

28. GEOMETRIE: DIE FALTUNG/INVOLUTION

Die neuere politisch-diplomatische Festkultur beginnt etwa zu Zeiten Karls I. von England. Illusionen, Theatermaschinen und rasch zusammen gezimmerte Architektur binden das Spektakel, „*masque*“ genannt, 1637/38 in die Neujahrsfeierlichkeiten ein. Der Annahme, der Schwindel ließe sich in mathematischen Figuren und in differentialen und integralen Operationen einfangen – den Beweis legen die Ingenieure Ludwigs XIV. später vor –, liegt die Mythisierung eines wissenschaftlichen Denkens zugrunde, von dem heute die neuen Medien- und Festmaschinen vor allem in ihrer Allegorese profitieren. Die Magie und Zauberkraft des Königs ist Ingenieurskunst mit wissenschaftlicher Berechnung und beweist ein Feingefühl für das Design (Concetto) und die Wunder der Verdeckungen der Mechanismen. Die Geheimnisse sind insofern gesichert, als das Fest auf Zeit die schnelle Montage und Demontage der Theatermaschinen (Deus ex machina) voraussetzt und eventuelle Spuren schon auch aus Spionagegründen verwischt. Ludwig bemüht sich auch deshalb darum, komplizierte Tanzfiguren in Notationssysteme zu übertragen. Übersetzungen sind in Mode, seit Nationalsprachen sich von der *lingua franca* Latein verabschieden. Richelieu eröffnet 1635 die *Académie française*. Zur Zeit Ludwigs wird Französisch die Sprache der Diplomatie, eine Sonderform formalisierter Ironie mit einem höfischen Code.

Wir gehen zurück zum Beginn des wissenschaftlichen Denkens im Barock. Dort haben wir beobachtet, wie der König sein Verhältnis zum Adel hierarchisiert und die Distanzen zur „Sonne“ ökonomisch ausbeutet. Die Topologie des Festes, das in der Veranstaltung auf der *Place du Carrousel* 1662 noch einen initiiierenden Einmaligkeitswert hat und keinesfalls auf Dauer eingerichtet werden konnte, wäre im Wiederholungsfall der Langlewige anheimgefallen. Und in der Tat scheitert ein großes Fest Jahre später in Versailles am Desinteresse der Pariser Bevölkerung: Die Veranstaltung wird nach einem Tag abgebrochen! Es gilt also, ein Programm zu verfolgen, Konstanz mit Variabilität zu verknüpfen. Es müssen Parameter, Gewinn- und Verlustregeln (Alea) eingebaut werden. Szenografie wird eine strategische Kunst, das Verhalten berechenbar, die Kulissen endlich zu Stein. Eine dieser immobilen Mobilitäten ist die Treppe des Schlosses. Wenn der König sie abschreitet, wird jedem Anwesenden eine Stufe zugewiesen, die seinen Rang anzeigt. Wie in der Tabelle einer Fussballliga lässt sich Aufstieg und Fall, Gnade und Ungnade ablesen. Natürlich darf der König auch hier nur

zuweilen willkürlich verfahren. Das System muss berechenbar bleiben, aber dennoch unberechenbare Momente enthalten. Erst ein gewisser Zufallsfaktor schürt jeden Tag die Hoffnung, auch einmal in der Nähe des Königs stehen zu dürfen. Das Leistungsprinzip zählt nicht, da es dem Adel verboten ist zu arbeiten. Nicht der Körper, sondern die Maske – nicht die Arbeit, sondern die Galanterie, das Ballett bestimmt den Applaus. Deleuze hat für den Barock als charakteristische Form weder die Linie noch den Kreis, auch nicht die verausgabenden Formen von Parabel und Hyperbel oder die Exzentrik der Ellipse mit ihrer planetaren Strategie der Nähe und Ferne – gemäß den damals neuen Kepler'schen Bewegungsmodellen – favorisiert. Neben der Ellipsenanalogie mit seinen zwei Brennpunkten (*Mars* und *Solus*) wird der Kreis zur Schraube verdreht, wie die Treppenhäuser in Versailles, Brühl, Würzburg und Schönbrunn es zeigen. Das Motiv ist das der *Schnecke*, wovon sich der Begriff „barocco“ – schiefrunde Perle, „seltsam“, „wunderlich“ – ableitet. Die Spezialisierung des Barocks auf den Sinnenschwindel erfolgt im Zuge einer Kontrastierung zum Pietismus protestantischer Strenge. Der gegenreformatorische Barock ködert die Lüste.

Auch das ritterliche Karussell bekommt kompliziertere Bewegungen, die denen der Epizykel der Planetarien abgesehen werden. Die Pferdchen dürfen – wie in *DER FREMDE IM ZUG* – auch noch hoch- und niedertanzen. Die Pumpen in Marly, die das Seiwasser in die Brunnen von Versailles leiten sind die größten Zeugnisse einer solchen Mechanisierung. Vaucanson hat die Mechaniken der Webstühle verfeinert und baut kleine Mechanische Geschöpfe. Jaquet-Droz konstruiert Androiden, die schreiben, zeichnen und musizieren können. Noch heute kann man ihre Fähigkeiten im schweizerischen Neuchâtel bewundern. Die Spieluhren und Wunderautomaten sind Sensationen im Kleinen.

Sieht man noch genauer hin – und Deleuze tut das – schreibt sich in die barocke Form vor allem die Falte ein, d.h. ein Element der Inversion von Innen und Außen, das in der Architektur, d.h. der dreidimensionalen Gestaltung angewandt wird. In der Falte werden die Verdeckung, der Schein und die Täuschung konstitutiv. Was Vorder- und was Hintergrund ist, entscheidet der Blickwinkel. Eindrücklich zu sehen ist das an den Gewölben, die oft eine Scheinarchitektur aus Stuck und Gips – den Materialien der Vergänglichkeit – kreieren und sich anamorphotisch verändern. Man betrachte in der Würzburger Residenz die Deckenfiguren, von denen man nicht weiß: Sind sie gemalt oder schon plastisch in den Raum geformt oder hybride? Die Fläche (der Entwurf) wird gefaltet (mechanisiert), verlässt die Tiefenillusion

der Renaissance und konturiert eine eigenständige Topologie des Tanzes zwischen den Figuren als Choreografie von Transmissionen und Kraftübertragungen. Die Illusion des planen Bildes wird in der Faltung dynamisiert. Zwar bestimmt der barocke Garten sich noch durch die mathematischen Figuren und die platonischen Körper, der Sinn erschließt sich auf die gleiche Weise wie der Wechsel der Fahrgeschäfte auf einer Kirmes: als Wiederholung des je anderen Blickwinkels im selben Raum. Auch in Versailles wird das Auge in seiner Wanderung von Attraktion zu Attraktion durch den Themenpark perspektivisch gelenkt. Es wird darauf geachtet, dass die unterschiedlichen Schwindeffekte sich nicht summieren, sondern in der Inszenierung des Kirmesraums einander ablösen und die dramatischen Effekte sich zerstreuen. Während das Tableau des Bildes aus jedem Winkel gleich aussieht, ist zur Erfassung des Barocks eine Bewegung im Raum erforderlich. Der Blick tanzt wie in einer wirklichen anamorphotischen Entfaltung. Der Raum krümmt sich, biegt sich, je nach Standpunkt. Die Lenkung, ja, die Macht über den Blick wird zu *dem* inszenatorischen Element des Barock. Spiegel und Glas, die früher für Unsummen aus Venedig beschafft wurden, können jetzt in der eigenen Manufaktur Saint-Gobain hergestellt werden – dort wo sich noch heute eine führende Fabrikation für das klassische Karussell und dessen Vintagevariationen befindet. Die Spionage der Luxusindustrie, der Diebstahl ihrer Geheimnisse (z.B. das der Spiegelherstellung der Venetianer), zahlt sich allmählich aus. Schleier und Maske, Illusion der Tiefe regieren, der König erobert als Feldherr den Raum der Diplomatie. Wo so viel technische Intelligenz den Markt beherrscht, ist der Abschreckungswert garantiert. Das einfache Karussell hat in dieser mechanischen Komplikation keinen Platz mehr, es kommt in die Kinderspielecke.

Dass die Natur des Zufalls, die Kontingenz, geplant sein kann und Effekt einer Inszenierung ist, hat der Gartenarchitekt Le Nôtre an einer gar nicht so immobilen Immobilie durchzusetzen gewusst. Er teilt den Lustgarten in unterschiedliche Parterres und Bosketts mit unterschiedlichen Attraktionen, die mit der Einfalt der mathematisch rigorosen Beschneidung der Natur kontrastieren und in denen jede Wendung des Weges den Besucher auf eine andere Lichtung, in eine andere Perspektive und an ein anderes Schauspiel heranführt. Nun wird der Besucher zur Blickmaschine degradiert. Der König gestaltet eigenhändig einen Prospekt, der sich wie eine Gebrauchsanweisung zu einer Kreuzfahrt liest. Hat man sich erst einmal an die Reihenfolge erinnert, durchläuft man den Weg plötzlich auf andere Weise, weil Le Nôtre ganze Wälder, Wiesen und Brunnen über Nacht versetzen lässt. Der Garten

wird nie eine endgültige Gestalt haben. Wie schon gesagt: Das größte Problem des Festrausches ist die einsetzende Langeweile, also die Verhinderung einer aggressiven Akzeleration. Der Rausch egalisiert alle Differenzen und tötet die Qualität der Zeit. Schließlich wird die Figur des Labyrinths die Langeweile herausfordern und die *Intrige als Spielform* begünstigen. Hier nicht Schwindel bzw. Verunsicherung das Ziel, sondern die Erweckung des Gefühls, dass der König nicht nur die Körper und die Blicke seiner Höflinge, sondern eben auch deren Gedanken beherrscht, indem er untereinander den Adel subversive Strategien entwerfen lässt. Die Intrige verlangt, wie die Lüge, dass man ein Gedächtnis der falschen Schritte und Blendungen entwickelt – dass man strategisch denkt. Die Täuschung wird Programm, aus dem Programm wird ein Code, aus dem Code eine Wissenschaft. Diese ist nicht mathematisch, sondern eine vor allem auf handwerklicher Empirie aufgebaute Rechenkunst. Operiert wird mit einer subsensuellen Genauigkeit, mit dem gerade nicht mehr Sichtbaren und der Schwelle des Unsichtbaren: dem flackernden Schein. Es genügt, dass der Effekt der Irritation erzeugt wird. Nicht die theoretische, sondern die praktische Neugierde wird relevant, nicht die Wissenschaftler und auch noch nicht die Psychophysiker, sondern die Ingenieure, Handwerker und Szenografen erobern, falten und animieren den Raum des *Oikos*. Bald werden die Polytechniken eines anderen Kalibers auftauchen, in dem nicht mehr Leisten, Pappe und Gips, sondern Eisen und Zahlen regieren. Paul Valéry hat diesen Sachverhalt so ausgedrückt:

Die Mathematik ist von der uralten Idee infiziert, eine Wissenschaft der Quantität zu sein – was doppelt falsch ist, da sie weder Wissenschaft ist, noch sich unbedingt mit der Quantität mehr beschäftigt als mit irgendetwas anderem. Sie ist ein Exerzitium und vergleichbar mit dem Tanz. Es geht darum, eine konventionelle Sprache zu sprechen und zu schreiben, deren Regeln strenger sind als die der Alltagssprache.¹⁸²

„Strenger“, das heißt in einer höheren Schärfe und in einem schnelleren Blick, als das Auge zu lesen vermag. Die Falte des Barocks ist kein Knoten, sondern die Drapierung des Zufalls, wo Mathematik statistisch dem beikommt, was Empirie und Erfahrung ihr voraus haben. Der Tanz ist nicht nur ein Tanz: Sein Prinzip wird das einer arbeitsteiliger, Hand in Hand verlaufenden Transmission und Kraftübersetzung, und das der industriellen Pro-

¹⁸² Paul Valéry: *Notiz von 1916*. In: Hartmut Köhler, Jürgen Schmidt-Radefeldt (Hg.): *Cahiers/Hefte*. Bd. 5, Frankfurt a. M. 1992, S. 311. Zitiert nach: Mai Wegener: *Psychoanalyse und Topologie – in vier Anläufen*. In: Stephan Günzel (Hg.): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld 2007, S. 247.

duktion. Die verlangt eine das Gedächtnis strapazierende Choreografie, wird automatisiert und wie in Spielautomaten und Uhrengehäuse inkorporiert und sie muss, sollte sie sich über Manufakturen verbreiten, codierbar sein und ein logistisch verlässliches Zeitmaß erhalten. Nicht die bestimmte Wahl des Partners im Tanz – Max Ophüls hat das in DER REIGEN in Szene gesetzt –, sondern die intrigante Platzierung verkuppelt die Machtpositionen. Die Falte als Verrätselung der ökonomischen Verausgabung erreicht schließlich auch die einfache manuelle Betätigung des Karussells. Die lineare Bewegung, das Duell auf der Reitbahn, wurde zu einem „Ballett“ von Lanzenspitze und Ring. Schließlich blieb nur noch, im Karussell den schwindelnden Blick selbst zu trainieren. Der Agon verlor sich selbst aus den Augen. Die Lanze wurde durch eine stumpfe Übungswaffe ersetzt: das Florett.

Das Ringstechen oder -werfen bekam den Charakter einer damenhaften Geschicklichkeitsübung, wie sie noch heute in Kirmesbuden anzutreffen ist. Dass der immobile Reiter (und vor allem die Reiterin) sich selbst auf eines der mechanisch bewegten Pferde setzte, ist nur die konsequente Inversion der Relativbewegung. Das sanfte Wiegen dient eher der amourösen Belustigung. Bei Freud wird es noch im erotischen Schaukeln der Eisenbahnwaggons wahrgenommen wurde. Der Karussellreiter verwandelt sich in den Automaten, dem es nicht mehr um den Agon, sondern um den Schwindel geht. Für den Barock ist eine *Entfaltung* dieser perspektivischen Relativbewegungen unannehmbar. Zwar ist die Ökonomie der Manufakturen die Basis, aber der König handelt nach Gesichtspunkten der Verausgabung, des Festes, nicht des ökonomischen Mehrwerts. Um so kreativer wagten sich die Fugers, Richelieus und Mazarins dieser Zeiten an die Frage glatt verlaufender Kreislaufwirtschaft.

Anstelle der raumgreifenden, noch mechanisch verbundenen Illusionskünste setzt sich mit Newton ein Modell durch, in dem auch die Magie der nichtmechanischen Fernwirkungen berechenbar wird.