karneval, von dem der Zirkus, die Kirmes und der Fasching nur noch naiv-harmlose Spielarten sind, geht es nicht darum, den Göttern zu zürnen, sondern es geht um den Hohn – das Hohnlachen, dass man nicht anders kann, als gegen diese Vision dennoch seinen Aufstand zu planen. Karneval ist tragische Verstrickung, die in defätistisch-resignatives Lachen umschlägt.

Walter Benjamin hat diese Idee aus der nietzscheanischen Anschauung gerettet – stark an Florens Christian Rang's HISTORISCHE PSYCHOLOGIE DES KARNEVALS angelehnt. Für uns spielt es keine Rolle, ob die historischen Belege philologisch standhalten. Bei Rang haben die Ausführungen sowieso mehr den Charakter einer persönlichen Ergriffenheit, einer verdeckten Wutrede an das, was ihn am öffentlichen Leben leiden lässt. Behandeln wir sie, wie die anderen Szenen der Karussellfahrt, als Vision, deren Herkunft die Stütze einer Analogie hat. Ich habe nur zu prüfen, ob es zwischen meinen beiden Möglichkeiten – der betrachtenden Fotografie und dem gefühlvollen Ritt auf dem Karussell, dem Beistand und dem Zustand, dem passiven und dem aktiven Schwindel – eine Ausflucht gibt. Nämlich jene, die eigentlich nur im Kafka'schen Ruf nach einem „Halt!“ (und der Unhaltbarkeit des Kreisels) zu Bewusstsein kommt, dort, wo die beiden Kegel der Kegelschnitte, der apollinische und der dionysische, sich in den Spitzen berühren. Den Berührungspunkt aufnehmend, gilt es den Ort zu bestimmen, an dem *das Bewusstsein des Rausches erwacht* (was für eine Paradoxie!), eingedenk der Sartre'schen Dialektik, dass der Mensch das ist, was man aus ihm gemacht hat, aber auch das, was er für andere macht: Gesicht und Maske. Verfolgen wir die reziproke Psychologie ein wenig. Ihr Ugrund ist, wie gesagt, die Angst – nicht die vor der Übermacht der Ordnung, nicht die vor der Übermacht der Unordnung, sondern die, *dass die innere Logik dieser Ökonomie nicht zu durchbrechen, der Kreis nicht aufzulösen ist*, weder durch Erhöhung der Geschwindigkeit, die uns aus der Bahn wirft, noch durch Extension und Epizykel, die zu extremistischen Positionen verführen. Die Angst vor der Ewigkeit, das ist der letzte Halt der Wahrheit, Gottes Antlitz. Abwehr dessen: der dionysische

Dauerrausch als zerreiende Raserei (Dionysos, der zerrissene Gott). Letzter Halt der Wahrheit vor dem Riss: die Geometrisierung der Körper auf dem Reichsparteitag, auf der *Place du Carrousel*, und, herabgesunken, das elektronisch gesteuerte Karussell mit den blöden Disney-Figuren.

Wir sind den Gestirnen unterworfen, so beginnen die Überlegungen Rangs zur Geschichte des Karnevals. Der *carne vale* verfhrt uns mit den Griechen auf die offene See, auf der nach Homer die Irrfahrt der Visionen, des Wahnsinns ihr Spiel treibt. Dem Kurs entspricht die verwirrende Genealogie der Gttergeschichten, die jeder der Stadtstaaten für sich selbst erfindet und deren Grund die Landnahme der Völker ist, die aus dem Norden in das archaische Griechenland einwandern und nie, so Rang, das Gefühl einer endgültigen Heimat entwickelt haben. Ihr Drang zielt auf Eroberung, aufs Meer. Die Visionen liefern ihnen die mesopotamischen Vorstellungen einer Ordnung auf dem Land, zwischen trgen Flüssen. Dort ist „Karneval ... eine *Pause*, das Interregnum zwischen einer Thron-Entsagung und Thron-Besteigung.“²³⁸ In dieser *Schaltpause* wird eine Analogie zum Himmelsgeschehen gesehen, dem Schalttag, den Tagen, an denen die Planeten scheinbar rückläufig sind (Saturnalien), oder den Tagen der Oszillation zwischen dem Sonnenjahr und dem Mondjahr. Letztlich sind viele Varianten einer Pausenzeit denkbar, in der die Ordnung des Jahreslaufs gestört ist und der Gtterwille in Willkür umschlägt.

Der „*car naval*“²³⁹ ist auch der Himmelswagen, der Wagen der Mondgöttin, wie auch der *Thespiskarren* der umherziehenden Schausteller. Könnte es sein, dass auch der Himmel nur von menschlichen Visionen bevölkert ist? Diese Frage befördert nicht das Ende der Religionen, sie steht schon immer am Anfang. Und an den Anfang drängt es diejenigen zurück, die dem dionysischen Tausel des Weingottes verfallen, von dem noch der Karnevalswagen, das Narrenschiff, die pervertiert-analoge Spur enthält. Dass auch das Fischerstechen zur See ausgetragen wird – so im Süden Frankreichs – macht die Semantizitt von Karneval, Ringstechen und Narrenschiff noch verwirrender. „Das Rasen entbrannte in zeitlichen Zyklen; der Hohn auf Menschlichkeit brach sich als Karneval Bahn. Als babylonisch-trunkenes Lachen maskierter verkehrter Welt in Schalt-Prozession. *Durch das Kalender-Loch der Unordnung brach der Triumphzug des Dramas der Auserordentlichkeit.*“²⁴⁰

²³⁸ Florens Christian Rang: *Historische Psychologie des Karnevals*. Berlin 1983, S. 14.

²³⁹ Ebd., S. 30.

²⁴⁰ Ebd., S. 23.

Die Schilderung Rangs kann auch unter dem Eindruck der Erlebnisse des Ersten Weltkriegs und der Revolutionen danach gelesen werden. „Hohn auf die Menschlichkeit“, Hohn und das Lachen, diese stotternd sich einhaltende Atemakustik, überblendend den Geburtslärm des Dionysos, Kindergeschrei, Tingeltangel der Pfeifentöne des immer gleichen Singsangs der Karussellmelodie. „Pause“, „Lock“ das ist doch eigentlich nur das Nichtsichtbare, das Blinzeln Lartigues, das als reine sinnensimultane Präsenz nicht erhascht werden kann, weil es aus der Zeit fällt. Es ist die topologische Negation, der trunkene Taumel, das Ende der Erzählung, das Ende der Schrift. So kann der dionysische Taumel nur ein Sich-Zerreißen meinen, eine Zerstreuung des Körpers, wie sie wörtlich der Mythos nach der ersten Geburt des Dionysos belegt. Zerrissen, zerstreut und dann in Zeus noch einmal *ganzheitlich* geboren werden, das ist der Traum, der dem Rausch vorausgeht: Im Rausch den Mut und den Hohn des wahren Gesichts zeigen.

Von der Pause zu den Olympiaden, vom Opferlauf zu den Opferspielen, zum Theater, zum apollinischen Agon führt ein gewundener, mythischer Weg. Die beiden Kegel, jener der Götter und jener der Menschen, laufen auseinander: Der eine beinhaltet die Visionen einer geordneten, besseren Welt – die Utopien des Traums, des Wachtraums freilich –, der andere den Rausch, den Alp, den Schwindel und schließlich den Taumel jener Erschwindelung, die der Geschichte eine unumkehrbare Richtung gibt: Es ist die Geschichte der Vernunft, die noch bis zum Untergang der *Belle Époque* gefeiert wird.

„Vernunft – ist Flucht vor Angst; und Rausch – ist die Angst und Flucht vor der Angstlosigkeit, heraus aus der Vernunft, als diese die Seele zwar aus der Totenangst geflüchtet hatte, sich ihr aber selbst als tote Ordnung auflegte. Und Hohngelächter – ist das Wutbellen des Trunkenen, wenn nun auch der Rausch von ihm flüchtete, ihn im Stich ließ.“²⁴¹ Deutlich richtet sich der Verweis Rangs auf die militante Vernunftspitze des Hurra-Patriotismus und auf die Nüchternheit berauschter Uniformträger. Der Krieg als maskierter Karneval. Wenn aber die Erschwindelung weder in den Kegelspitzen noch in Reichsparteitagen und dem Weltkriegsgeschrei liegen kann, ohne dass man sich am Ende betrogen fühlt (sofern man noch fühlt), wo geht die Reise dann hin?

Rangs Debakel ist, dass seine Empfindungen zwischen pastoraler Askese, radikaler Abwendung, preußischem Stolz und elender Demütigung schwanken. Benjamin berichtet aber auch, dass sein Leben ein ungewöhnlich weit-

²⁴¹ Ebd., S. 33.

sichtiges, eröffnendes war. Rangs Defätismus begründet sich in der distanzlosen Nähe, mit der der Hohn seinem Menschsein auf den Leib gerückt ist. „Der moderne Mensch schlägt weder gegen Gott noch gegen Teufel. Er hat eine neue noch anziehendere Askese sich erfunden: die Pflicht zur Arbeit.“²⁴² Jetzt als Wiedergeburt wird er ein rauschhaftes Maschinenwesen, geboren aus Vernunft *und* Raserei. Eine Loko-Motion, eine E-Motion, ständig auf Achse, unsterblich – auf seinem Wagen die Gattin, Ariadne. Unterwegs oder auf der Flucht?

Das schwankende Wesen greift Benjamin in seiner kurzen Skizze AGON UND THEATER auf. Ihr glückt der Dialog mit Rang. Benjamin höhnt nicht, er buchstabiert Rangs Verzweiflung und bringt das Motiv der Flucht ein: „Agon kommt von Totenopfer. Der zu Opfernde darf entlaufen, wenn er schnell genug. Seitdem über blasse Angst vor dem Toten, der den Überlebenden als Opfer heischte, der Glaube wieder siegte daß der Tote liebend segne.“²⁴³ Dass aus den Toten gute Götter werden, kann als apollinische Maschine gedeutet werden. Apoll soll den von Zeus getöteten Sohn Dionysos bestattet haben. Benjamin, unter Rangs Diktat, führt das Gerichtswesen an, das die Strafe nicht mehr den Göttern, sondern den Menschen überlässt. Der juristische Wertewandel und Verhandlung der Werte entbinden den Dialog und die Rhetorik als Kunstform. Die Extreme scheinen nun nicht mehr so polarisierend. Der Schein der Vision wird aber noch nicht als unabdingbarer hermeneutischer Schwindel diszipliniert. Es heißt weiter im Sinne der für die Griechen bedeutsamen Rhetorik: „Der Dialog ist ein Wettreden, d. i. Wettlaufen. Sowohl die beiden Stimmen, die den Menschen bzw. den Gott verklagen und entschuldigen wie (höre Walter Benjamin) beider zu dem gemeinsamen Ziele, dem zu sie entlaufen.“²⁴⁴ Aus dem Dialog wird noch kein Diskurs – der Agon von Beklagtem und Kläger bleibt bestehen, wenn auch schon apollinisch geregelt. Man kann sich einigen, man kann vermitteln, man kann einen Rahmen setzen, eine Zeit der Verhandlung, *eine Pause im Geschehen ertragen*. D.h., man kann eine Szene der Sozietät entwickeln, in der die Konsequenz des Opfers im strafenden Aufschub, etwa der Verbannung besteht.

Benjamin, der tatsächlich genau hört und in seiner Schrift über den URSPRUNG DES DEUTSCHEN TRAUERSPIELS diese Ideen wiederaufleben lässt,

²⁴² Ebd., S. 45.

²⁴³ Walter Benjamin: „*Agon und Theater*“ (Anhang). In: Rang: *Historische Psychologie des Karnevals*, S. 51. Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 891.

²⁴⁴ Ebd. Vgl. Walter Benjamin: *Briefe I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 333.

wechselt jetzt das Register, vom Mythos zur Rechtsgesellschaft. Im Trauerspielbuch war diese Gesellschaft noch eine des barocken, schnellen Spiels auf Zeit; Stuck, Latten, Kleister, Requisite und Staffage. Ein Fest hat keine Dauer, die Gesellschaft, die es zusammenführt zerfällt, sobald das Feuerwerk abgebrannt ist und das Frühjahr den Kriegszug wieder aufleben lässt. „Das Tempo des Affektlebens beschleunigt sich dermaßen, daß ruhige Aktionen, gereifte Entscheidungen seltner und seltner begegnen.“²⁴⁵ Und dennoch gibt es im Barock wie in Hellas die Durchbrechung der Gewalt im Wort. Das reinigende Opfer ist dionysisch. Was im Geld nicht begriffen ist, wird es im Schwindel der Worte.

Für athenisches Recht ist das Wichtigste und Charakteristische der dionysische Durchschlag, daß nämlich das trunkene, ekstatische Wort die reguläre Verzikelung des Agon durchbrechen durfte, daß eine höhere Gerechtigkeit aus der Überzeugungskraft der lebendigen Rede erwuchs als aus dem Prozeß der mit Waffen oder in gebundener Wortform einander widerstreitender Sippen. Das Ordal wird durch den Logos in Freiheit durchbrochen. Dies ist zutiefst die Verwandtschaft von Gerichtsprozeß und Tragödie in Athen.²⁴⁶

Was Benjamin an dieser Stelle nicht erwähnt, ist, dass in der mediengerechten Moderne solcher Schwindel nicht durch Worte, sondern durch Blicke und Gesten, also durch Körper bezeugt wird, die gemäß der „Dimension des Amphitheaters“ zu sehen begrenzt war – weil in der Gerichtsszene die Handlung, das motorische Element fehlt. Was man am dramatisierten Debattieren nicht begreifen kann ist die Vergänglichkeit, die Zeitlichkeit der Vergemeinschaftung, also das Tragödienspiel als *Gefangennahme* der Zuschauer selbst. Nicht die dialogischen Schriften, sondern die *Architektur* wird bei Rang als das Bleibende erinnert:

Der agonale Lauf ist auch im Theater Gericht, denn er stellt das Jüngste Gericht vor. Er schneidet das Amphitheater des beliebig zeitlangen Wettlaufs entzwei und setzt die räumliche Grenze der Skene. Aus der linken Unheilstür laufen die Agonisten hervor. Sie durchlaufen – durch das Medium des Chors – sympathetisch das Halbrund der Gemeinde um den Opferaltar herum und enden in der Heilstür rechts.²⁴⁷

Die Wechselstrominduktion und der Logos dieser Entwicklung vom Menschenopfer zum Vertragsoffer sind uns nicht nur durch die jüdische Reli-

²⁴⁵ Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 277.

²⁴⁶ Ebd., S. 293.

²⁴⁷ Benjamin: „*Agon und Theater*“. In: Rang: *Historische Psychologie des Karnevals*, S. 51.

gionsgeschichte – den Vertrag zwischen Moses und dem zürnenden Gott – bekannt. Die Verräumlichung der antagonistischen Extreme sorgt für eine Dissoziation der Dramatik, die gleichwohl im synchronisierten Rausch oder Schwindel des „Mediums“ zusammengedrängt und sensomotorisch reguliert wird. Jetzt, als Schauspiel, lässt sich die Tragödie aushalten – so, wie erst das Bühnenspiel die Musik Wagners in kontrollierte Affektivität überführt. Die Aufmerksamkeitsentfaltung für einen Betrachter der *skene* wird lokomotorisch in den modernen Protagonisten nachvollziehbar. Es werden nicht mehr nur *Visionen als Stimmen* deklamiert, sondern *Handlungen* entbunden. Die Nachvollziehbarkeit des Übergangs von Emotion zu Motion schafft ein kritisches Potential, groß genug, um daraus einen Werteschematismus zu entwickeln, der den Schwindel Gottes und die Erschwindelung eines Vertrages mit ihm – Gabe gegen Opfer – kreditieren kann: „An ihren Handlungen werdet ihr sie erkennen!“ Warum aber überhaupt noch Opfer?

Wenn wir die mythische Irrfahrt des Karussells hier beenden – die Pause ist der Wechsel des Mediums, der transzendent bleibt –, ist der Kreis nicht abgeschritten. Die Bewegungen der Hinterbühne fehlen zur Aufklärung der Zauberschau. Für das Barock wie für das athenische Drama ist der Kreislauf von Werden und Vergehen der funktional Zustand, an dem die Gesellschaft sich durch sich selbst – performativ – konstituiert. Dabei aber entsteht im Schwindel ein unhaltbarer Zustand, sein richtungs- und zielloses „Halt!“. Es fehlt der externe Grund der Konstitution von Selbstheit. Benjamin bringt das auf den Punkt: „Etwas Neues entstand: eine leere Welt.“²⁴⁸ Und genau *davor hat man Angst: dass diese verdammte Schwindelmaschine plötzlich nicht mehr schwindelt*. Die Logik ist verblüffend. In der Akzeptanz des Widerstands gegen den Schwund des Zugriffs und in der Angst vor dem Stillstand – in diesem Schwindelspiel der Worte, Zeichen, Mantiken und Hermeneutiken – blockieren gerade die guten, wahren Götter den Weltfrieden. Was den Griechen die Götter, sind dem Barock Luther und der Calvinismus. Im Protestantismus wird der Grund des Sinns auf Schrift verlagert, ins innere Seelenverständnis gelegt. Benjamins Hinweise auf die Religionskriege, die Melancholie und das Verständnis des Saturns sind nur beiläufig ausgeführt, führen aber schließlich doch geradewegs zum blendenden Triumph des Sichtbaren in der Gegenreformation. Hier siegen die aktuelleren Attraktionen gegen fromme Bibelsprüche; der protestantischen Leere antwortet die Überfülle des Barock. Seelig ist allein der Umstand, dass sich das eine, der

²⁴⁸ Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 317.

Kommerz, mit dem anderen, dem visuellen Taumel – nicht nur in den Kirchemesspielen – tauschen lässt: Denn das Sichtbare auch des gegenreformatorischen Barocks verhüllt in den Falten mehr Angst, als Worte es können.

Erschwindelt ist doch nicht die Frage: „Wie gerecht ist die Verteilung der Lasten und Gaben?“, sondern folgende: „Wo ist das Drittelement hin, in dessen Namen zu Gericht gesessen wird? Volkes Stimme, der Chorus? Die guten Sitten? Konventionen?“ Der Abgrund, der sich hier einschleicht, verkörpert sich in der Angst, dass das Leben weder Ziel noch Sinn haben könnte, sondern beide nur Kulissen aufbauen, um den Abgrund und die Leere zu verhüllen. Nicht die Angst, sondern ihre *Syndrome – Maschinennachstellungen* – realisieren den Taumel als Abwehr. Schwindel der Hinterbühne: zwei Türen – durch die eine, die Heilstür, verschwindet das Symptom, durch die andere, die Unheilstür – kommt es gleichsam im ungesesehenen Halbkreis der ewigen Wiederholungsversuche maschinisiert wieder herein. Es ist Lacan, der diesen Irrwitz der Pathologien und die Funktion der Angst – das Reale – erfasst hat. Lacan hat die *Angstlust als innerste Lehre der gegenwärtigen Ökonomie* reflektiert und dem Schwindelgefühl eine angemessene Funktion gegeben. Die Angst ist das *drohende* Ende, aber sie ist nicht *das* Ende, sie ist der Halt, der sich nicht hält.