

26. ARCHITEKTUR 1:

PLACE DU CARROUSEL – DER TANZ UM DIE LEERE

Es gibt nur Schwindel und schwankende Gestalten? Die Welt ein Vexierbild? Was stillsteht, ist Immobilie: Architektur – diesmal nicht als Baukunst, sondern als geronnene Arbeit, vom Wunsch zum Besitz. Ende des Nomaden, Ende des Ritters, Ende der Kampfzonen um das Territorium. In dieser Entwicklung geht es um Geld und Gunst, um Genuss und Galanterie, um die Animation des Unbewegten.

Nachdem Heinrich II. 1559 bei einem Reitturnier sein Leben verloren hatte, verschwanden in Frankreich die vom Königshof unterstützten Zweikämpfe zu Pferd mit Lanzen. Die Trainingsgeräte der Ritter, mit denen das Ringstechen geübt wurde, erhielten den Status von Sportgeräten. „*Quintana*“ oder „*Spielroland*“ – wir kommen auf sie in der Urgeschichte des Karussells zurück – sieht man ab und an in alten Ritterfilmen. Der Sportcharakter der Turniere wird fortan rituell geregelt und theatralisch organisiert, Ritterlichkeit in Form symbolischer Handlungen gepflegt, die motorische Gewalt zugunsten sensibler Distanzen gebündelt. Der Festcharakter, die Umzüge, Musik, Tanz, Manöver und Paraden zeigen sich in Frankreich bis in die *goguettes*, ein Wort, das sowohl das Fest wie die Institutionen, die es organisieren, beschreibt. „*Goguette*“ wird im Deutschen – wie in Tatis Film – mit „Schützenfest“ übersetzt, ein zwar rauschhafter aber doch terminierter Zeitraum, der oft an die Kirchweih oder Handelsmesse angebunden ist, wo Gaben eine Verausgabung ermöglichen. „Prater“, „Kirmes“, „Jahrmarkt“, „Rummel“, „Dult“ sind Namen, die – regional unterschiedlich – für einen Zeitraum oder einen Ort oft volkstümlich gebrochen in Umlauf sind.

Im Zentrum der Aktivitäten steht das Karussell, entweder immobil als kreisendes Gefährt oder symbolisch als performativer Festumzug, mit den Schützenumzügen vergleichbar, die um den „Karussellplatz“ inszeniert werden. An der Peripherie siedeln die anderen ludischen Aktivitäten öffentlicher Lustbarkeit an, wie sie bei Caillois und Szabo differenziert beschrieben sind. Als historische Allegorie der Ritterzeit und der Reiterspiele sind die Pferdchen in den alten Karussells und wenigen Buden, die heute noch das Ringstechen verwetten, obligatorisch. Später, wie in Tatis Film, findet man auch ein Auto, eine Rakete oder gar ein Rennrad: alles, was der Mobilität dient, sich als Sozium eignet („der große weiße Elefant“) und für ein Entkom-

men aus dem immobilen Alltag Flügel verleiht. Ferne und Nähe, Taumel und Geschwindigkeit, Beschleunigung und Stillstand sind die zugeordneten Parameter – als gelte es, den Umlauf der Wandelsterne nachzuahmen. Und tatsächlich, die astronomisch-astrologische Revolution der Planeten markiert einen weiteren Bezugspunkt: den Karneval, die Maskierung, der Schwindel als Selbstbefreiung. So gibt es historisch drei Wurzeln des Karussells: die Ritualisierung des Ringstechens, den Festumzug zu Pferde und die Maskierungstradition des Karnevals; also Geschicklichkeit, Schwindelbeschleunigung, Rollentausch. Architektur, weil sie immobil und beständig sein soll, kann als Horizont den Bewegungen einen Platz oder einen Zielort verschaffen. Unser Platz ist historisch verbürgt: *Place du Carrousel*. Architektur verhilft Dauerspuren aus der Genese von Besitztümern herauszufiltern. Rückwärts gelesen – *revolutionibus* – ist jedoch am Anfang ein kleines gestörtes Phantasma zu erkennen. So erzählt der kleine Ort *Sainte-Sévère-sur-Indre*, in dem sich Tati während der Besatzung zurückzog, nicht nur die Geschichte eines agrarischen Frankreich, sondern auch die Vision einer Zukunft, die per Kinematograph aus Amerika kommt. Die Zukunft, das ist die Vision des Kinos, die unabgesetzte Bewegung; die Vergangenheit, das ist das, was bleibt, wenn die Kirmes weiterzieht.

In Paris, wo Rilke das Karussell im *Jardin du Luxembourg* beobachtet, ist die Vorgeschichte tatsächlich historisch überprüfbar. Haussmann hat dort in der Tradition der Gärten von Versailles die Fluchten und *points de vue* geplant – Verkehr mit Kontrapunkt. Ein System der Blicke, der Achsen, der Fluchtpunkte bündigt die Phantasie und realisiert sie in attraktiven Monumentalbauten. Nebenan steht heute *Disneyland*, ebenfalls ein vollständig von Fotoapparaten und der Vergnügungsindustrie bestimmter Ort. Es geht in der Architektur von Haussmann um die Lenkung und Bändigung der Lüste und der Träume durch Vorwegnahme des Ziels in den Monumentalbauten und den Kreisanlagen der *Grands Boulevards*. Auf dem Festplatz, in *Disneyland* und im (touristischen) Paris soll man immer schon in Dauerpräsenz im Rausch einer Feststimmung sein. PARIS, EIN FEST FÜRS LEBEN, so heißt der Titel eines autobiographischen Buches in dem Hemingway seine Erlebnisse in dieser Stadt nach der *Grande Guerre* beschrieb. Auf dem Ring der Boulevards flaniert die Gesellschaft geschäftig oder in gespielter Langsamkeit im Kreis, mit der Kathedrale als geistigem Zentrum der Stadt und geographischem Zentrum Frankreichs. Stadt der kurzen, besser noch: der eliminierten Wege, denn man fährt unterirdisch. Und was findet sich am Zentrum der weltlichen Macht, des Louvre? Die *Place du Carrousel*.

Man muss nur einmal den karikierten deutschen Wirtschaftswundertouristen mit seiner Kamera in *DIE FERIEEN DES MONSIEUR HULOT* (1953) betrachten, der zwischen Ferngespräch-Business-Düsseldorf und Familienfoto-Strand-Bretagne taumelt, um zu verstehen, dass Präsenz sich zum Dauerevent von Attraktionen, zum Festplatz, zum Rausch erweitern muss. Aber es sind immer zwei Zentren, die die Ellipse bilden: das physische und das psychische, das weltliche und das geistliche, Arbeit und Freizeit, Opfer und Gabe, Realien und Wunsch. Man will sich dort wiederfinden, wo der Platz gewährt ist, sich am jeweils anderen zu verlieren. Hier hat die Fotokamera ihr Geheimnis. Tati hat in gewisser Weise diesem Trend Rechnung getragen, indem er die Schwarz-Weiß-Version von *TATIS SCHÜTZENFEST* nachträglich teilweise handkolorieren ließ und ihr eine Rahmenszene zufügte, in der ein Maler als Kommentator das Pittoreske mit Farben versah, so die Romantik aufhübschte und dem Kinotrend zum Buntbild folgte – wenn auch in eigener künstlerischer Varietät. Für Tati, den immer Zweifel an der Optimierbarkeit der Gags plagten, war ein Film nie fertig. Endlos schnippelte er daran herum. Die letzte Fassung von 1990 ist *digital remastered* durchgehend farbig erstellt. So, im Binnenverkehr des *Work in Progress*, war wohl nur Giacometti neurotisiert, der noch kurz vor den Ausstellungen Gips verschmiert letzte Hand anlegte und wohl nie etwas als fertig erachtete, wenn nicht Diego, sein Bruder, es ihm entrissen hätte. Die Frage stellt sich konkreter: Ist, wenn nicht in der Immobilität der Architektur, je etwas fertig?

Was ist mit den *Rollenspielen* seiner Besucher, mit dem anderen Ort, an den es die Kinder versetzt? Und welcher der beiden Orte ist derjenige, der nicht inszeniert ist? Wenn man Normalität als situativ und das Aufmerken als szenisch, als Auftauchen eines „anderen Schauplatzes“ interpretiert, führt das zu Fehlschlüssen, Täuschungen, eben zur Tabuisierung des anderen Ortes. „Passender wäre vielleicht, die Situation für sich als szenisch neutral hinsichtlich der auszutragenden Schlachten zu kennzeichnen. [...] Purer Opposition von Situation und Szene wird man das Wort nicht reden können, das Verhältnis ist verwickelter“¹⁷⁶, schreibt Heiner Wilharm in seiner *ORDNUNG DER INSZENIERUNG*. Das Nichtinszenierte ist das, was man nicht einmal situativ bemerkt, der Horizont des Meeres. Von Schlachtengetümmel war bisher nicht die Rede, viel jedoch vom Agon, der Sideshow, dem Pledge, dem Preview, der Erwartungsweckung und damit der Inszenierbar-

¹⁷⁶ Heiner Wilharm: *Die Ordnung der Inszenierung*. Szenografie & Szenologie Bd. 8, Bielefeld 2015, S. 29f.

keit einer Präsenz, ihrer Präsentation. Man kann – das gilt besonders für die urbane Architektur – nur dort etwas aufbauen, wo man etwas zerstört. Auch Architektur kann als Medium betrachtet werden. Einen Urgrund der Besetzung gibt es nicht. Allerdings kann man auch etwas bauen, eine Szene, einen Festplatz, der für variable Besetzungen freigehalten wird. Die Manövrierfläche des Festumzugs bedarf einer gebauten Leere, eines geheiligten Ortes in gleicher Weise wie der Rausch eine Leere des Zeitbewusstseins erzeugt. Das Rund der Szene ist die Mediation, auf der nun die Modulationen aufspielen können. Ich mache eine Differenz aus: Auf der *Place de la Concorde* steht ein Obelisk, er verweist auf Zeitlichkeit und Dauer. Auf der *Place du Carrousel* steht ein Triumphbogen, er verweist auf einen räumlichen Durchgang, Festzug. Nicht auf den Pfahl, den Obelisken, sondern auf den Triumphbogen, das imaginierte Stadttor sollten wir unsere Aufmerksamkeit lenken.

Das alte griechische Theater, in dem die Agonisten Tote verkörpern, weiß noch, dass der gedoppelte Raum der Welt der Toten gehört. Das spätere Theater invertiert dann den Raum der Stadt im Raum des Theaters und illusioniert ihn mit Kulissen, Fassaden urbaner Architektur. Vorzüglich heute noch zu betrachten im römischen Theater von Orange oder im TEATRO OLIMPICO in Vicenza: Der Schein erzeugt jenes Gefühl von Eigentlichkeit, das dem Schein entgegengesetzt oder nachgestellt wird. Für das weitere Vorgehen in Sachen „Immobilie Karussell“ ist der Umsicht Wilharms zu folgen, die Zeichendispositionen szenografisch aufzulösen. Es gibt also „Lücken und Zwischenräume“¹⁷⁷, Brüche, Kontiguitäten und Faltungen – leere Plätze – nicht nur aus Anlass der Unaufmerksamkeit, der Ablenkung und ihrer Strategien, sondern insofern die Figuren der Phantasie sich mir geben, ohne dass ich weiß, woher. Das Subjekt des Traums ist der Traum. Diese Dramatik von Ich und Anderem, die ich selbst bin, spielt sich auf der Szene, der Arena, dem Rund des Ortes ab, der *nicht* immobil besetzt werden kann, kein Zentrum besitzt, aber in der urbanisierten Wirklichkeit oft nur der lieblose Kinderspielplatz mit der noch liebloseren Stahlmöblierung ist.

Die Geschichte des Karussells beginnt also an der Stelle eines Übungsplatzes. Die Geschichte des *Begriffs*, seines Gegenstandes und seiner Darstellungsform hat ihr Initial, wie schon erwähnt, im unglücklichen Tode Heinrichs II. 1559, Königs von Frankreich, dem bei einem Tjost ein Lanzensplitter durch das Auge ins Gehirn dringt. Wir müssen diesem Tod keine symbolische, aber eine dynastische Krise nachfolgen lassen. Schon zu Zeiten

¹⁷⁷ Ebd., S. 415.

Heinrichs II. war das Lanzenstechen eigentlich nur noch als Sport in Mode und galt als Höhepunkt eines Turniers. Wegen seiner Gefährlichkeit war es zeitweilig auch vom Papst verboten worden und verlor sich im ausgehenden 16. Jahrhundert. An seine Stelle trat das Ringstechen – eine Geschicklichkeitsübung, die ein gutes Auge und schnelle Sensomotorik erforderte. Ein erster Festumzug Heinrich IV., „Carrousel“ genannt, ist für das Jahr 1605 bezeugt. Spätestens seit Ludwig XIV. gilt dann die höfische Inszenierung, Theatralität und gestische Sensibilität, insbesondere Ballett und Tanz, als Form ritterlicher Auseinandersetzung – hatte doch der König als kleines Kind der Gewalt der Fronde, des verarmenden Volkes, der aggressiven Verteidigung adeliger Interessen schon sehr früh eine Diplomatie der Abschreckung entgegengesetzt. Die Macht über den Blick schlägt in seinem barocken Programm den Nahkampf. Ludwig XIV. denkt strategisch, weitsichtig und psychologisch raffiniert. Wie ein guter Zauberkünstler weiß er den Blick von dem abzulenken, was der Adel begehrt, lässt ihn aber nicht in der Leere der Begierde stehen, sondern erfüllt ihn mit Sensationen, Festen, Feuerwerk – und mit einem außergewöhnlichen „Carrousel“ (Festumzug mit Reiterspielen und -kämpfen). Jeder Adelige hat seinen Platz. Kein Platz bleibt leer.

Das „Karussell“ Ludwigs XIV. hat seinen Namen von „Carrousel“, dem gleichnamigen Quartier, das sich vor den westlichen Toren des Louvre zu den Tuileries hinzog – dort, wo heute der *Arc de triomphe du Carrousel* westlich des gläsernen Pyramideneingangs des Louvre-Museums bis zu den Tuileries-Gärten führt. „Caroussel“ (das Vergnügungsgerät, nach alter Schreibweise) wurde vermutlich vom Namen dieses (ärmlichen) Quartiers abgeleitet, auf dem Ludwig XIV. 1662 sein berühmtes „Carrousel“ (den Festumzug) veranstaltete. „Carrousel“ war eine noch bis Ende des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum übliche Schreibweise für das klassische Bodenkarussell. Ob das Wort selbst sich aus dem italienischen „*carosello*“ („*gara*“ (Streit); „*sella*“ (Sattel)) oder dem arabischen „kurradch“ ableitet, will ich nicht entscheiden. Die fundiertesten Belege zur Kultur und Geschichte des Karussells als Fahrgeschäft der „öffentlichen Volksbelustigung“ hat Florian Dering gesammelt.¹⁷⁸ Beschränken wir uns hier auf die von Frankreich ausgehenden Innovationen, die teilweise in Vergessenheit geraten sind, zuerst im Wiener Prater 1766 als „Ringelspiel“ wieder auftauchen und mit Beginn des 19. Jahrhunderts in der Form heutiger Karussellgeräte weite Verbreitung fanden – gerade in dem Moment, als auf dem Wiener Kongress der letzte Carrousel

¹⁷⁸ Dering: *Volksbelustigungen*.

zu Pferde gefeiert wird. Dieser Carrousel feierte die um 1100 begonnene Tradition der ritterlichen *Turniere*, die als solche schon um 1550 mehr oder weniger dem „Rossballett“ Platz gemacht haben. Bemerkenswert für uns ist der Übergang von einem alten Trainingsgerät in ein modernes Kreisfahrgerät und von ritterlichen Kampfturnieren in einen Festumzug zu Pferde. Bedeutsam ist ebenso die Einfriedung des linearen Agons (Duell mit Lanze; *juste* oder *tjost*) in eine zirkuläre Bewegung, die heute nur noch ganz marginal mit dem Ringstechen des Trainingsgeräts in Verbindung steht.

Mit *Carrousel* ist also über Jahrhunderte ein Reiterwettbewerb wie auch ein geschmückter Umzug mit Wagen, Pferde und Fußtruppen gemeint, der dem heutigen Schützenumzug nahe kommt, aber doch auch Wettbewerbscharakter hat und Schau sowie Show miteinander verbindet. Vor allem der Adel sollte in einem Überbietungskampf kostspieliger Maskeraden zur Verausgabung seiner Finanzen animiert werden, die dann in die stets klammen Taschen heimischer Manufakturen umgelenkt wurden. Der rechteckig abgesperrte Platz, der mit Tribünen umgeben war – man sieht sie auf alten Stichen – wurde einerseits zum Pferderennen bzw. Wagenrennen im Sinne der römischen Tradition und wohl noch der ritterlichen Geschicklichkeit genutzt: In der Symbolik des Sonnenkönigs, der selbstverständlich solche Wettkämpfe gewann, wurde das Rennen als Umzug der Planeten gefeiert und kam damit der römischen Bestimmung der *Saturnalien* und des *Carnevale* nahe. Andererseits sollte der Wettbewerb der opulenten und aufwendigen Kostümierungen und Umzüge mit Wagen und Komparsen dazu dienen, dem Adel bis zum Bankrott das Geld aus der Tasche zu ziehen und ihm unter Anerkennung symbolischer Nähe zum König die Potenz zu kriegerischen Unternehmungen wie der Fronde zu nehmen. Nach einem ersten programmatischen *carrousel* auf der *Place Royal*, das Ludwig XIII. 1612 ausrichtete, verbreiteten sich diese Reiterumzüge- und Turniere bis zum Höhepunkt von 1662, dem *carrousel des nations* mit fast 1.300 Teilnehmern, das Ludwig XIV. anlässlich der Geburt des Dauphins veranstaltete und eine Million *livres* gekostet haben soll.¹⁷⁹ Dieses Fest avancierte in Europa zur barocken Leitfigur festlicher Verausgabung und wurde in theatralischer und unterhaltender Form zur Dauereinrichtung der Inszenierungen von Versailles, dessen Ausbau Ludwig bereits 1661 begonnen hatte. Der als Vorspiel zu Versailles konzipierte „Grand Carrousel“, dessen Name von einer Orts- zu

¹⁷⁹ Marie-Louise von Plessen: *Rossballett und Reiterspiel: Schautänze zu Pferde*. In: Stefan Krause, Matthias Pfaffenbichler (Hg.): *Turnier. 1000 Jahre Ritterspiele*. Wien 2017, S.285-301, S.289.

einer funktionalästhetischen Bestimmung sich wandelte, inszenierte nicht nur die öffentlich zur Schau getragene Stellung der Herrschaft des 24-Jährigen, sondern bedeutete auch eine Verschiebung des dionysischen und des apollinische Agon hin zu einer Manipulation der sensorischen Vermögen. Seinerseits, kann man sagen, traumatisierte Ludwig den Adel später in Versailles mit einem Sinnenrausch, der die Lust am Aufstand nicht nur symbolisch, sondern auch materiell entzog. In der Folge bestimmte die Nähe zur Stellung des Königs, also das Vermögen, mit seinen Sensationen Schritt zu halten, das Feld bzw. die Handlungsfreiheit des Adels. Das könnte man eine freundliche Umarmung nennen, wenn es nicht in Versailles eher einem Gefängnis mit ausgedehntem Hofgang entsprach: Die Adelsunterkünfte in Versailles müssen sanitär verheerend und anmaßend eng gewesen sein.

Dass aus dem ritterlichen Duell bei Ludwig die Vorliebe zum Ballett und aus dem Lanzenstechen dann der Umzug, der Tanz und die gesittet formalisierte Höflichkeit wurde, zeigt, wie die Zähmung körperlicher Gewalt – die allerdings auch schon in der Ritterzeit stark formalisiert, politischen und sozialen Kontakte diente – und die daraus erwachsene Körperbeherrschung immer mehr zur zeichenhaften Repräsentation geriet, in der sich Schau mit Diplomatie verband. Wenn man das Wort „Drohne“ einmal von den Bienenschwärmern ableitet, dann ist „Drohnenkrieg“ der richtige Name für die Maßnahmen des Königs. Symbolische Repräsentation erhebt sich aus gesellschaftlicher Konvention. Ludwigs Inszenierung ist ein historisch gut belegtes, genealogisch zu betrachtendes Beispiel dafür, welche Bewegung zwischen der motorischen Gewalt des Körpers und der symbolischen Verführungskraft der Zeichen besteht und wie man diesem Differential eine programmatische Ordnung unterlegt, die dem monarchischen Schwindel immerhin bis zur Französischen Revolution einigermaßen Substanz gab und von dem dieser illusionäre Schwindel noch heute touristisch zehrt: der Diplomatie des Konsums und der Verausgabung. Paris, das ist auch die Metropole der Luxusgüterindustrie, die Ludwig mit den Gründungen seiner Manufakturen anstieß.

Das heißt natürlich nicht, dass Kriege nicht mehr geführt wurden. Im Barock gibt es Faltungen, aber kaum Brüche. Strategie, Übersicht und Choreografie der Truppen waren ein Privileg, das jenen gehörte, die auf den Hügeln in Distanz Orientierung und Desorientierung beherrschten und die Truppen tanzen ließen. Simulation und Täuschung, Ablenkung und Tarnung sind im Sandkasten geübte Strategien. Manchmal war schon der martialisch laute Aufmarsch, oft die stille Belagerung kriegsentscheidend. Zu diesem Geschäft des diplomatisierten Krieges gehört die Fortentwicklung

der Distanzwaffen, die schon im feinen Degen sich immaterialisierten. So degenerierte das Durchstechen der Ringe und das brachiale Lanzenstechen zum Duell, das das Programm des Königs nicht störte und diesem zeigte, wie rückständig der Adel sich aufführte. Das Bürgertum des 19. Jahrhunderts hat sich später am falschen Bild orientiert, wenn es Duelle zelebrierte.

Der Verführung der Immobilie, dem Spielort Versailles, geht, wie schon bemerkt, der Ort auf Zeit, die ephemere Performanz des *Grand Carrousel* voraus. Auf dem Festplatz des Jahres 1662 steht heute der *Arc de triomphe du Carrousel*, eine von Napoleon Bonaparte um 1808 nach dem Vorbild des Septimius-Severus-Bogens in Rom errichtete Gedenkstätte der Siege gegen die Allianz. Der Hinweis auf die römische Tradition trifft sich mit dem Verständnis der Allegorie des Königsbildes in Frankreich, das einen bivalenten Sinn hat: Im Park des Schlosses von *Vaux-le-Vicomte* (seinerseits das Vorbild von Versailles) des übermächtigen und von Ludwig verbannten Finanzministers Nicolas Fouquet steht eine monumentale Statue des Mars, die die Kriegskunst des Königs verherrlicht, während in Versailles die illusionsreiche Blendung des Sonnenkönigs regiert. Das Motiv des Duells kontert den Zirkel der Sonnenbahn und jenem griechischen Motivkreis, der die Tochter des Helios im Wagen um den Himmel ziehen lässt. Denn nun steht die Sonne, nicht mehr die Erde im Zentrum der Welt. Der Sonnenkönig herrscht über Schein und Sein und organisiert den Schwindel als mit Applaus bedachtes Zauberstück. Die Frage: „Wie haben Sie das gemacht?“ – eine Kommunikation unter Ingenieuren – birgt das eigentliche Geheimnis: das von Vauban, dem Festungsbaumeister; das von Le Vau, dem Architekten; das von Le Nôtre, dem Gartenbauer; das von De Ville, der das Wasser der Seine in die Brunnen von Versailles leitete. Technik als Blendung, Kulisse, Schein und optische Täuschung. Nicht mehr Arsenal, sondern Wunderkammern wurden zur Zierde des barocken Herrschers. Ludwig ließ sich gut beraten.

Dieses Wissen lässt uns die Frage nach dem Objekt stellen, das in seiner Funktion den Übergangsort symbolischer Macht und direkter Gewalt demonstriert. Wenn es einen Tauschort zwischen Immobilität und Mobilität gibt, dann wohl den der Tür, des Tors, des Stadttors. Ich erinnere an den Wechselstrom und an das, was Lacan aus dem Öffnen und Schließen einer Tür folgert: „Kybernetik des Unbewussten“ darf man das nennen. In dieser transzendenten Schaltfunktion steht der *Triumphbogen*, und der steht nun an dem Ort des *Grand Carrousel*, als *Arc de triomphe du Carrousel*.