

HEIKO CHRISTIANS

## Verschwörung oder Krieg der Rassen? Überlegungen zur Logik des Imaginativen zwischen Gesellschaft und Roman

### 1.

In Deutschland ergibt sich in der Geschichte des europäischen Romans gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine besondere Konstellation: Friedrich Schiller – der bürgerliche Historiker, Dramatiker, Ästhetiktheoretiker und damit *Berufsschriftsteller* – behandelt und schreibt Romane nur beiläufig. Der Roman widerspricht zu deutlich der philosophiegesättigten Kunstdoktrin der Weimarer Klassik, die er viel kompromissloser als Goethe vertritt.

Diese Doktrin der *ästhetischen Erziehung* (mittels Briefen, Nationaltheatern oder Zeitschriften) hatte so etwas wie eine bevorzugte Ansprache des ästhetisch-moralischen Sinns des einzelnen Nutzers im Auge. Tatsächlich aber schloss diese Adressierung mit dem Postulat der *Zweckfreiheit* nur eine Reihe von Zwecken aus – wie z. B. die *Unterhaltung* oder die direkte und *aktuelle politische* Stellungnahme.

Im Falle Schillers kam es zeitweise zu auffälligen Kompromissen, wie zum Beispiel der Veröffentlichung einer *Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen aus den mittlern und neuern Zeiten* von 1788. Es handelt sich hierbei um eine Art Kompilation *best of conspiracies* nach der Vorlage von Duport du Tertres' gleichnamigem Fortsetzungswerk aus den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts. In ganz ähnlicher Weise verfuhr Schiller mit den *Causes celebres et interessantes* von Pitaval (1734-43), die er in den Jahren 1792 bis 1795 unter dem Titel *Merkwürdige Rechtsfälle als ein Beitrag zur Geschichte der Menschheit* erscheinen ließ.

Durch die philosophische Ästhetik aber war eine Lektüre- und Produktionshinrichtung von Schillers Texten vorgegeben, welche die möglichst tagespolitik-ferne Vervollkommnung der *Menschheit* des Menschen im Auge hatte, wie Heidegger es später in seinen *Übungen für Anfänger* zu den *Ästhetischen Briefen* Schillers ausdrücken sollte. ‚Geschichtsschreibung in weltbürgerlicher Absicht‘ könnte man zeitgenössisch sagen. Die aufgegriffenen historischen Konfliktsituationen sind immer schon durch einen *Metakonflikt* philosophisch geadelt: Es sind Konflikte zwischen *Freiheit* und *Unterdrückung* oder zwischen abstrakten *Ideen* und tatsächlichen *Handlungen* korrumpierbarer Personen.

Die Machart und der Zweck des historischen Romans, der spätestens 1814 mit Walter Scotts *Waverly* seinen europäischen und amerikanischen Siegeszug antrat, entsprachen diesen Postulaten sicherlich nicht. Nun schrieb Schiller auch keine protohistorischen Romane, aber immerhin schrieb er auch keine Fortsetzung sei-

nes erfolgreichen, aber fragmentarischen Verschwörungs- und Geheimbundromans *Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O\*\** von 1789, weil ihm der profane Zweck der reinen *spannenden* Unterhaltung *unheilig* erschien. Oder wie es im Roman selbst in den Worten des so genannten *Sizilianers* heißt: „*Wenngleich die unsichtbaren Kräfte mir einigermaßen zu Willen sind, so ist es unter der heiligen Bedingung, daß ich die heiligen Geheimnisse nicht profanriere, daß ich meine Gewalt nicht mißbrauche.*“<sup>1</sup>

## 2.

Natürlich wurden in Deutschland zu diesem Zeitpunkt – 1789 – längst Schauerromane und generell Unterhaltungsromane geschrieben, aber die Wahrnehmung des Romans, die auch das Schreiben über den Roman steuerte, war frühzeitig auf einen Kanon von Werken konzentriert, der *Spannung*, *Unterhaltung*, *Turbulenz* oder forcierte *Rätselhaftigkeit* nicht oder nur unter Vorbehalt in die Primärmerkmale und -tugenden der Gattung aufnahm.

Eine konsequente Verlängerung dieser viel mehr als an *Unterhaltung* an Selbst- und Menschheitsbildung ausgerichteten philosophischen Romandoktrin finden wir beispielsweise noch bei Hans-Georg Gadamer im Jahr 1975, also 186 Jahre nach Schillers Roman. Die *Rätselhaftigkeit* der Handlung als Ingredienz von *Spannung* hat sich dabei zur ästhetischen Tugend des Kunstwerks schlechthin gemauert:

Da nun aber die Kunst, die wir ‚Kunst‘ nennen, dieser allgemeinen bildenden Tätigkeit des Herstellens gegenüber mit allerhand Rätselhaftem belastet ist, sofern das ‚Werk‘ ja nicht ‚wirklich‘ das ist, was es darstellt, sondern nur imitativ fungiert, verknüpft sich damit eine ganze Menge höchst subtiler philosophischer Probleme und vor allen Dingen das Problem des seienden Scheins. Was bedeutet es, daß hier nichts Wirkliches hergestellt wird, sondern etwas, dessen ‚Gebrauch‘ kein wirkliches Gebrauchen ist, sondern sich im betrachtenden Verweilen beim Schein eigentümlich erfüllt.<sup>2</sup>

Der Gedanke aber, dass mit der Kunst etwas Wirkliches, weil beispielsweise in der Politik oder wenigstens pauschaler: *in der Gesellschaft* spezifisch Wirksames, hergestellt wird, das nicht in einem Bildungs- oder Reflexionsauftrag von irgendwie *höherer* Güte aufgeht, ist dieser Theorie ein Graus.

Mit den – in Schillers Diktion – *schädlichen* Zwecken der *bloßen Unterhaltung* oder der eindeutigen *tagespolitischen Intervention* würden sich ja die disziplinäre Zuständigkeit der philosophisch-pädagogischen Ästhetik, die auf stellvertretende gesamtgesellschaftliche Fortschritte zielt, zügig in Luft auflösen.

1 Friedrich Schiller: *Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O\*\**, 1789.

2 Hans-Georg Gadamer: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest (1975). überarb. Fssg., in: ders.: *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart 1977/2003, S. 16 f.

Unserem – also meinem – Verständnis des historischen Romans (– man könnte auch sagen: des mehr oder weniger *Populären* der Romankunst schlechthin –) kommt deshalb eine deutlich zögerlichere Bestimmung der *Fiktionalität* oder *Künstlichkeit* der Romankunst näher, die Umberto Eco, seines Zeichens wiederum Philosoph, mit noch spürbarem Widerwillen à la Schiller oder Gadamer einräumt. Hier kommt es mir darauf an, was Eco – bei aller Übereinstimmung mit jenen beiden – für den Umgang mit der wohlgemerkt *narrativen* Fiktion als eine Art *unumgängliche Schwierigkeit* oder *Bedingung* beschreibt:

Es ist leicht zu verstehen, warum uns die narrative Fiktion so fasziniert. Sie bietet uns die Möglichkeit, unbegrenzt jene Fähigkeit auszuüben, die wir sowohl zur Wahrnehmung der Außenwelt wie zur Rekonstruktion der Vergangenheit brauchen. Die Fiktion hat die gleiche Funktion wie das Spiel. Durch die narrative Fiktion üben wir Erwachsene unsere Fähigkeit, in die Erfahrung der Gegenwart wie der Vergangenheit eine Ordnung zu bringen. Doch wenn die erzählerische Aktivität so eng mit unserem Alltagsleben verbunden ist, könnte es dann nicht auch vorkommen, daß wir das Leben als Fiktion interpretieren und beim Interpretieren der Realität fiktive Elemente in sie einführen?<sup>3</sup>

Ja, das könnte vorkommen und kommt vor, möchte ich meinen. Wir fügen beim Interpretieren der Realität fiktive Elemente in sie ein – und auch die umgekehrte Maxime gilt: Wir interpretieren die Realität nach dem Vorbild dessen, was wir als unterhaltsame *Geschichten* von *der Geschichte* unterhalb ‚weltbürgerlicher Absichten‘ immer schon gehört haben.

### 3.

Was ist nun aber eine der stärksten und wirkungsreichsten fiktionalen Einschübe in die *wirkliche Wirklichkeit*, könnte man fragen, also von *Geschichten* in *die Geschichte*, seit es *die Geschichte* als kollektiv-anonymes Prozessbild gibt? Sind es die von Schiller favorisierten psychologisch-komplexen Überformungen des Faktualen oder noch etwas anderes?

Wir machen zur Beantwortung dieser Frage eine Anleihe bei einem etwas anders gearteten Denker: Michel Foucault beschreibt in dem ihm eigenen Zugriff nicht die Kunst selbst oder die über sie urteilende und sie domestizierende Philosophie, sondern etwas durchaus Überraschendes als stärkste Kraft des 19. Jahrhunderts: Er nennt als die stärkste diskursive Kraft dieses Jahrhunderts die *populäre* Umdeutung des Historischen, *der Geschichte* in einen *Krieg der Rassen*, man müsste genauer sagen: die Vorstellung eines Krieges zwischen zwei sich absolut entgegensetzten Parteien.

Hierbei gehe es seit dem englischen Bürgerkrieg, so führt Foucault es in seinem erst 1996 posthum veröffentlichten Vorlesungstypuskript *In Verteidigung der Ge-*

<sup>3</sup> Umberto Eco: Fiktive Protokolle, in: ders.: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*, München 1994, S. 155-184, hier: S. 173 f.

*sellschaft* von 1976 aus, hierbei gehe es in der Regel um eine bedrohte *edle* Rasse und eine untergründig immer schon arbeitende, *wühlende*, *Vermischung* anstrebende *unreine* Rasse. So schreibt Foucault wörtlich:

Wir stehen miteinander im Krieg, eine Schlachtlinie zieht sich durchgängig und dauerhaft durch die gesamte Gesellschaft, und diese Schlachtlinie ordnet jeden von uns dem einen oder anderen Lager zu. Unterhalb dieser Lügen, die uns glauben lassen, daß der Gesellschaftskörper entweder von naturgegebenen Notwendigkeiten oder von funktionalen Erfordernissen geleitet wird, muß man den fortgesetzten Krieg wiederfinden. Wir haben hier einen historischen und politischen Diskurs, der – und eben darin ist er historisch verankert und politisch dezentriert – auf Wahrheit und wahres Recht von einem Kräfteverhältnis aus und zugunsten der Vergrößerung dieses Kräfteverhältnisses Anspruch erhebt und dabei konsequenterweise das sprechende Subjekt aus der juristisch-philosophischen Universalität ausschließt.<sup>4</sup>

Eindrucksvoll beschreibt Foucault – ohne die Namen zu nennen – wie die juristisch-philosophische Universalität, die Schiller für die Bildung des Einzelnen und der Gesellschaft im Fortgang der Geschichte im ohnehin ein wenig verspäteten Deutschland im Auge hatten, sich spätestens an der Wende zum 19. Jahrhundert verwandelt in ein viel pauschaleres und gefährlicheres Bild von zwei, die Geschichte durchquerenden feindlichen Rassen oder Parteien, die immer wieder hinter den Oberflächen geschichtlicher Turbulenzen als *gegenstrebige* Akteure sichtbar werden und aufeinander treffen.

Das ist aber ersichtlich der Stoff, aus dem der historische Roman auch immer schon gestrickt wird. Nehmen wir ein erstes Beispiel aus Achim von Arnims Roman *Die Kronenwächter* von 1817, in dem es um den auf allen Ebenen schwelenden Konflikt zwischen neuem Bürgerstand und altem Adel, Nation und Reich, Söldnertum und Lehnsritterschaft, dem herrschenden Kaiser Maximilian und dem mythischen Hohenstaufenkaiser geht.

Vor- und ausgetragen wird dieser Konflikt um die Ordnung als *geheimer Krieg*. Der so genannte *Geheimsschreiber* [sic!] Kaiser Maximilians, Treitssauerwein, schildert dem Protagonisten des Romans (genauer: des ersten Bandes), Berthold, diesen Krieg der hinter den Kulissen rastlos tätigen *Kronenwächter*:

Nun versicherte er, daß Maximilian während seiner ganzen Regierung auf so wunderbare Art in den bedeutendsten Augenblicken der Unternehmung gehemmt worden sei, daß er diese unendliche Reihe von Zufälligkeiten endlich nur aus einer sehr durchdachten Gegenkraft erklären könne, welche vielleicht jetzt kalt ihr Dasein öffentlich gegen ihn oder gegen seinen Stamm kundtun würde, da sie in ihren Verbindungen so allgemein und dringend geworden sei. Es gehe schon lange die Sage von Sprößlingen der Hohenstaufen, die in einem unzugänglichen Schlosse der Zeit warteten, den Kaiserthron zu erstreiten.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76)*, Frankfurt/M. 1999, S. 61 ff.

<sup>5</sup> Achim von Arnim: *Die Kronenwächter. Erster Band*, Leipzig (o. J.), S. 179.

Einwände gegen seine Lesart dieser Art Erzählung, sie sei eine Vereinfachung oder eine reaktionäre Wunschvorstellung, nimmt Foucault durchaus ernst. Doch zeichnet Foucaults Analyse aus, dass er die Macht und Reichweite dieser Erzählung vom *geheimen Krieg* ernst nimmt und nicht einfach den aktuellen Kontext seiner eigenen verhalten optimistisch-emanzipatorischen Gesinnung gegen sie anführt. Hören wir noch einmal Foucault:

Man wird einwenden, daß das ein trauriger und schwarzer, vielleicht ein Diskurs für nostalgische Aristokraten und Bibliotheksratten ist. In diesem Diskurs vermischen sich zugleich subtiles Wissen und wenn auch nicht grobe, so doch grundlegende, schwere und überladene Mythen. In dieser Mythologie erzählt man, daß die großen Siege der Riesen nach und nach vergessen und verschüttet wurden; daß es eine Götterdämmerung gab; daß die Helden verletzt wurden oder starben und daß die Könige in unzugänglichen Höhlen schlafen. Hier gibt es nun auch das Thema der Rechte und Besitztümer einer ersten Rasse, die von gewitzten Eindringlingen für nichtig erklärt wurden; das Thema des geheimen Krieges, der weitergeht; das Thema der Verschwörung, die man erneuern muß, um diesen Krieg wieder zu entfachen und die Eindringlinge oder Feinde zu verjagen; das Thema der legendären Schlacht des darauffolgenden Tages, die endlich die Kräfteverhältnisse umkehren und aus den jahrhundertlang Besiegten endlich Sieger machen wird, und zwar Sieger, die kein Erbarmen kennen und üben.<sup>6</sup>

Man kann sich fragen, wie es auf dem Rücken der Aufklärung und im Verlauf des 19. Jahrhunderts nahezu gleichzeitig zu diesen mythischen Erzählbildern kam, die die populäre Vorstellung des Historischen so weit besetzen sollten, dass bald die eine Hälfte der Welt das Proletariat im ständigen Kampf mit der Bourgeoisie sah, die andere Hälfte dagegen das Judentum im Kampf mit der Kultur der *Deutschen*, später der *Arier*. Man ahnt sofort die außerordentliche Effizienz dieser beiden scheinbar so unterschiedlichen Zweige eines narrativen Schemas, um aus Geschichten Geschichtsverläufe zu machen, die die *weltbürgerliche Absicht* endgültig vergessen machen und eher in einen *Weltbürgerkrieg* zu münden drohen. Foucault zitiert denn in diesem Zusammenhang auch Briefe von Marx an Weydemeyer und Engels, in denen er seine eigene Theorie des Klassenkampfes auf *bourgeoise* französische und englische Historiker wie Thierry, Mignet, Wade oder Michelet zurückführt, die sich wiederum explizit an den Romanen Walter Scotts orientierten.

#### 4.

Die Aufklärer, das ist wahr, brauchten ihrerseits Bilder und Geschichten und nicht einfach philosophische *Wahrheit*, um ihren Kampf gegen die aus ihrer Perspektive *dunklen Mächte*, d. h. gegen die feudale Ordnung und die kirchliche Orthodoxie, erfolgreich zu führen. Diese eskalative, von Anfang an entgrenzende Logik der Argumentation und Kampfführung hat Reinhart Koselleck schon 1959 sehr präzise

<sup>6</sup> Vgl. Foucault: *In Verteidigung der Gesellschaft* (Anm. 4), S. 68 f.

beschrieben. Seine Dissertation – *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt* – vollzieht die Totalisierung einer ursprünglich kritischen Unterscheidungs- und Urteilsfähigkeit der nicht mehr uneingeschränkt ständisch gebundenen Intellektuellen nach. So schreibt Koselleck:

Im Zuge der Kritik scheidet sich das Echte vom Unechten, das Wahre vom Falschen, das Schöne vom Häßlichen, das Rechte vom Unrechten. (...) War anfangs der zentrale Gegenbegriff zu Vernunft, Moral und Natur die Offenbarungsreligion, so bedurfte es nur einer Verlagerung der Kritik auf das ‚Gebiet der weltlichen Gesetze‘, um die einmal aufgerissene geistige Front politisch zu verschärfen. Das Bündnis der Raison mit dem bestehenden Staat war zerfallen. Die Politik der absolutistischen Staatenwelt wurde mehr und mehr zum gemeinsamen Gegenpol aller dualistischen Positionen.<sup>7</sup>

Die Kosellecksche Herleitung der Kritik als einer totalisierenden, weil total polarisierenden Tätigkeit bleibt noch in den groben Deduktionen der Ideengeschichte befangen und wahrt damit auch den Primat der philosophischen *Idee*. Doch die Idee bekommt – auch das betont Koselleck schon – im 18. Jahrhundert zunehmend Bodenhaftung durch jene anfänglich im Geheimen operierenden Logen der *Freimaurer* und *Illuminaten*. Gerade die scheinbar unpolitische Absetzung vom Staat im Geheimnis, der Entzug des Staates, argumentiert Koselleck, weitet sich anschließend als scheinbar neutrale, in Wirklichkeit totale Kritik auf den Staat aus.

Koselleck zeigt, dass dieser „gegenseitige Ausschließlichkeitsanspruch“ auch in Deutschland anfangs, die „politischen Konturen zu bestimmen“.<sup>8</sup> Die Radikalität dieses politischen Kampfes, den unter anderem Schiller verkörpert, entsprach mitnichten dem faktischen sozialen Gewicht des deutschen Bürgertums. So kam es auch, dass die *Illuminaten* der blanken Gewalt des Staates relativ schnell zum Opfer fielen.

Was aber von ihnen übrig blieb, war *eine ganze Reihe von Prognosen, die den Umsturz der bestehenden Ordnung vorwegnahmen*. Also blieben nicht die Strukturen übrig, sondern die Parolen, respektive die Erzählungen, in die sie verpackt wurden. Lessing brachte das aus Kosellecks Sicht früh auf den Punkt, indem er in diesem Zusammenhang von einer *Umschaffung des Gegners zu einem vogelfreien Ungeheuer* sprach: „So hat der eine und der andere seinen Gegner zu einem Ungeheuer umgeschaffen, um ihn, wenn er ihn nicht besiegen kann, wenigstens vogelfrei erklären zu dürfen.“<sup>9</sup>

7 Reinhart Koselleck: *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg 1959, S. 86 f.

8 Ebd., S. 106.

9 Lessing: *Sämtl. Werke Bd. 12*, S. 421.

## 5.

Es ist nicht genau zu rekonstruieren, wie und wann die im Namen von Kritik entwickelte verschärfte Antithetik zusätzlich zu ihrem aufklärerischen Werk auch die langfristig viel folgenreicheren Geschäfte einer populären Politik übernimmt. Aber es ist anzunehmen, dass der Roman davon profitierte, als historischer Roman seine Affinität zu *geheimer Verschwörung* oder *geheimem Krieg* nie aufzugeben. Gerade viele so genannte klassische, nicht einmal unbedingt ‚historische‘ Romane führen beispielsweise die hinter den Kulissen angespannene Verschwörung schon im Titel.

Hier handelt es sich offenbar nicht einfach um ein lohnendes Motiv und eine Stimmungserzeugung vor Ruinen oder unter Gespenstern, sondern auch um eine die Stoffe organisierende funktionale Antithetik im Sinne Foucaults, deren Funktionalität nur in politischen Zusammenhängen sichtbar wird. Das antithetische Bild ist gleichzeitig eine Art Steuerungsphantasie, mit der die immer zuerst kleinteilige Alltagspolitik mit einem mythischen einprägsamen Bild unter Druck gesetzt werden kann.

Eine kleine Aufzählung von Romanen, die – obwohl dem klassischen und kanonischen Romanerbe zugehörig – dennoch hauptsächlich dem oben genannten antithetischen Schema entsprechen, soll das belegen. Fast immer wird darin eine von vorübergehend fehlgehender Kommunikation oder hypertrophen Überwachungsimperativen verschuldete dämonische Verwirrung der Verhältnisse zum Thema, die so lange entwickelt wird, bis eine erneute Sichtbarmachung der offen und verborgen operierenden Hauptparteien gelingt:

Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/96 mit seiner konspirativen Turmgesellschaft gehört hier her. Alfred de Vignys *Cinq Mars. Eine Verschwörung unter Ludwig XIII.* von 1826 liefert eine Verschwörungsgeschichte aus dem 17. Jahrhundert. Eugene Sues *Die Geheimnisse von Paris* von 1843 beschreibt in 10 Bänden ein Jesuitenkomplott. Wilhelm Raabes *Holunderblüte* von 1863 malt den Prager Judenfriedhof so aus, dass Hermann Goedsche alias Sir John Retcliffe, in dem Roman *Biarritz* ein sogenanntes *Judenkomplott* genau dort 1868 ansiedeln kann, das er dem *Cagliostro*-Roman *Joseph Balsamo* von Alexandre Dumas aus dem Jahr 1846 ursprünglich als Freimaurer-Treffen entnommen hatte usw.<sup>10</sup>

## 6.

Hiermit wären wir, das ist nicht zu übersehen, zurückgekehrt zu unserem Eco-Zitat aus seinem Buch *Im Wald der Fiktionen* von 1994, das sich auf die *Protokolle der Weisen von Zion* bezog, und einige der oben genannten Verbindungen offen legte: Der Kampf der Helden mit verkappten, zur Mimikry fähigen Dämonen strukturiert offensichtlich auch diese so unheilvollen *Protokolle*. Der Roman setzt den von

<sup>10</sup> Vgl. Sir John Retcliffe: *Biarritz. Erste Abtheilung: Gaeta – Warschau – Düppel Bd.1 (von 8)*, Berlin 1868, S. 141-193.

Foucault beschriebenen Akt einer sich verbreitenden historisch-politischen Geschichtsschreibung eines *Krieges der Rassen* mit den Mitteln des Kolportage- und Schauerromans zumindest in Frankreich auf der Grundlage eines millionenstarken Publikums ab ca. 1800 um.

Foucault schildert dabei in einem anderen Text einen Fall der höchsten anzunehmenden Effizienz eines solchen Erzählens. Über die *Schauerromane*, merkt Foucault in seinem Essay ‚Das unendliche Sprechen‘ von 1963 an:

Die Schauerromane waren darauf aus, gelesen zu werden und sie wurden es auch: von (dem anonymen Roman) ‚Das geheimnisvolle Kind‘, das 1798 veröffentlicht wurde, waren bis zur Restauration 1 200 000 Exemplare verkauft. Das heißt, daß jeder, der lesen konnte, und jeder, der überhaupt je in seinem Leben ein Buch aufgemacht hat, dieses Buch gelesen hatte.<sup>11</sup>

Nach der eindrucksvoll geschilderten Möglichkeit massenhafter Verteilung solcher Geschichten kehren wir noch einmal zur Antithetik und damit zum inhaltlichen Programm der spezifisch *historischen* Romane zurück: Gerade Walter Scotts *Ivanhoe* von 1819 scheint Foucaults These über den Rassenkrieg gut zu illustrieren, da es hier um einen im 12. Jhd. angesiedelten, tatsächlich in dieser Deutlichkeit fiktiven Kampf zwischen Sachsen und Normannen geht. Hier nur ein nahezu wahllos herausgegriffenes Zitat:

Mit wohlbedachter Würde, nur durch heimliche Zeichen unterbrochen, die sie einander gaben, beobachteten die normannischen Ritter und Edlen das weniger geschliffene Betragen Cedrics und Athelstanes beim Festmahl, an dessen Sitten und Gebräuche beide nicht gewöhnt waren. Und während ihre Manieren Gegenstand spöttischer Betrachtungen waren, verletzten die unerfahrenen Angelsachsen unwissentlich so manche der willkürlichen Regeln, die die feine Gesellschaft vorschrieb. Nun, es ist nur allzugut bekannt, daß ein Mann sich viel eher einen Verstoß gegen die wahre Bildung und Erziehung oder gegen die gute Sitte zuschulden kommen lassen als auch nur im geringsten Punkt unwissend in der herrschenden Etikette erscheinen darf.<sup>12</sup>

Populäre, verbreitete Verschwörungsszenarien sind Effekte von massenmedial in Umlauf gebrachten Erzählungen des Politischen. Das ist bis heute so. Solange die Geschichte und die Formierung oder der Zustand von Gesellschaften Thema gesellschaftsweiter Rede sind, sind sie vor allem Thema populärer, verbreiteter Literatur.

Diese bildet aber nicht einfach politische Kommunikation ab – dazu ist diese Kommunikation viel zu inhomogen, detailreich, pointenlos und störanfällig –, nein, die Literatur, die seit ihren Anfängen qua Erzählung eigene Ordnungsleistungen vollbringt, schematisiert diese Rede so, dass sie überhaupt erst darstellbare Gestalt annimmt, dass sie ausschnittsweise wiederholt oder weitergesponnen werden kann usw.

<sup>11</sup> Michel Foucault: Das unendliche Sprechen (1963), in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 90-103, hier: S. 99.

<sup>12</sup> Walter Scott: *Ivanhoe*, Berlin 1991, S. 175.

Allerdings geht sie anders dabei vor, als Schiller, Lukacs et alii meinen, die das Feld nach *progressiven* und *reaktionären* Gesinnungen ordnen. Es geht nicht um den Transport von richtiger oder falscher *Gesinnung*, auch nicht um *würdige* oder *unwürdige Zwecke*, *schädliche* oder *nützliche Zwecke*, wie Schiller es formulieren würde, sondern um den Transport von Erzählstrukturen und Bildern, die wiederum gegebenenfalls die Rede der Leser über das substantiell nicht fassbare Politische organisieren.

Es sei denn, man macht sich Carl Schmitts luzide *Encadrierung* des Politischen zueigen, die das Politische 1930 in eben jenes Freund-Feind-Schema ausfaltete, von dem hier auf dem Feld des Romans und in Anlehnung an Foucault längst die Rede ist. Auch finden diese zwischen Bild und Plot schwankenden Erzählschemata mühelos wieder Eingang in diejenige Philosophie, die sie gerade mit bestimmten nicht-erzählerischen, z.B. pädagogischen Termini kontrollieren möchte.

Allerdings finden sie Eingang in eine Philosophie – und das ist konsequent –, die dann die Rolle einer *Gegenphilosophie* für lange Zeit übernehmen wird. Hören wir nur kurz hinein in Friedrich Nietzsches Erstling von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* aus dem kriegerischen Jahr 1871:

Niemand weiß, für wen das ungeheure Schauspiel von kämpfenden Staaten, niedergetretenen Bevölkerungen, mühsam sich bildenden Volksmengen eigentlich aufgeführt wird; ja es bleibt selbst im Dunkel, ob man Mitspielender oder Zuschauer ist. Und so werden die einzelnen aus allen jenen ringenden vorwärtsdrängenden Scharen von unsichtbarer Hand herausgeführt, in einer geheimnisvollen Absicht.<sup>13</sup>

## 7.

Foucaults Ansatz scheint mir hier gut auf den Roman und seine um 1800 noch gesteigerte Leistungsfähigkeit als Vorstellungsmaschine anwendbar, da der Ansatz nicht ausschließlich auf den Kanon setzt, sondern die Wirksamkeit der Literatur aus dem Erzählschema selbst ableitet, das hoch und niedrig, Masse und Elite durchquert. Die Erzählungen werden ihrerseits unter den Bedingungen von Masenliteratur verschärft, vereinfacht, pointiert, bis sie wieder in die Politik eintreten unter Kassierung der Fiktionssignale. Literatur stellt vereinfachte Schemata der Politik eben jener Politik zur Verfügung, die unter Umständen ihrerseits die Literatur beobachtet, um Romanideen politisch zu verwirklichen.

Das 19. Jahrhundert gilt als reinste Einlösung alternativer Fabulerräume im Zeichen des Erzählens, da es am häufigsten im Namen von Historie oder Gesellschaft den Roman massenhaft für die Produktion alternativer Welten nutzte. Foucault nannte das in seinem Vorwort zu Eugene Sues Roman *Die Geheimnisse des Volkes*, der in Deutschland zwischen 1849 und 1851 in 16 Bänden erschien:

13 Friedrich Nietzsche: *Werke Erster Band*, hg. v. Alfred Baeumler, Leipzig 1930, S. 231.

ein Wissen, das durch Genauigkeit und Detailfülle zur Rotglut gelangt und in einem Bild erstarbt. Wissen zu einer Szene gestalten, eine seltsame und schwierige Technik, die für Schriftsteller wie Walter Scott zu den Träumen des 19. Jahrhunderts gehörte: dem Traum, Wirklichkeit in Fiktion zu verwandeln.<sup>14</sup>

Das ist ein Prozess, den Roger Callois ebenfalls forciert für das 19. Jahrhundert am Motiv des Kraken beobachtet und analysiert hat. Seine Darstellung einer *Logik des Imaginativen* kam zu einer ganz ähnlichen Schlussfolgerung. Sie hebt – wie zur Bestätigung unserer andersartigen Herleitung – sowohl auf die Bipolarität, wie auf die Allgegenwart und auf die Zähigkeit des Plots jenes Kampfes als auch auf seine massenmediale Verteilung ab:

So zäh und formbar, da unverwüstlich, erweist sich die Logik der Fabel. Man kann heute ohne Übertreibung behaupten, die jähe Beliebtheit des Kampfes mit dem Kraken sei weder zufällig noch vorübergehend gewesen. Sie war in der menschlichen Einbildungskraft gleichsam schon vorhanden. Sie erwartete da die Stunde, um an die Oberfläche zu treten: gewissermaßen den Augenblick ihrer Gerinnung. Auf jeden Fall tritt die Szene in den Bereich der Öffentlichkeit. Der unschuldige, ornamentale, bald kluge, bald sinnliche Krake der griechisch-lateinischen Antike wird von einem grauerregenden Monstrum verdrängt. Er geht in eine Art volkstümliche Mythologie ein, die durch weitverbreitete Publikationen, durch den Film und schließlich durch die Comics gespeist wird und auch heute noch besteht.<sup>15</sup>

Der Optimismus der pädagogischen Politik, diese Erzählungen (beispielsweise vom Kampf, von der gelingenden Emanzipation der Individuen aus den mannigfachen Verhältnissen unverschuldeter oder unbegriffener Unmündigkeit oder von dem geläuterten Volk, das nie wieder Krieg wünscht), der Optimismus der pädagogischen Politik, diese Erzählungen gleich ganz vorzugeben oder individuell qua therapeutischen Einwirkens so zu begnadigen, dass guten Erzählungen auch gute Lebensläufe folgen, ist bis heute riesengroß.

Die Realität – ob politisch, pädagogisch, medizinisch oder sozial – sieht anders aus: Die als verbindlich akzeptierten oder empfundenen Erzählungen werden selten von offiziellen Instanzen oktroyiert – sie kommen entweder gleich massenhaft ‚von unten‘ – sind somit wie der beliebte Igel immer schon da – oder werden lediglich ‚von oben‘ mehr oder weniger geschickt aufgegriffen. Bereits Wolfgang Iser hatte darauf hingewiesen,

daß die an sich neue Form der Weltzuwendung des Autors eines fiktionalen literarischen Textes als Dekomposition (und nicht Abbildung) vorhandener Organisationsstrukturen (von Welt, H. C.) in die vorhandene Welt hineingetrieben wird: Die aus der Grenzüberschreitung entstehenden Spielräume sind vergleichsweise leer, weshalb

14 Michel Foucault: Eugène Sue, wie ich ihn liebe (1978), in: ders.: *Schriften in vier Bänden – Dits et Ecrits 3: 1976-1979*, Frankfurt/M. 2003, S.633-637, hier: S. 634.

15 Roger Callois: *Der Krake. Versuch über die Logik des Imaginativen* (1973), München 1986, S. 63.

das Fiktive Imaginäre aktivieren muß, damit das durch Intentionalität Angezielte vorstellungsmäßig besetzt werden kann.<sup>16</sup>

Der Charakter *dieser Bewegung der Literatur in die Welt und zurück* verändert sich jedoch, wenn die fiktional erstellten Muster in der vorhandenen Welt immer schon zirkulieren. Was ihnen dann entgegenkommt, ist nicht so sehr das solcherart ominös bleibende *Imaginäre*, sondern die längst nach ihm geformte Wirklichkeit.

Erst diese Kombination treibt die Kraft des Imaginären so spektakulär in der Lebenswelt zum Vorschein. So fällt die Pointe etwas anders aus: Das Imaginäre ist die Praxis des Erzählens, ihr immer schon plothafter Baukasten, nicht das daraus abstrahierte Konzept, die Idee des Imaginären. Paul Ricoeur resümiert unter anderer Überschrift den Zusammenhang, um den es mir hier ging, wie folgt:

Wenn die Handlung nicht schon vom Imaginären geformt ist, sieht man nicht, wie ein falsches Bild der Wirklichkeit entstehen könnte. [...] Man muß also verstehen, in welchem Sinne sich das Imaginäre genauso weit wie der Prozeß der Praxis selbst erstreckt.<sup>17</sup>

Bleibt schließlich die Frage, ob es einen Unterschied macht, mit den *Protokollen* oder einem als solchem ausgeflaggten *Roman* in diesem Zusammenhang zu tun zu haben. Ich möchte diese Frage mit zwei kurzen Hinweisen auf Michael Rutschky und Friedrich Schiller beantworten.

Michael Rutschky schrieb in einer „Zeitung unter dem Titel *Die tägliche Erzählung* vor einigen Jahren über die Zeitung. „*Welches Verhältnis gehen wir eigentlich zur Welt ein, wenn wir gleichzeitig mit dem Morgenkaffee die Zeitung zu uns nehmen?*“, fragte der Autor sich dort öffentlich. *Ein imaginäres*, lautete seine, uns nun nicht mehr überraschende Antwort, denn „*ein Schurkenpersonal marschiert allmorgendlich vor unserer inneren Bühne auf*“, so Rutschky.

Diese *innere Bühne* ist immer schon da, könnte man meinen, wenn man dem armen Prinzen, dem Opfer des *Geistersehers* bei seiner den ersten und letzten Band des Romans beschließenden Suche nach der madonnenhaften Schönheit aus der Inselkirche folgt:

Gerade die leidenschaftliche Aufmerksamkeit, womit er ihren Anblick gleichsam verschlang, hatte ihn gehindert, sie zu sehen; für alles das, worauf andere Menschen ihr Augenmerk vorzüglich würden gerichtet haben, war er ganz blind gewesen; nach seiner Schilderung war man eher versucht, sie im Ariost oder Tasso als auf einer venezianischen Insel zu suchen.<sup>18</sup>

16 Wolfgang Iser: (Art.) Fiktion/Imagination, in: Ulfert Ricklefs (Hg.): *Fischer Lexikon Literatur Bd. 1: A-F*, Frankfurt/M. 1997, S. 662-679, hier: S. 665 und 674.

17 Paul Ricoeur: *Ideologie und Utopie: zwei Ausdrucksformen des sozialen Imaginären* (1976), in: ders.: *Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999)*, Hamburg 2005, S. 135-151, hier: S. 139.

18 Friedrich Schiller: *Der Geisterseher. Sechster Brief*, 1789.

