

III. TEIL: VOM UNAUSLOTBAREN GRUND IN FEST UND SCHWINDEL

33. RAUSCH UND SCHWINDEL. NIETZSCHES AGONISTIK

Die Historie des Karussells aus dem Trainingsgerät der Ritter und den Begriff über den historische Festumzug Ludwigs XIV. und der namengebenden *Place du Carrousel* abzuleiten, ist nicht schwergefallen. Das Karussell ist aber auch die Urform jener Schwindelstühle, die seit Purkinje die Experimentierstuben der Physiologen möblieren. Die Exkursion des Schwindels in den Bereich der populären Unterhaltung – der Schaukel – war zwar vorgegeben (von den Schwindelexperimenten der Kinder als anthropologische Vorstufe gar nicht zu sprechen), doch sollte man das Phänomen nicht jenseits seiner historischen Ausgestaltung betrachten. Aber auch da gilt es, die Pathoplastizität der Anatomie im Auge zu behalten und zwischen dem Gleichgewicht, das es ermöglicht, Rad zu fahren, und dem zu unterscheiden, das es dem Nomaden ermöglicht, in der Wüste seinen Weg zu finden. Vielleicht ist es oft auch umgekehrt: Das Ungleichgewicht zu ertragen oder zu professionalisieren, sich der Symmetrie zu verweigern, kann Prestige eintragen: Das kultivierte Schwindeldrehen im Tanz führt letztlich unter der allgemeinen Motorisierung das Randphänomen „Schwindel“ ins Zentrum der Aufmerksamkeit, wie Ladewig beschreibt:

Als erwünschte, das heißt bewusst herbeigeführte und lustvoll erprobte Form körperlich-sinnlichen Selbsterlebens fügt sich die Schwindelerfahrung schlüssig in das Programm bürgerlicher Selbsterfahrungsdiskurse auf der Wende zum 19. Jahrhundert. Dreh- und Schwindelarrangements sind in diesem Zusammenhang als populäre Experimentierfelder oder Laboratorien aufzufassen, die als Ausdruck einer veränderten kulturellen Sinnggebung gelten können.²¹⁵

Auf diesen kulturellen Wandel der Agonistik zwischen Mensch und Maschine haben wir schon mit Goffman und Szabo aufmerksam gemacht. Deswegen gilt es, die szenischen Arrangements, das „aktive Austauschverhältnis“²¹⁶ in

²¹⁵ Ladewig: *Schwindel*, S. 264.

²¹⁶ Ebd., S. 265.

den Blick zu nehmen, um auf einer intersubjektiven Ebene die Tauschbarkeit von Schwindel und Raumorientierung als Figur zu differenzieren. Ein kleines Beispiel dafür gibt ein Film von Méliès aus der Frühzeit des Kinos. Er zeigt vom Außenraum den Einzug eines Königs in sein Schloss. Dann erfolgt ein filmischer Schnitt. Jetzt steht die Kamera innen und man sieht, wie der König in den Thronsaal schreitet. Den Sprung der Kamera verstanden die Betrachter zunächst als Zeitsprung, nicht als Achsensprung, der zeitlos erfolgt. Man muss nämlich erst lernen, dass eine statische Kamera dann umherspringen kann, wenn man den Film an der richtigen Stelle schneidet, während der Einzug des Königs mit Gefolge ohne Unterbrechung erfolgt. Dieses aktive Austauschverhältnis, ein transversaler Sprung von Raum- und Zeitordnung, macht uns heute überhaupt keine Schwierigkeiten mehr, was es uns erleichtert, die digitalen Echtzeitmedien als jene Schwindelmaschinen zu nutzen, die nicht als solche daherkommen wie auf dem Rummel, sondern die subkutane Signifikanz ihrer Medialität nutzen.

Was ist, wenn wir unseren Blick noch weiter auf die magischen und die elektromagnetischen Übertragungen zurückwenden? Dann fällt auf, dass die dritte Bedeutung des Schwindels, seine Abwehr in vorgeblicher Stillstellung, immer mit dem Gegenbild des verlebendigten Toten gearbeitet hat. Das absolut Statische, Tote kippt invers in das absolut Lebendige, das der Schwere des Körpers enthobene des ortlosen *Geistes* um. Wenn es eine Spiegelung des Schwindels gibt, dann ist sein Scharnier der Ort, an dem die Toten wieder lebendig werden, denn der Schwindel soll alles eliminieren, was die Festigkeit von Raum und Zeit stabilisiert. Dieser Nichtort lässt sich zeitlich und räumlich jedoch nur zurückübertragen, indem man die Toten und die Lebendigen in ein Konkurrenzverhältnis, in einen *Agon* setzt. Das genau passiert aus westlicher Sichtweise zum ersten Mal überliefert in der Vorgeschichte des antiken griechischen Theaters. Hier treten die Toten auf dem Nichtort der Bühne ins Spiel des Lebens ein.

Wie aber der Opferagon mit der rituellen Demonstration der Tötungsszene – der Szenifikation des Übergangs als solchem – sich um 600 v. Chr. in Agon und Theater auseinanderentwickelt, ist kulturarchäologisch nicht einfach zu erfahren. Aufklärung kann zuerst der Mythos bieten, und dieser setzt sich selbst in einen Agon, nämlich den zwischen einer oralen und einer schriftlichen Kultur. Karl-Heinz Göttert beschreibt in seiner *GESCHICHTE DER STIMME* das Problem, das aus der Ablösung der Medialität vom Körper und seiner unvermittelten Präsenz entsteht. „Der Körper ist vielmehr der unbefragte *Garant* des Sinns, Ursprünglichkeit identisch mit Unverzerrt-

heit, Medialität, die wohl nicht zufällig nur als künstliche erscheint, mit Verzerrung.²¹⁷ Wenn die Stimme die Authentizität eines Ursprungs nicht nur wie Schrift bewahrt, sondern *das Zentrum ist*, dann kann von der Exposition der Stimme in Schrift der vermittelnde Schwindel Einzug halten in die Vermittlung der Menschen. Wenn die Körper als Tote auf dem Theater erscheinen und zu sprechen beginnen und den Lebenden ihre Untaten vorhalten, dann kann umgekehrt nach der Identität der Toten gefragt werden, die ja *nur Stimme* – Worte, die aus Masken erklingen (personare) – sein sollen. Wie von selbst ergibt sich daraus die Möglichkeit, wiederum umgekehrt den Körper als Möglichkeit zu setzen, seine Identität zu erswindeln. Das legalisiert und kultiviert die Rolle des Schauspielers. Der Agon zwischen Stimme und Schrift – vermittelt durch einen Autor – institutionalisiert sich wie von selbst als eine autoreflexive Auseinandersetzung, die nicht mehr logisch, sondern szenisch – wie im Gerichtsprozess – entschieden werden muss. Der programmatische Fall der Auseinandersetzung ist dann das je einzelne Drama, das natürlich den Schwindel, die Verwechslung zum Thema hat. Im populistischen Fall sind jene Verwechslungs- und Kostümierungsverwicklungen gemeint, die in der Operette und der Sreball-Komödie zur Hochform auflaufen und in der Tragödie den Agon zwischen Menschen und Göttern oder Maschinen beklagen. Dieser beständige Maskenwechsel zwischen dem Lebendigen und dem Toten, dem Zufälligen und dem Schicksalhaften ist nichts anderes als diejenige Wiederholungsform, die Kinder auf dem Karussell erfahren und einüben. Wenn es aber das wahre Gesicht nicht gibt, wenn die Identität eine Evidenz dieser Auseinandersetzung ist, dann kann auch der Tod nur eine Maskierung sein. Eben das realisiert sich auf den Probestüben des klassischen Theaters, die den Opferaltar durch die Szene, sprich: Verräumlichung der Todestriebmarge ersetzen. Wir werden auf diesen Sachverhalt der Opferverhandlung (Antigone!) noch zu sprechen kommen.

Die Geschichte des Maskenschwindels kann hier nicht ausgelegt werden. Von Jacob Burckhardt ist immerhin der Hinweis ernst zu nehmen, dass in der italienischen Renaissance die Prunksucht und der Putz jenem Geltungsschwindel konkurriert, der sich noch im nackten, idealen Körperbild formuliert. Die Wahrheit der Ambivalenz des Menschen fällt unter den ästhetisierten Schleier. Burckhardt urteilt: „Der Pomp hat die Tragödie töten

²¹⁷ Göttert: *Geschichte der Stimme*, S. 16.

helfen.²¹⁸ Von da an, könnte man sagen, ist der Mensch gespalten in einen individuierten Körper und einen idealisierten Geist, der, frei nach Wagner, sich synästhetisch in einem *Gesamtkunstwerk* und frei nach Nietzsche nur in einem *Übermenschen* vereinigen können soll, was alle Medientechniken heute im Smartphone (listigerweise heißt es nicht „Smartvision“) als feinfühlig disziplinierte Agonistik leisten. Was aber bleibt, wenn weder die Maske noch die Natur den wahren Blick offenbart? Ein Taumel der Ruhelosigkeit, gebannt in opportunen Identifizierungen; der Fetischcharakter des Besitzes und der Pomp als rekreditierende Verausgabung. Dem entspricht das Festprogramm der Renaissance und erst recht das der barocken Hofkultur. Man ist nicht mehr Ritter, man spielt ihn, und weil man nicht mehr von ihm weiß als das, was man in den Romanen liest, wird aus dem Theater mehr oder weniger ein Kostümierungsball mit szenischen Motiven: 110 Kostüme für eine Aufführung von fünf Komödien zählt Burckhardt für die Hochzeit des Prinzen Alfonso von Ferrara mit Lucrezia Borgia.²¹⁹ Die Modenschau heißt jetzt Ballett.

Doch bleiben wir bei der noch mythisch angehauchten Theaterszene der Antike. Die Verräumlichung der Szene als zirkulares und zirkensisches Rund aus der Linearität des Duells im späteren griechischen Theaterbau gibt eine Formanalogie unseres Motivkreises vor, den der homerische Mythos von *Kirke* dem Namen nach geprägt hat. Kirke, die ob ihrer Verführungskünste Menschen in Schweine verwandelt und sie als Haustiere hält, trennt das Wilde vom Gezähmten. Auch die in ihrer Nähe hausenden werden verführerisch. Man kann sich den *Oikos*, den Bereich des Hauses, als zivilisiertes Rund einer magischen Ausstrahlung denken, das seine Herkunft nicht vergisst und infolgedessen auch das Fernmedium Schrift nicht benötigt. Der *Oikos* ist aufgrund seiner Erinnerungsbessenheit häufig mit einem *Bannfluch* gleichzusetzen. Nicht Eliminierung, sondern Verwandlung des Anderen – Verführung – ist Kirkes Metier. Verführung durch ästhetische Blendung, durch Vergiftung, wohl aber auch durch die Menagerie der Abwechslungen und Sensationen – soweit eben die Zauberkunst reicht. Und sie reicht bis Hermes, dem Gott der Händler und Diebe, der Odysseus ein Gegenmittel verschafft, um die von Kirke verwandelten Gefährten wieder in ihre angestammten Rollen zurückzuverwandeln. Die strukturalen Positionen sind damit bestimmt. Die Autonomie der Insel Kirkes reicht nur so

²¹⁸ Jacob Burckhardt: *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*. Berlin 1936, S. 197.

²¹⁹ Ebd., S. 196.

weit, insofern Handel und Fremdes nicht in ihren Umkreis treten und die Mediationen der Magie zerschneiden. Wird der Handel ausufernd, werden die sesshaften Mächte des *Oikos* prekär. Sensation ist nicht mehr Zauber, sondern Tausch mit Fernwirkung. Im alten Verhältnis des Zaubers, der Metamorphose, steht noch der Zirkus und das, was mit Rummel und Fest sich der Verausgabung zuwendet, ohne von einer wertbesinnenden Ökonomie sich abzulenken. Das Fest kann nur Fest auf Zeit sein. Verausgabung mithin erinnert an nomadische oder jahreszeitliche Riten. Der homerische Mythos der Odyssee zeigt, wie schwierig die Verhältnisse zwischen den Kriegern und den Händlern, den Griechen und den Phöniziern weit vor dem Jahr 800 v. Chr. waren, als noch keine Schriftkultur Odyssee im Grunde überflüssig machte und als die Phantasie für die Sesshaften auf Reisen ging, etwa die eines Homer. *Ein erstaunlicher Tausch der sinnlichen Erfahrung gegen gesicherten Sinn alphabetischer, vokalstrukturierter Schrift.*

Welcher Nutzen wird aus dieser strukturaltopologischen Verschiebung gezogen, wenn wir doch nach einem Kreislauf fragen, der sich, entgegen der immer noch gültigen Vorstellung vom sich selbst kreditierenden Fortschritt, als kollektive Projektion ausgibt, die erst mühsam begreift, wie die Logik des *Oikos* sich durch die Verdichtung der Tauschfrequenz und durch ihre Expansion *als* Raum und Zeit verwandelt – von der Familie bis hinauf zum Volk. Sie ahnen es, wir fragen nach der Formel Nietzsches vom „Nutzen und Nachteil der Historie“ in Bezug auf ein vorgeblich älteres Weltbild, das sich am Rundlauf der Sonne, der Jahreszeiten einer halbautonomen periodischen Sammler und Bauernkultur anlehnt und bis in die beginnende Neuzeit von einer agrarisch Jahresläufe unterstützenden Astronomie beherrscht wurde. Theater wird hier nicht gespielt. Lehrt die *Geschichte* uns auf einfachste Weise, nämlich durch die Authentizität der scripturalen und nicht mehr oralen Kultur, aus dem Zirkel durch Tausch auch mit dem Fremden herauszukommen und aus dem Kreislauf der Natur austreten zu können? Wenn die Vermittlung von Körperunmittelbarkeit zum drohenden Unwetter nur durch Götterwille geschehen kann, heißt es doch, den Körper expansiv auf Zukünftiges und Jenseitiges auszudehnen. Wenn es herablassend heißt, die ersten Funde der Schrift seien nur Listen von gehorteten Agrargütern, also *Speichertechnik*, dann bestätigt das die These von der Körperexpansion, die Vorrang vor der des Geistes hat.

Nietzsches in dieser Hinsicht antagonistisches Verhältnis zum historischen Progress des 19. Jahrhunderts setzt diesen in Beziehung zu einer Idee der ewigen Wiederkehr: *Die Wahrheit der Geschichte ist der Mythos vom Agon*

der Medien. Es ist für Nietzsche nicht interessant, der Progression des Fortschritts zu huldigen, sondern die Reise des Helden Odysseus zu betrachten, der dionysisch zumeist auf möglichst interessanten *Umwegen* seinen Heimweg verzögert. Die Geschichte hat für Nietzsche weniger eine Richtung, als dass sie die Spanne von der Geburt zum Tod qualitativ ausdehnt. Nietzsche versucht auch nicht, die Geschichte gegen den Mythos auszuspielen. Er untersucht einen Antagonismus, der die Exzentrizitäten der Ökonomie mit seinen beiden Brennpunkten betont:

a. Der eine Brennpunkt ist der der *Vision*. Er ist apollinisch gesetzt als Vorstellung oder Erwartung. Die Erfüllung geschieht im Agon, im Handel(n), in Arbeit, durch Realisierung als Modus des Erwachens. Der appollinische Instrumentalisierungskult drängt auf Fernwirkung der Körper.

b. Der andere Brennpunkt ist der *Rausch*. Er ist dionysisch, die Erfüllung geschieht in der Verausgabung des Gehorteten, also des apollinisch Realisierten, als Kontraktion auf den Körper und seine authentische Allvermittlung.

Die wechselseitige ökonomische Verbindung ergibt sich aus der Möglichkeit, dass beide Seiten nur zum Schein das erfüllen, wovon sie getrieben sind. Das Freud'sche Diktum, dass der Traum die Wunscherfüllung *ist*, weil er keinerlei motorische Kräfte zu Hilfe nehmen muss, zeigt, dass die Hortung nicht auf der Ebene der Realien stattfinden muss. Auf der anderen Seite ist der Schwindel dadurch gewahrt, dass der Rausch nicht verausgabt, was durch Arbeit aufgebaut worden ist, sondern den Körper selbst entweder asketisch oder im Rausch ins Spiel setzt. Jedoch kann der Rausch auch darin bestehen, dass man die dionysischen Kräfte in die apollinischen implementiert, wie es im ölympischen Wettkampf oder in rhetorischem Theater oder Sängervettstreit (Chorus) geschieht. Selbstverständlich kann umgekehrt Arbeit zum Rausch werden, wenn sie etwa protestantisch geheiligt wird und die Hortung des Vermögens zur Anstiftung weiterer guter Taten umgeleitet wird – statt einmal in eine schöne neue Kirchenorgel zu investieren. Ein Vergnügen wird Arbeit aber wohl nicht.

Die Mikrostruktur dieser Wirtschaftsmaschine mit den beiden Schwingachsen Konsumtion und Produktion liefert die Marx'sche Warentheorie. Den einen geht es ums Brot, um Einverleibung, den anderen um einen Mehrwert, um Verausgabung. Keinem aber ist gedient, wenn Austausch nicht stattfindet. Das Prinzip einer *gerechten* Verteilung wird bei Nietzsche zugleich das Prinzip einer ewigen Revolution, die, aus welchen Gründen auch immer, sich selbst zum autarken und autonomen Abschluss nicht bringen kann. *Gerechtigkeit ist kein Ziel, sondern eine Form.*

Nietzsche ist es nicht zuerst um eine Wirtschaftstheorie zu tun. Sehen wir genauer hin. Nietzsche leitet die beiden Seiten der Ökonomie aus der Kunstwelt der Griechen ab, er denkt ihr Wesen allgemeingültig als zwei Modifikationen ein und derselben Sache, nämlich der von Darstellung und der von Vorstellung, die nicht historisch abzuleiten sind. In *DIE GEBURT DER TRAGÖDIE* heißt es unmissverständlich, dass die zwei Seiten der griechischen „*techné*“ (d.h. Ästhetik und Technik) unter dem Problem der Wissenschaftlichkeit behandelt werden sollten. Da in der Wissenschaft aber für das 19. Jahrhundert wesentlich nur der Gedanke des Fortschritts als Ausdifferenzierung regiert, wechselt Nietzsche das Register der Aufklärung und sucht diese nicht mehr im Wissen einer technischen Verfeinerung, im Agon der Arrondierung des Sinns durch Überlistung und Erschwindelung der Sinne (dafür haben wir die beiden Pfähle „Fechner“ und „Helmholtz“ gesetzt), sondern er verlangt „*die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens ...*“²²⁰ und weiter: „Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches*; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist.“²²¹

Nietzsche nähert sich dabei der griechischen Kunst in Rücksicht auf Burckhardt nur deswegen an, weil er hier noch die formale Unterscheidung zwischen *Handwerk*, also der Arbeit der Darstellung (oder des Triebes zur Verkörperung, wie es psychologisierend heißt), und *Kunstwerk*, d.h. *Ästhetisierung* (Körperaufhebung) beobachten kann; eine Unterscheidung, die sich im späteren Verlauf in der Artistik fusioniert. Das zentrale Problem, mit dem Nietzsche sich zeitnah auseinandersetzt, hat mit den alten Griechen also weniger zu schaffen als mit den psychophysischen Detektionen von Sinn und Sinnlichkeit (Aisthesis), von Organverfassung und Verarbeitungskapazität gemäß den Vektoren Geschwindigkeit, Beschleunigung, Aufmerksamkeit und Trennschärfe, die sich apollinisch trainieren und dionysisch überschreiten lassen. Ich bin ganz sicher, dass Nietzsche die Idee des Griechentums – gemäß seiner eigenen Profession – als Verkleidung einer anthropologischen Diagnose des späten 19. Jahrhunderts benutzt. Mit dieser Idee von Ökonomie entfernt sich Nietzsche meilenweit von der Kapitalismuskritik eines Marx; sie denkt schon der Freizeitgesellschaft vor, die sich über den Zei-

²²⁰ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 11.

²²¹ Ebd., S. 26.

chentauch konstituiert und nicht mehr über die körperliche Arbeit – eine Gesellschaft, die mit der Elektrifizierung über Kräfte verfügt, sich das Leben angenehmer zu gestalten, und dies in den Großdionysien der *Belle Époque* bis in den Weltkrieg hinein feiert.

Nietzsche will nicht historisierend, sondern philosophisch verstanden werden. Er stellt fest, dass sich das Verhältnis von Agon und Theatralik, von Wunscherweckung und Wunscherfüllung, im Rausch verbindet, das heißt in der Selbstentschuldung motorischer, auf den Körper bezogener Arbeit. Rausch ist *Körperopfer* und – im Hegel'schen Sinne – *Körperaufhebung*. An der Kunst der Hellenen ist zu beobachten, dass ihr Ideal auf das Fehlen jeglicher individueller Manier gerichtet ist. Sie ist nicht realistisch, sondern idealistisch, zielt auf einen auratischen Rausch – ein Fest –, ist der Triumph der Kunst über den Körper, seine Vergeistigung, die Vergeistigung von Stein. Mit diesem Ansatz hat Nietzsche den gesamten Zyklus des apollinisch-dionysischen Zusammenhangs umrissen, der auf Seiten der Popularisierung der Künste, der Medien- und Kirmestechniken den Maschinen entspricht, die – wie Wunschmaschinen – als gestörte funktionieren. Wenn der Fortschritt nur eine Mimesis an die Differenzierungen der Natur darstellt, ist das, was sich sowohl dem Fortschritt als auch verrinnender Zeit entgegenstellt, das Spiel der Wiederholung, die Wiederholung als Spiel. So lustbesetzt ist alle Warenproduktion und Konsumation im Karussell vereint.

Nietzsche, der, wie Kittler gezeigt hat, schon *medienphilosophisch* dachte, gebraucht, für unsere heutigen Ohren etwas missverständlich, den biologisch angehauchten Begriff des *Triebes*. Er signalisiert die Macht einer Richtung. Triebe sind Natur, die zu ihrer Entlastung streben, also ein Ziel verfolgen. Gemeint ist aber das, was Nietzsche oben mit „Leben“ bezeichnet: Trieb ist ein *innerer Widerspruch*, der in einem Kreislauf kursiert und sich von dem nährt, was ihn stört. Das ist in erster Linie die Arbeit des Körpers an seiner doch endlichen Selbsterhaltung, also der irreversible Tausch. Die Erfüllung des Triebes wäre sein Ende. Aus dieser Perspektive ist noch einmal nach dem Nutzen und Ziel der Historie zu fragen. Wenn die Erfüllung zugleich der Tod ist, kann der Trieb sich weder auf sich selbst zurückziehen noch sich erfüllen. Er muss sich in einer topischen Mitte seiner selbst verankern. Er muss Membran, Oberfläche, Halt (!) und *Memorabilität* hervorbringen. Diese Membranfunktion erfüllen Mediengedächtnismaschinen und die in ihnen dargestellte Dingwelt.

Der Trieb funktioniert, so kann man sagen, wenn die Moderaten überleben und die Extremisten sich die Köpfe einschlagen. Die List will es, dass

Nietzsche den „Willen zu Wissen“, die Vernunft in eben diesem Moderationsverhältnis lanciert, nämlich inmitten der Bühnen der Ästhetik. Es wird, im Anschluss an Schopenhauer, nach dem Medium des Wissens als einem universellen Ankerplatz in stürmischer See treibender Gesellschaft gefragt.

Denn werden die Extreme abgeschnitten, droht, so das Weber-Fechner-Gesetz, die bürgerliche Mitte in Langweile zu verfallen und sich in ewig depressiver Wiederholung zu erschöpfen, da man nicht ab und zu über die Stränge schlagen darf, sich der auratischen Versenkung eines Bildes, der Wagner'schen Musik oder dem eminenten Rausch des Lesens hingibt; alles Tätigkeiten, die mit minimaler Motorik verrichtet werden können und den bourgeoisen Sinnen schmeicheln – innere Widersprüche. Für die Exzentriker gibt es Alkohol, Drogen und Rummelplatz.

Wer die Situation plastischer geschildert haben will, kann sich in Zolas *DIE BEUTE*, erschienen 187,1 über die Situation des Zweiten Kaiserreichs informieren. Man tut nicht ganz unrecht, die Grenze des Apollinischen und des Dionysischen als die des Rheins zu markieren. Nietzsche sieht sich nicht als Steuermann, aber er berechnet doch zumindest einen den Fortschritt kreuzenden Kurs, der geradewegs und geradlinig auf das Dementi der Erfüllung von Triebansprüchen beharrt und diese bis in die agonalen Fluchten des Deutsch-Französischen Krieges hinein illustriert. Selbstbeschwindelung eines trunkenen Zeitalters sondergleichen. 45 Jahre später wird sich dieser fatale Idealismus zwischen idealistischer Vision und realer Erfüllung dann zwanghaft ausweiten.

Mithin ist der Verweis auf Apollon und Dionysos für Nietzsche nur eine jener odysseeischen Umwege, um auf der Vorderbühne der Philosophie mit Hintergedanken zu brillieren und diejenigen vor den Kopf zu stoßen, die Extremismus wittern, wo eine ganz andere Gesellschaftsidee kursiert. Wie kommt es, so fragt Nietzsche sich, dass die Griechen uns jenes einheitliche Kunstbild hinterlassen haben, dessen Harmonie von Darstellung und Vorstellung es ermöglicht hat – parallel zu den Agonen, den olympischen Wettkampfsarten, bis hin zum Chorus, dem dionysischen Sängerwettstreit, das Theater –, heute noch in uns die Vorstellungswelt einer Traumwirklichkeit zu bezeugen? Wird nicht mit jedem Heldenideal den Göttern zugleich das Opfer der Menschen unterschlagen, die nicht auf der Agora die Reden schwingen dürfen, sondern den Gespenstern entgegentreten?

Das Eroberungsfeld ist nicht mehr (nur) der reale Gegner jenseits des Rheins, es ist die Gleichgültigkeit des Zuschauers, der auch um den Preis militarisierter Körperturbulenz der Langweile zu entgehen versucht. Geg-

ner sind die zur Trägheit neigenden Sinne. Es gilt, Aufmerksamkeit zu erregen, zumindest den Opferskandal auf der Hinterbühne anzudeuten.

Für Nietzsche scheint das in der Tat der ganze Schwindel der sklavenhaltenden Demokratie des antiken Griechenland und des sklavenbelobigenden Christentums zu sein. Man kann sich schlicht diesen ökologischen Freiraum und diese Freizeit in Kunst und Krieg leisten. Ja, man muss es sogar, um die ständigen Winke des wechselhaften Schicksals mit einer geschmeidigen Volksmeinung und mit öglänzenden Olympioniken zu versöhnen. Tatsächlich: Der der Arbeit enthobene Körper erscheint wieder, er zieht in den Krieg und erobert ferne Welten.

Wer nun meint, man könne daraus eine Logik des *Oikos*, eine Ökologie zimmern, der liegt nicht ganz falsch, nicht aber so falsch, dass es zu einer äußersten Befriedigung der Verhältnisse käme; vielmehr es stellt sich die Frage der chronotopologischen Eröffnung, Verteilung und Partizipation am virtuellen und realen Raum, die Frage der Teilhabe am Agon. Es gilt für alle: Jede Affektion der Lust ist dem Gesetz der Steigerung, der Beschleunigung ausgesetzt und an sich schon aggressiv, d.h. ausgreifend und übergreifend. Es bleibt eine perverse Naivität, im Streit der Streitkulturen irgendeinen Sieg erringen zu wollen. Noch einmal Nietzsche:

Die homerische „Naivität“ ist nur als der vollkommene Sieg der apollinischen Illusion zu begreifen: es ist dies eine solche Illusion, wie sie die Natur, zur Erreichung ihrer Absichten, so häufig verwendet. Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsere Täuschung.²²²

Flucht aus dem Ziel, aus dem „Halt!“ bedingt das Prinzip einer beständigen Erfüllungsverfehlung: Taumel, Schwindel, Täuschung. Man muss Freud wörtlich nehmen: Der Traum ist *die* Wunscherfüllung, und zwar nur der Traum, die Realität kann es nicht sein – sie bleibt unerfüllt an die Bedürfnisse des Körpers gekettet. Der Traum ist die sich selbst in die Schwerelosigkeit erhebende Körperarbeit, die schon in das Wachsein zurücktaumelt.

Nun, wenn man die Täuschungen akzeptiert, kann man wenigstens darin nicht enttäuscht werden, dass Sein und Schein inverse Prinzipien sind. Erklärungen sind Erwartungen, die nicht in See stechen. Schopenhauers *DIE WELT ALS WILLE UND VORSTELLUNG* liegt dem nietzscheanischen Lob auf den Zweifel zu Grunde. Nietzsche aber akzeptiert die Triebgestalt des Willens nicht. Er setzt darauf, dass die notwendige Selbsttäuschung, die Arrondie-

²²² Ebd., S. 37.

rungen der Aufmerksamkeit und die Synthese der Gestalten eben nicht triebhaft, sondern subversiv erfolgen, indem man dem Schwindel, der als Lüge daherkommt, eine artistische, eine künstlerische, d.h. eine strategische Gestalt verleiht, die dem Schwindler eben ein solches Prestige zukommen lässt wie dem Olympioniken der Körper, der sich über die Gemeinschaft erhebt. Auf den Punkt gesagt: *Im Haushalt der Sinne sind nicht Triebe, sondern Kulturleistungen entscheidend.*

Diese Idee liegt dem ursprünglichen Theater, das Sängerkettstreit ist, zugrunde – wie noch Wagners TANNHÄUSER UND DER SÄNGERKRIEG AUF WARTBURG und DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG in Erinnerung rufen. Nietzsche aufgrund der Kultivierung eines unabdingbaren Schwindels des Nihilismus anzuklagen, kann nur vor dem Hintergrund eines allzu lauten Imperialismus, der sich als Idealismus der Befreiung der Wahrheit tarnt, verstanden werden. Es sind diejenigen, die ein Eigentumsrecht an Wahrheit reklamieren, die in der Lüge leben. Dagegen ist Nietzsches Taktik die des Tauschs, der Täuschung, der geschickten Verstellung, deren Hinterbühne ein Training kunstfertiger rhetorischer Disziplinen verbirgt, die Werte, die man zu lesen glaubt, noch einmal ganz anders vor Augen führt – als hätte man ein Vexierbild vor sich. Wahrheit ist Arbeit.

Das naive Karussell auf einem Dorfplatz, das Kino in JOUR DE FÊTE, das sind doch Ereignisse, die einem die Grenzen der Genügsamkeit aufzeigen: Der Postbote François wird zur kreativen Odyssee angeregt und der Passant verweilt vor den hölzernen Pferden des Karussells wie die Trojaner vor dem Göttergeschenk der Griechen. François' Grenze ist der Dorfbach, die des Touristen der Schnappschuss, der die ruckelnde Bewegung der kleinen Lustmaschine zum Standbild verdammt. Und hätte man statt des fotografischen Bildes Film, fehlte der Ton, und hätte man auch diesen (alles im Smartphone), dann fehlte doch das Traumbild der Kindheit, das keine Maschine gegen den Rockzipfel der Mutter eintauschen kann. Der Schwindel kehrt nie zu sich selbst zurück, immer sind die Effekte verschoben. „Das wahre Ziel wird durch ein Wahnbild verdeckt: nach diesem strecken wir die Hände aus, und jenes erreicht die Natur durch unsere Täuschung.“²²³

Also doch eine taumelnde Geschichte, die im Schwindel ihre Beherrschung erfährt? Bevor wir uns auf diese Zauberlogik einlassen, wäre es geraten, etwas über die Techniken der Arena, der Verräumlichung, der Rahmung, kurz, der

²²³ Ebd.

Inszenierung von Bewegungsfiguren zu lernen. Das wird kein Grundkurs Szenologie, sondern ein Ritt durch die historisch linierten Wechselfälle der Agonistik, beginnend mit der Form des ritterlichen Duells. Wir verlassen uns – wegen ihrer zitierfreudigen Kürze – auf die präzise Darstellung von Richard Alewyn, die den Vorteil hat, das *carrousel* zu berücksichtigen, dem wir bei Ludwig XIV. begegnet sind. Die Eingängigkeit der Darstellung liegt darin, dass sie nicht mehr nur ästhetisch interessiert ist, sondern die Bedingungen untersucht, unter denen Ästhetik überhaupt erst wirken kann, nämlich die medialen, also die gerechten, gelernten und trainierten Arten des Schwindels, die mit der Alphabetisierung beginnen, mit der das Kind lernt, zu sehen, was es nicht sieht, und zu hören, was es nicht hört. Als Medium fungiert nicht mehr der Künstler, sondern der Pädagoge oder der Ingenieur, also derjenige, der die Kunst, die Technik, die Darsteller, aber auch die Zuschauer in Regie nimmt und den Topiken ihre Kulissen und Requisiten zuweist. Alles das zusammen nennt man Szenografie. Nietzsche hat diese Tätigkeit noch so interpretiert, dass es ihr um die Bewahrung des Scheins als einer Möglichkeit von Wahrheit geht. „Insofern aber das Subject Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subject seine Erlösung im Scheine feiert.“²²⁴

Den Schein zu feiern heißt, das Fest als Ort der Vergemeinschaftung und zugleich der Erlösung von ihr zu betrachten. Die Gemengelage führt zum bizarren Tausch. Das, was einer ist, und das, was einer vorstellt, zeigt sich nun in der Maskierung des Anderen. Das *individuelle Allgemeine*, mit dem Kunst sich erhöht, hat einen trivialen Grund, nämlich durch Anerkennung, durch Prestige den Helden wieder in die Gemeinschaft eintreten zu lassen, deren Gesellschaft er in der Siegesfeier verlassen hat.

²²⁴ Ebd., S. 47.