

## 34. DAS LEBENDE KARUSSELL: FESTKULTUR UND VISION

Die Darstellung der Ablösung vom duellhaften Agon hin zu einem epigenetischen, sich immer wieder erneuernden Streitpotential wechselseitiger An- und Verkennung, zeigt Alewyn an einem szenischen Karussellumlauf: die Festkulturentwicklung von 1480, dem Ende der Ritterzeit, bis zum Rokoko, dem Ende der höfischen Kultur und der Ablösung durch eine bürgerliche Festkultur, etwa im literarisch disziplinierten Theater. Wir haben kurz darauf hingewiesen, dass die Episode der Festkultur, die uns im Zusammenhang mit dem ersten *carrousel* interessiert, ihre Vorgeschichte in der Renaissance hat. Burckhardt beschreibt eher am Rande den Pomp der Kostümierungen, die selbst der nackte Körper noch realisiert, indem er sich in griechischer Idealität präsentiert. Anders kann man die Titanengläubigkeit jener Zeit nicht verstehen. Das wirklich Nackte, Wahre, Unreine tritt gar nicht in den Zyklus der Humanisierung ein. Von daher kann es in der Maskierung auch nicht um Schwindel und Täuschung gehen, sondern nur um Präsentation. „Das höchste, was die Szenekünstler erstrebten, war indes noch nirgends die Täuschung in unserem heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreißend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen.“<sup>225</sup> Es geht also um Darstellung und Verwirklichung, nicht um die Transparenz einer Vervielfältigung der Wirklichkeitsperspektiven. Das Motiv der Täuschung, dass alternative Standorte, Perspektiven und Fehlstellungen inkludiert, gibt es wohl zuerst im Barock. Die Symmetrie wird in Faltungen gebrochen, die Idealität realistisch darin versteckt und die Idee der Verausgabung durch ein Preisetikett bilanzierbar. Doch bevor wir auf Ludwig XIV. und seine Finanzen eingehen, zurück zum Ende der Ritterzeit, als das Karussell, das Ringespiel vom tödlichen Training der Ritter zum Geschicklichkeitsspiel transformiert wird.

Alewyn beginnt seine „Morphologie des weltlichen Festes“<sup>226</sup> mit der Schilderung eines Ereignisses, von dem wir schon berichtet haben. Heinrich II. von Frankreich wird beim Lanzenbrechen 1559 tödlich verletzt. Der Unfall ist der Schlusspunkt der Durchführung der Ritterturniere, in denen um die Gunst der edelsten Frau ein Wettkampf veranstaltet wird, der noch den Auftrag hat, die wirkliche Kampfkraft eines Ritters im Vergleich mit

<sup>225</sup> Burckhardt: *Kultur und Kunst der Renaissance in Italien*, S. 575.

<sup>226</sup> Richard Alewyn: *Das grosse Welttheater*. In: Richard Alewyn, Karl Sälzle: *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung*. Hamburg 1959, S. 16.

anderen zu beweisen und zur Schau zu stellen. Auf die Zurschaustellung kommt es im weiteren Verlauf an. Sie ist das Gegenteil militärischer Tarnung. Das Turnier (altfranzösisch: *tornoier*, was so viel wie „sich drehen, kreisen, wirbeln“ meint) braucht ein Publikum.<sup>227</sup> Das aktive Publikum garantiert die szenische Entwicklung, institutionalisiert die Bedeutung wechselseitiger Darstellung und Aufmerksamkeit. Auch der „Spieler“ soll seinen Auftritt vorbereiten und erproben, wie vordem der Ritter am Trainingsgerät den tödlichen Agon. Birkhan berichtet uns von der Urgeschichte des Karussells:

Eine mechanische Vorrichtung für Trainingszwecke war die *Quitaine*, italien. *Quintana*, die im Deutschen *Spielroland* hieß. Das war ein Pfosten mit einem darauf montierten, um eine senkrechte Achse drehbaren Balken, dessen eine Seite einen kleinen Schild oder auch eine angedeutete Puppe eines Reiters als Ziel trug, während sich am gegenüberliegenden Ende ein Sandsack oder eine Keule befand. Der Turnierrämpfer musste versuchen, den Schild mit der Lanze bzw. die Puppe zu treffen, aber gleichzeitig sich vor dem kurz danach einschwingenden Sandsack oder der Keule hüten.<sup>228</sup>

Kraft und Gegenkraft – im *Spielroland* mechanisiert – versinnbildlichen Zug um Zug die wechselseitige Rolle von Publikum und Turnierspieler. Gemäß einer allmählich disziplinierten und von Schiedsrichtern überwachten Spielstruktur gleichen die Festregeln Aktion und Reaktion aus. Aus dem Trainingspielgerät entwickelt sich über Umwege das Ringestechen zunächst zu Fuß, dann auf dem Pferd. Erst als Teile des Publikums – Damen – ebenfalls zur Aktivität aufgefordert sind, wird statt der Reitbahn der *Spielroland* umfunktioniert. Auf die genaue historische Abfolge des Hin und Her von Pferd und Gerät – noch dazu in regional und den Jahrhunderten unterschiedlichem Einfluss – wird man nicht wetten können. Das Turnierwesen umfasst ein halbes Jahrtausend! Verlässlich taucht das Bodenkarussell zur Eröffnung des Wiener Prater 1766 auf. Hölzerne Konstruktionen für das Ringfangen sind aber schon früher bezeugt.<sup>229</sup> Helmut Birkhan fasst bündig zusammen:

Kulturgeschichtlich interessant ist, dass wir mit diesem Spiel auch an der Wurzel des Karussells stehen: Anstatt Ringe vom Pferd aus zu treffen, kam man auf die Idee, den Knappen auf ein großes Rad zu setzen und ihn im Vorbeiziehen die zu seiner Rechten aufgehängten Ringe aufspießen zu lassen. Davon zeugt noch die Neigung, das Karussell ursprünglich mit lebenden

<sup>227</sup> Helmut Birkhan: *Spielendes Mittelalter*. Wien 2018, S. 249.

<sup>228</sup> Ebd., S. 257.

<sup>229</sup> Plessen: *Rosballett und Reiterspiel*, S. 295.

Pferden zu bestücken, später mit hölzernen Pferdefiguren, die bei uns geläufige Bezeichnung *Ringelspiel* und *Ringelreiten* sowie, da die meisten Menschen Rechtshänder sind, die früher allgemein übliche Drehrichtung des Karussells gegen den Uhrzeigersinn.<sup>230</sup>

Schon in der Renaissance beginnt unter dem Einfluss virtueller Distanzwaffen, die – wie Artillerie – Physik, Chemie, Mathematik und Strategie erfordern, das Kampfspiel, in normenerzeugenden Test- und Spielapparaturen Experimentalcharakter zu bekommen. Dies schließt einen spielerischen oder paramilitärischen Umgang mit Schwindel, Finte, Täuschung, Tarnung und Maskerade ein. Experimentieren wird zu einem Spiel, in dem es darum geht, Regeln wissenschaftlich zu erzeugen.

Die individuelle Kampfkraft weicht der von Kanonen und Musketen. Wer aber in der Distanz kämpft, wird auch zum Zuschauer. Um 1560 – im Süden früher als im Norden – wird das Tauschgut der Ritter, die wie Don Quijote sich von Romanen ernähren, in erster Linie der Blick, dann Gesten und Maskeraden. In früheren Zeiten gehörten dem siegreichen Ritter Waffe, Rüstung, Pferd des Besiegten: also beinahe die gesamte bewegliche Habe. Jetzt wird im Kampf allmählich – und auf das Ziel der *Selbstdarstellung* bezogen – eine andere Tugend geübt als die der Kraft. Es kommt zu einer Effektverschiebung: „Besonderer Beliebtheit erfreut sich das Ringelrennen, bei dem es gilt, in voller Karriere einen Reifen abzuheben. An Stelle von Mut und Kraft treten Geschicklichkeit und Eleganz als die Tugenden, die den Preis gewinnen. Der Ritter weicht dem Kavalier.“<sup>231</sup> Im Gegenzug verfeinern sich nicht nur die Kampfaktiken, sondern auch die Bewertungsmechanismen. Zwar kann man die gestochenen Ringe einfach zählen, aber es zählt sich auch aus, sie *elegant* zu erobern. Wie aber will dies bewertet sein? Die Kompetenz der Zuschauer soll der Raffinesse der Darstellung entsprechen und eine Differenzierung ermöglichen. Es kommt zu einer Korrespondenz zwischen dem Kavalier und der Galanterie der Damen. Es müssen verschiedene Spielformen entwickelt werden, die das Wechselspiel zwischen Zuschauer, Akteur und kritischer Bewertung regulieren. Am wenigsten gehört die Maschinisierung des Ringelmechanismus in dieses Blickfeld. Dieses „Medium“ steht zuerst still, die Bewegung kommt vom Reiter. Doch schon im Mittelalter wird zu Übungszwecken auch ein drehbares Gestell entwickelt. Finte und Voraussicht bestimmen nun das Spiel. Die Regularien werden bald nicht mehr ernsthaft, sondern in Abmachung nach Zubestim-

<sup>230</sup> Birkhan: *Spielendes Mittelalter*, S. 258.

<sup>231</sup> Alewyn: *Das grosse Welttheater*, S. 17.

mung einer Dame, respektive nach gesellschaftlichem Rang so entworfen, dass der Sieger im Vorhinein feststeht – für das ehrenbewusste Mittelalter undenkbar –: der König. Dass Ludwig XIV. in seiner Jugend ein außerordentlich guter Reiter und Tänzer war, ist unstrittig, dass er sein Talent in den Dienst des Balletts stellt, auch. Die heutige Vorauswahl des Schützenkönigs oder Karnevalsprinzen wird nach diesem Vorbild festgelegt, denn um sein Amt auszuführen, muss der Kandidat entsprechend liquide sein.

Die Vorgeschichte der Festivitäten des Barock wird wohl in England anzusiedeln sein, und zwar bei Karl I., der die sogenannten „Masques“, zwischen 1605 und 1640 zur Aufführung befahl. Inigo Jones, oberster Architekt, ist unter anderem bekannt geworden durch die Ausrichtung des Neujahrsfest 1637/38, bei dessen Darstellung nicht nur der christliche Motivschatz, sondern auch die Antikenrezeption ausgestellt wurde, um verständlich zu machen, dass mit dem anbrechenden Absolutismus und der siegreichen Flottenpolitik eine *neue* Zeit gefeiert wird. In gleicher Absicht hat Ludwig XIV. 1660 jenen großartigen Einzug in Paris in öffentlicher Schaustellung seines politischen Programms erhoben, das mit dem ehrenvollen Pyrenäenfrieden von 1659 mit Spanien die Ankunft einer prosperierenden Friedens Epoche verkündete. Geendet hat dieser Einzug mit einem Turnier auf eben jenem *Place du Carrousel* – inklusive eines Ringstechens, das wohl, wie 1719 vom *carrousel* aus Dresden berichtet wird, auch von Damen durchgeführt wurde, die in Wagen saßen, welche ihre Kavaliere lenkten. Spätestens dort, im Beisein August des Starken und Kaisers Leopold I., sind Maskerade und Lustbarkeit des Turniers von jeglichem Sport auf die Geschicklichkeit und Galanterie umgestellt und der Name „Karussell“ für ein ganzes Spektrum von spielerischen Körpervergnügungen Programm geworden. Die Damen heimsten ihre „Preise“ in einem eigens errichteten Venustempel ein.

Der Triumphzug durch den oft eigens angefertigten Triumph-Bogen – mit der Lanze durch den Ring: Die *Analogie ist allzu deutlich*, aber nicht nur sexueller Natur, sondern sie besticht durch die Ausweitung einer Präsenz, einer Raptur, eines Jahres- und *Zeitenübergangs* (in Sachsen der „Hochzeit“ des Sohnes Augusts), der eigentlich als solcher nicht erfahrbar ist, weshalb Zeremoniell und Inszenatorik als eine Sonderzeit herausgehoben und gedehnt werden sollen. In dieser Zeit regiert nicht die Ökonomie des Tauschs, sondern, wir haben es mit Klossowski angemerkt, die *irreversible Ökonomie der Lust* und der Verausgabung – nicht aber ohne Beteiligung der Bevölkerung und des Adels insbesondere, dem die aktive Aufgabe einer Bewunderung der inszenatorischen und maschinellen Vermögen des Herr-

schers zukommt, um ohne abstrakten, geldvermittelten Tauschverkehr zur Konkordanz von Gesellschaft beizutragen. Denn selbstverständlich ist die Betrachtung kostenlos, nicht aber die aufwendige Zurschaustellung. Nicht der Rausch soll das erzielte Übergangsphänomen sein, sondern der Paroxysmus sich überbietender Festdarstellung mit dem Abschluss des Feuerwerks, also der pseudomilitärischen Vernichtung von Produktion: letztlich der Ephemerisierung, dessen, was die Epiphanie der Erinnerungsdauer eines solchen Festes im leuchtenden Kontrapunkt leisten soll. Das, was im blitzenden Augenblick erscheint, muss deswegen umso stärker in Erinnerung bleiben – Lartigue macht es im Blinzeln vor. Es hat den Anschein, als sollte die *Traumzeit* des Festes (aber auch vieler anderer ritueller Spielformen) das Erwachen nicht nur hinauszögern, sondern geradezu als narrativen Vorgang begleiten. Wie anders könnte sonst der Körpertonus des Schlafenden sich ins Aufwachen hinein seinem Subjekt kenntlich machen? Wer hier nur von Analogie spricht, verkennt die Verhältnisse, die in sich den Chiasmus von Genuss- und Produktionsökonomie, Arbeitsgenuss und Genussarbeit präsentieren und – vom bloßen Betrachter zum *kritischen Beobachter* aufsteigend (die Kommentatoren der Verausgabung gibt es schon im Barock) – aufklären. Da wird ein Schwindelzug der Ökonomien deutlich. Die Flüchtigkeit des präsentischen Übergangs wird verwandelt in die Dauer der Lustbarkeiten, deren Pointe, die Explosionen des Feuerwerks, geradezu die quantitative Spontaneität ephemerer Präsenz latent macht.

Zurück zu Alewyns eher sachlichem Bericht. Er hebt hervor, dass sich der Wettkampf, das Turnier, der Karussellumzug, im Verlauf der Verfeinerung immer mehr dem Ballett annähert. „Das Kampfspiel verwandelt sich in ein Schauspiel.“<sup>232</sup> Der Verfeinerung folgt das inszenatorische Problem der *Sichtbarkeit der Feinheiten*. Entweder müssen die Zuschauer möglichst nahe an das Geschehen herangebracht werden – dann ist man in der Tat beim Gesellschaftstanz – oder aber es muss eine entsprechende *Arena* konstruiert werden, in der die Übersicht dafür sorgt, dass der Zuschauer an der Bewertung aktiv teilnehmen kann, ja, dass er zum eigentlichen Akteur des Geschehens wird, dass er dem, der sich zeigt, sich zeigen kann. Diese Transformation ist geeignet, um der Aufmerksamkeit und Kompetenz des bewertenden Zuschauers einen Rang zuzuweisen – einen Rang im Sinne des späteren Theaterbaus. Es ist die *Staffelung der Übersicht*, die es ermöglicht, dass der Gesamtzusammenhang des Erlebnisses einen Festcharakter

<sup>232</sup> Ebd., S. 18.

annimmt, an dem niemand teilnahmslos bleibt, sondern jeder die ihm zuge dachte Rolle übernimmt. Damit ist der Schein für alle gewahrt. Ökologie wird noch im frühen Sinne als reziproke Sichtbarkeit verstanden, die die Verstellung arbeitsteiliger Unsichtbarkeit ausschließt. Nietzsche hat dieses Problem als ursprüngliche Quelle der Theatralität unter den Bedingungen des Chors exponiert. Der unter rhythmischer Musik sich einsingende Chor berauscht sich an seiner eigenen Darstellung. Damit schließt sich das spätmittelalterliche Theater mit dem antiken kurz.

Der Chor ist der „idealische Zuschauer“, insofern er der einzige Schauer ist, der *Schauer* der Visionswelt der Scene. Ein Publicum von Zuschauern, wie wir es kennen, war den Griechen unbekannt: in ihren Theatern war es jedem, bei dem in concentrischen Bogen sich erhebenden Terrassenbau des Zuschauerraumes, möglich, die gesamte Culturwelt um sich herum ganz eigentlich zu *übersehen* und in gesättigtem hinschauen selbst Choreut sich zu wähnen.<sup>233</sup>

Der Chor verräumlicht sich im Rund der Ränge und oszilliert mit dem Zentrum. Sichtbarkeit wird bei den Griechen Nietzsches zur mantischen „Vision“ transzendiert. Es geht nicht um Darstellung, sondern um die Durchsichtigkeit der Aufführung, kurz gesagt: um die Transparenz der Mechanismen, mit deren Hilfe der Tausch von Individuum und Gesellschaft geregelt und ein Erschwindeln von Autonomie ausbalanciert wird.

Die Fairness in den späteren Tanz- und Darstellungsturnieren ist nicht grenzenlos. Dafür bedarf es einer anderen Inszenierung. Sie wird beispielhaft in der Aufführung, die Ludwig XIV. auf der *Place du Carrousel* 1662 arrangieren lässt, deutlich. Auch von ihr wurde schon berichtet. Die Turnierkämpfe beginnen nämlich mit einer triumphalen Parade der Akteure und der als Akteure verkleideten adeligen Zuschauer, die sich ihrerseits wechselseitig und dem Volk von Paris zur Schau stellen. Nur die langgezogene Parade kann als Preview, als Schau vor der Schau eine Exposition der Geltung und der Teilhabe so vollziehen, dass der einfache *citoyen* aus nächster Nähe die ruinös kostspielige Verkleidung bewundern kann, die dann im Viereck (!) des Festplatzes das eigentliche Schauspiel feiert. Damit wird aber schon intoniert, dass der Anfang eines Festes problematisch ist, da das *Sich-Zeigen ein vorheriges Verbergen voraussetzt*, eine Investition in die Maskerade, ein modisches Vorspiel. Das ist aber noch nicht der Beginn der unendlichen Vermittlungen. Der apollinischen, durch Ballett und Tanz gefeierten Vision einer hierarchisch geordneten Gesellschaft des Barock entspricht für

<sup>233</sup> Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, In: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 59.

die Volksmassen der dionysische Rausch der Teilhabe, der nur aus geringer Entfernung zu erfahren ist. Dem Rausch der Masse – der Masse im Rausch – entspricht auf der anderen Seite das berauschende Massenornament, dessen wechselseitig entindividualisierende Mission die Reichsparteitage zu einem nur noch durch Luftbildaufnahmen zu erfassenden Bildereignis haben steigern wollen. Von dem Moment der Exklusion des Volkes geht der Festzug in das Geviert des Festplatzes über. Der Citoyen, ausgesperrt, beginnt, in seiner Vorstellung und auf der Straße dem mimetisch nachzueifern, woran er nicht direkt teilhaben kann.

Der Effekt des Festes ist die Heraushebung eines Siegers (des Königs), der im Rausch der Masse, der Aufmerksamkeit der Bürger und der Kostümierung des Adels sich immunisiert. Der König ist und bleibt Herr seiner Sinne und der Inszenierung. Mit kleiner Geste, einem schnellen Blick, scheint der König die spektakulären Illusionen, Maschinen und Ingenieure zu steuern. Umgekehrt sind es die geschulten Diener im Hintergrund, die die Geste des Königs zur rechten Zeit deuten und umsetzen können. Es gilt, den Erwartungen der Wunschartikulation zuvorzukommen und scheinbar ohne Verzögerung die Wünsche in Wirklichkeit sich verwandeln zu lassen.

Damit wird Nietzsches Überlegung bestärkt, dass die Griechen eigentlich nicht wussten, wozu der Rausch, der Wahnsinn, der Taumel des Einzelnen gut sei – sei er nun dionysisch oder im Orakel priesterlich arrangiert. Irgend etwas von verkehrter Zeit (Saturnalie) oder verkehrter Kausalität (Verrätselung) drückt die Wahrheit gesellschaftlicher Partizipation und Reziprozität aus. Es gibt etwas, was im Tausch jeder Aufmerksamkeit entgeht, nämlich die Vergesellschaftung selber. Das ist das inverse Bild der Entindividualisierung des Rausches. Deswegen darf dies allein in der Form und zur Zeit des Festes geheiligt werden.

Das Fest bildet die Sozialisierung in sich als ein sowohl illusionäres als auch reales Ereignis nach, von dem vorausgesetzt wird, dass es in der Aufhebung der Konkurrenz der Individuen besteht. Nicht eingerechnet wird, dass neben dem Theater, das als Feststätte fungiert, um 600 v. Chr. auch das gemünzte Geld und die Geometrie entstehen und damit ein viel differenzierteres Mittel der Bildung einer Wertegemeinschaft situiert wird, als es die Festsituation des *carrousel* realisieren wollte. Der Unmittelbarkeit des Blicks erwachsen Fernmedien schon damals, die das Schauspiel, an dem man nur mittelbar teilhat, tatsächlich zu einem partizipativen Ereignis machen. Was sieht das Volk aus der Ferne? Es ist die Vision einer beherrschbaren Natur im Geist codierbarer Exaktheit: Parade, Tanz, Turnierfigur.

Alewyn beschreibt das Ende der Epoche des Festes und den Übergang in eine bürgerliche Festkultur eher unbeabsichtigt mit dem Beginn des stehenden Theaters, das sich rhetorisch von Zirkus und Karussellbetrieb abhebt.

In [...] den Carroussels von Versailles werden Geschwader von Reitern in Reihen oder in Trupps, nach Farben und Kostümen unterschieden, wie Tänzergruppen behandelt. Die vorgeschriebene Bewegung nur gelegentlich durch ein Stechen oder Knallen unterbrechend, beschreiben sie anmutige Muster oder tiefsinnige Figuren auf der Reitbahn: Wappen, Namenszüge, Embleme, eine unendliche Melodie bewegten Ornaments, die unablässig neue Formen gebiert und verschlingt. Und auf Tribünen und Balkonen, von Fenstern und Dächern verfolgt eine vieltausendköpfige Menge mit vielstimmigem Jubel das schöne Spiel. Damit hat sich das Turnier in das Ballett verwandelt und hat schon mehr als den halben Weg zum Zirkus hinter sich. Die sportliche Übung ist zum Schauspiel geworden. Der Zuschauer ist die Hauptperson. Wir sind im Zeitalter des Theaters.<sup>234</sup>

Was das Bürgertum später von diesem Fest übernimmt oder was es aus tieferer, volkstümlicher Quelle, die munter weitersprudelt, immer noch schöpft, bestimmt schließlich das Medienspektakel auch unserer Zeit. Das naive Karussell formalisiert keine Vision mehr von der Art der Teilnahme. Da war die Guillotine das effektivere Mittel, um Opportunismus von Verrat zu selektieren. Aus der Unterhaltungsindustrie, so würde Adorno gesagt haben, kann man heute nicht mehr heraus. Der Rausch der Verbrüderung hat Methode, und zwar noch in den hymnischen Formen der Neunten von Beethoven, die Freiheit und Gleichheit moderieren. Dass aber Wissen und Wissenschaft nun die Hebel wären, an denen man die Unterschiede egalisiert, um zur gerechten Form des egalitären Austauschs vorzudringen, ist der falsche Ansatz, so Kafka in der Episode mit Kreisel und Philosoph. Nietzsches Fragezeichen zu einer Darstellung einer neuen Geburt (der Tragödie) münden im Bekenntnis, ob denn der Mensch eigentlich weiß, wohinein er geboren ist: „Vielleicht ist die Kunst sogar ein notwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?“<sup>235</sup> Aber die Tragödie hat weder Anfang noch Ziel, sie sucht im unerforschten Land der Seele. „Darum hat Lessing, der ehrlichste theoretische Mensch, es auszusprechen gewagt, dass ihm mehr am Suchen der Wahrheit als an ihr selbst gelegen sei.“<sup>236</sup> Nietzsche sieht richtig: Wenn es etwas zur Schau zu stellen gibt, dann ist es auch zugleich Maskerade für einen Anderen, und nicht Darstellung nackter Wahrheit.

<sup>234</sup> Alewyn: *Das grosse Welttheater*, S. 18.

<sup>235</sup> Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Schriften*, Bd. 1, S. 96.

<sup>236</sup> Ebd., S. 99.

Wahrheit kann nur in der Differenz, in der Repräsentation und also über ein spiegelndes Negat medialen Technisierung existieren. Wenn etwas sich zeigt, dann nur vor dem Tragödienhintergrund, dass etwas anderes verborgen, gereinigt, eliminiert worden ist.

Wenn ich die Parade der Attraktionen des Festes in seinem Ablauf betrachte, fällt mir immer stärker die Kluft zwischen den phantastisch barocken Motivbemalungen, den Kostümen der Festteilnehmer und Schützengruppen und ihrer Marschmechanik und der raffiniert epizyklischen Funktion von heute hydraulisch angetriebenen „Kettenfliegern“ und Achterbahnen, wie sie Florian Dering beschreibt, auf.<sup>237</sup> Ich erinnere mich an die barocken Versuche, mit immer feineren Kreisbewegungen die Unregelmäßigkeit der Planetenläufe in den Griff zu bekommen, die Kepler als zweifach zentrierte Ellipse definierte, um von der Komplexität des Einfachen zur Einfachheit des Komplexen zu kommen. Wenn es aber in der Ellipse des Menschen zwei Brennpunkte gibt, ist das für eine Individualität so unerträglich wie notwendig, sodass es mit sich selbst in Streit gerät. Ich bin der, den die Anderen aus mir gemacht haben – so umkreist der noch idealistisch herausgeforderte Sartre den Schwindel einer cartesianisch disziplinierten Vernunft.

<sup>237</sup> Dering: *Volksbelustigungen*, S.80ff.