

# 1 „Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen“: Grundzüge einer Poetik der Fantasy

## Annäherungen an ein leidiges Genre

In der Tat: Fantasy ist ein leidiges Genre. Das beginnt schon bei dem Namen. Die Bezeichnung Fantasy entstammt eben, wie Johannes Rüter schreibt,

keinem literaturwissenschaftlichen Diskurs, sondern ist vielmehr organisch im Spannungsfeld populärer Literatur zwischen editorischem Verlangen nach Kategorisierung und dem Identifikationsbedürfnis einer eingeschworenen Lesergemeinde entstanden.<sup>1</sup>

Entsprechend unklar und wenig trennscharf ist der Ausdruck. Über die Genres Science-Fiction und Horror lässt sich zwar Ähnliches sagen,<sup>2</sup> aber bei der Fantasy ist es ärger. Das liegt daran, dass diesem Wort etwas unleugbar Albernese anhaftet, sowie damit eine Idee von Literatur, oder von Kunst allgemein, erfasst sein soll.

Der Ausdruck Science-Fiction erweckt Vorstellungen von einem kühnen Gedankenflug in unendliche Horizonte der Zeit und des Raumes, von Spekulation und Experiment und dem Ausloten immer neuer innerer und äußerer Grenzen. Und „Horror“ verweist auf Gefühle, die sehr wohl ein affektpoetisches Kalkül bestimmen können: Angst, Schrecken, Ekel – und die wohligh-unbehagliche Faszination, die mit dem Blick in die Abgründe der Sterblichkeit einhergeht.

Fantasy hingegen ...

Offenkundig ist jegliche ästhetische Produktion abhängig von dem Gebrauch des rätselhaften Vermögens, das wir gemeinhin als Fantasie bezeichnen. Auch wenn ich ganz alltägliche Vorgänge gestalten will, die sich an ganz alltäglichen Orten abspielen, benötige ich Fantasie, weil diese Dinge weder im sprachlichen Ausdruck noch in der (audio)visuellen Komposition *per se* gegeben und abrufbar sind.<sup>3</sup> Es ist also heikel, wenn sich ein Genre in seiner Selbstkennzeichnung auf

---

1 Johannes Rüter: Fantasy. In: Hans Richard Brittnacher/Markus May (Hg.): Phantastik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart 2013, S. 284–292, hier: S. 284.

2 Vgl. Rüter: Fantasy, S. 284.

3 In seinem Bemühen, zu einer Definition der Fantasy zu gelangen, schreibt Rüter, das Genre sei von einem „doppelten poetischen Impetus geprägt. Zum einen von der *poiesis*, dem Schaffen des textimmanenten Erzählkontinuums, zum anderen aber auch von der *mimesis* der außerliterarischen Welt als Ausgangspunkt oder Kontrastfolie“ – nur um gleich darauf einzuräumen,

jenes Vermögen beruft. Entweder, so steht zu befürchten, haben wir es mit einer Banalität oder mit einer Anmaßung zu tun. Verweist die Fantasy in ihrem Namen auf den Umstand, dass ein Kunstprodukt, wenn es etwas taugen soll, mit einem Mindestmaß an Fantasie gefertigt sein sollte? Oder will sie behaupten, dass es Werken, die anderen Genres – oder, sofern das möglich ist, überhaupt keinem Genre – zuzuordnen sind, an Fantasie mangelt? Oder beansprucht sie, in ihrer Poetik eine ganz besondere Art der Fantasie zu entfalten, gewissermaßen eine Fantasie zweiter Ordnung?

Johannes Rüter legt eine Genredefinition vor, die vermuten lässt, dass der letztgenannte Fall zutrifft: „Eine Anderswelt in mythischem Modus, die auf den globalen Sagenschatz rekurriert – und so dem Rezipienten in der Eukatastrophe Katharsis verschafft“; das sei die „Kombination“, welche die Fantasy „in ihrem Kern bis heute entscheidend prägt“.<sup>4</sup> Auch Frank Weinreichs Überlegungen weisen in diese Richtung, benennt er doch „erstens die Heldin, den Held oder die Heldengruppe, zweitens die imaginäre Welt und drittens die Magie“ als jene Charakteristika, die sich für eine Bestimmung des Genres „auch im Allgemeinen zu eignen scheinen“.<sup>5</sup> Hingegen heißt es bei John Clute, ein der Fantasy zugehöriger Text sei

a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms.<sup>6</sup>

Und Richard Mathews erklärt kurz und bündig: „Fantasy enables us to enter worlds of infinite possibilities.“<sup>7</sup>

Sicherlich unterscheiden sich die genannten Definitionen, was ihre theoretische Grundlage, die verwendete Begrifflichkeit und die Schwerpunktsetzung betrifft. Sie alle bestätigen jedoch die Ahnung, dass die Fantasy für sich ein ir-

---

„dies träge in unterschiedlichem Maß auf jede Form künstlerischen Schaffens zu“, und zwar „nicht erst seit der Postmoderne“. Rüter: Fantasy, S. 285.

4 Rüter: Fantasy, S. 285.

5 Frank Weinreich: Fantasy. Essen 2007, S. 22. Im weiteren Verlauf seiner Argumentation gelangt Weinreich zu folgender Definition: Fantasy sei „ein literarisches (sowie mehr und mehr auch cineastisches und in weiteren Ausdrucksformen auftretendes) Genre, dessen zentraler Inhalt die Annahme des faktischen Vorhandenseins und Wirkens metaphysischer Kräfte oder Wesen ist, das als Fiktion auftritt und auch als Fiktion verstanden werden soll und muss“. Weinreich: Fantasy, S. 37.

6 John Clute: Fantasy. In: ders./John Grant (Hg.): Encyclopedia of Fantasy, 1999, <http://sf-encyclopedia.co.uk/fe.php?nm=fantasy> [letzter Zugriff: 12.05.2020]. Es handelt sich hierbei um die digitale Ausgabe von: John Clute/John Grant (Hg.): The Encyclopedia of Fantasy. London 1997.

7 Richard Mathews: Fantasy. The Liberation of Imagination. New York/London 2002, S. 1.

gendwie privilegiertes Verhältnis zur Fantasie beansprucht. Gemein ist ihnen zudem, dass sie bestrebt sind – oder sich genötigt fühlen – in knappen Sätzen viele große Wörter unterzubringen. Wir werden sehen, was es mit dem mythischen Modus und der Eukatastrophe auf sich hat, von denen Rüster spricht. Fest steht, dass die Fantasy eine Menge vorhat mit ihrem Publikum. Es gilt, Helden kennenzulernen, deren Abenteuer sich in magischen Welten voller ungeahnter oder gar unermesslicher Möglichkeiten zutragen. Und das Ganze soll obendrein eine Katharsis herbeiführen.

Der eine oder die andere mag nun geneigt sein, auf gut Berlinerisch zu fragen: *Geh't's och 'ne Nummer kleener?* Die Antwort lautet freilich: Nein, tut uns leid, kleiner ist aus.<sup>8</sup> Vor diesem Hintergrund wird deutlich, was es mit der Anmutung von Albernheit auf sich hat, die dem Namen Fantasy innewohnt. Das Genre will sehr viel. Es ist dem Monumentalen ebenso wie dem Transzendenten zugeneigt und setzt eine Fantasie ins Werk, die nicht einfach das Alltägliche in besonderen Farben malt, sondern danach strebt, ganze Welten zu erschaffen – ähnlich wie der Zauberer das Karnickel aus dem Hut zieht. Hierin besteht die Verheißung der Fantasy. Hierin besteht zugleich ihre Gefährdung. Denn ein solcher Anspruch gerät leicht zur Farce; das Epische wird dann zur Aufgeblasenheit, das Andersweltliche zum Mumpitz. Wäre das Genre eine personale Instanz, so müsste man ihm vorhalten, dass es sich gerne mal vertut, was die eigene Fallhöhe betrifft. Aufs wahre Maß zurechtgestutzt, bleibt mitunter wenig übrig. In diesem Sinn ist wohl Arno Metelings süffisante Bemerkung zu verstehen, einen Fantasy-Roman erkenne man „an den mehreren hundert Seiten Text, dem Untertitel, der auf eine Reihe hinweist, dem kitschigen Covermotiv mit erhabenem Prägedruck des Titels, aber vor allem – wenn man ein oder zwei Seiten weiterblättert – an der beigefügten Landkarte“.<sup>9</sup>

---

**8** Im fünften Kapitel der vorliegenden Studie gehe ich dem Gedankenexperiment nach, wie eine kleine Fantasy aussehen könnte.

**9** Arno Meteling: Krieg und Kartographie. Einführung in die epische Fantasy. In: Michael Dellwing/Martin Herbusch (Hg.): *Vergemeinschaftung in Zeiten der Zombie-Apokalypse. Gesellschaftskonstruktionen am fantastischen Anderen*. Wiesbaden 2015, S. 37–68, hier: S. 61. Übrigens ist es Meteling an dieser Stelle darum zu tun, argumentativ auf die Frage hinzuleiten, welche Rolle die obligatorische Weltkarte für die Poetik der Fantasy spielt. Wobei er in ihr nur einen weiteren Indikator für die ästhetische Einfalt des Genres zu erkennen vermag: „Im Gegensatz zur fantastischen Literatur in der Theorie Louis Vax', Roger Caillois' oder Tzvetan Todorovs, die einen Riss, einen Einbruch zwischen zwei Welten und damit auf jeden Fall obscuritas, Unschärfe und Unklarheit zwischen einer real und einer wunderbar gezeichneten Welt konstatieren, sind die Welten der Fantasy immer klar voneinander getrennt und identifizierbar. Die Rhetorik von Fantasy, im Buch genau wie im Film oder in der Fernsehserie, ist eine der perspicuitas, der Transparenz und Übersicht. Ganz genau soll die Reise des Helden

Bekanntlich soll man ein Buch nicht nach dem Umschlag beziehungsweise dem Einband beurteilen. Doch was ist von Romanen zu erwarten, die eine solche Selbstdarstellung nötig haben? Ihre Leserinnen und Leser muss man sich wohl als sehr junge Menschen vorstellen – oder als solche, die auf unguete Weise jung geblieben sind. Wohlbekannte Klischeebilder drängen sich auf: der muskelbepackte, halbnackte Barbar mit riesigem Schwert, zu dessen Füßen sich Frauen in zerrissenen Kleidern räkelnd; oder die ätherische Dame mit wallenden Gewändern, wallendem Haar und traumverlorenem Blick, die auf einem Einhorn durch pastellfarbene Wälder reitet ...

Aber auch, wer nicht darauf besteht, die Fantasy von ihrer infantilsten Seite zu betrachten, muss einräumen, dass sich das Genre in einer prekären Position befindet.<sup>10</sup> Durch seine Neigung zu „ersatzmetaphysischer Tröstung“ sei es, so Rüter, „natürlich ins Visier ideologiekritischer Theorie, etwa der marxistischen Literaturkritik geraten“.<sup>11</sup> Ich will sogleich erläutern, welchen Anschuldigungen sich die Fantasy ausgesetzt sieht. Eines vorweg: Der, wie Rüter schreibt, „wohlfeile Eskapismusvorwurf“<sup>12</sup> gehört noch – wohlfeil oder nicht – zu den freundlicheren Kritikpunkten.

## Fantasy und Fantastik

Zunächst jedoch muss ein Umstand gewürdigt werden, der dazu beiträgt, die verworrene Gemengelage aus Sicht der deutschsprachigen Forschung noch ein wenig verworrener zu machen. Auch diese Komplikation verdankt sich dem Etikett „Fantasy“. Genauer gesagt der Tatsache, dass nicht nur der Name des Genres, sondern desgleichen der allergrößte Teil des Materials, das (zumal aus literatur- und filmwissenschaftlicher Perspektive) die unverrückbaren Bezugspunkte der Diskussion abgibt, dem angloamerikanischen Kulturkreis entstammt. Nun ist es, was die „Fantasy“ betrifft, im Verlauf der Übersetzungs- und

---

durch die verschiedenen Länder und Regionen der Fantasywelt nachvollziehbar sein – und genauso deutlich müssen auch die Heeresaufstellungen in der Darstellung des Fantasykrieges sein.“ Meteling: Krieg und Kartographie, S. 63.

**10** Elke Brüns erläutert: „Schon die heutige Benennung dieses Genres erfolgte in (pop)kulturellen Sphären, die keinen guten Ruf genießen: Erstmals erschien der Begriff Fantasy laut Oxford English Dictionary 1949 als Titel eines Pulp-Heftes (Magazine of Fantasy and Science Fiction).“ Elke Brüns: *GAME OF THRONES*. 100 Seiten. Stuttgart 2019, S. 83.

**11** Rüter: Fantasy, S. 286.

**12** Rüter: Fantasy, S. 286.

Übertragungsprozesse zu einer Bedeutungsverschiebung gekommen. Wie Hans-Heino Ewers erläutert, entspricht

die weite und übergeordnete Kategorie der Phantastik dem englischen Begriff der ‚fantasy‘, während Fantasy enger gefasst und zumeist als eine Sonderform bzw. Subgattung der Phantastik ausgegeben wird.<sup>13</sup>

Daraus folgt, dass die Arbeiten, die sich etwa in den USA mit der *fantasy* beschäftigen, hierzulande eher als Beiträge zur Fantastik-Forschung betrachtet werden würden; englische Publikationen, die sich ausschließlich der Fantasy widmen, findet man hingegen selten<sup>14</sup> – eigentlich nur dann, wenn einschlägige Autoren, etwa J. R. R. Tolkien oder George R. R. Martin, oder einschlägige Werke, etwa Ursula K. Le Guins *Earthsea-Zyklus* (1964–2018), einer Betrachtung unterzogen werden. Umgekehrt gibt es im deutschsprachigen Raum eine verhältnismäßig emsige Forschung, die sich der Fantasy als „Sonderform bzw. Subgattung der Phantastik“ widmet, aufgrund ihrer Orientierung an der angloamerikanischen Kultur aber gezwungen ist, Kategorien miteinzubeziehen, die eben nur Sinn machen, wenn man *fantasy* als Fantastik versteht. Michael Endes *Momo* (1973) oder Neil Gaimans *Neverwhere* (1996) lassen sich vielleicht gewinnbringend der „Urban Fantasy“ subsumieren – es wäre aber meines Erachtens wenig hilfreich, eine solche Zuordnung bei Robert E. Howards *Conan*-Erzählung *The Tower of the Elephant* (1933) oder Scott Lynchs *Gentleman-Bastards*-Roman *The Lies of Locke Lamora* (2006) anzustreben, nur weil beide, Howard und Lynch, die Handlung hier jeweils in einer Großstadt ansiedeln.<sup>15</sup>

Zusätzlich zu den unvermeidlichen Schwierigkeiten, die mit dem Klassifizierungsstreben der taxonomischen Genretheorie einhergehen – und die den

---

**13** Hans-Heino Ewers: Fantasy – Heldendichtung unserer Zeit. Versuch einer Gattungsdifferenzierung. In: Zeitschrift für Fantastikforschung 1 (2011), H. 1, S. 5–23, hier: S. 6.

**14** In ihrer Überblicksdarstellung zur Geschichte der *fantasy* behandeln Farah Mendlesohn und Edward James etwa auch Werke von Autorinnen und Autoren wie E. T. A. Hoffmann, Jorge Luis Borges, Astrid Lindgren, Gabriel García Márquez oder Isabel Allende. Vgl. Farah Mendlesohn/Edward James: *A Short History of Fantasy*. London 2009. Auch die zitierten Werke von John Clute und Richard Mathews thematisieren die Fantastik im weiteren Sinn.

**15** Rüster bestimmt die Urban Fantasy als fantastische Spielart des Großstadt-Romans. Er führt aus: „Die Stadt nimmt dadurch, dass sie im Fantasymodus wie alle Schauplätze nicht gegeben-vertrauter Hintergrund, sondern im Rahmen der Narrative motiviertes, mythologisiertes Konstrukt ist, eine zentrale Rolle ein.“ Rüster: *Fantasy*, S. 289. Ich würde – ohne dies hier ausführen zu können – einer anderen Definition zuneigen: Für mich ist Urban Fantasy dann gegeben, wenn eine moderne Zeitlichkeit und Weltkonstruktion auf eine Art, Welt und Zeit zu denken, bezogen wird, die sich heuristisch als „magisch“ bezeichnen ließe.

entsprechenden Autoren durchaus bewusst sind<sup>16</sup> –, ergibt sich also das Problem, dass *fantasy* und Fantasy häufig stillschweigend in eins gesetzt, zumindest aber nicht hinreichend differenziert werden. So werden Kategoriengebäude errichtet, die zwar keine Kartenhäuser sein mögen, jedoch allemal auf schwankendem Grund stehen.<sup>17</sup> Das wird etwa daran deutlich, dass sich für J. K. Rowlings *Harry-Potter*-Reihe (1997–2007), bekanntlich die Epiphanie zeitgenössischer Populärkultur, offenbar kein geeigneter Platz in den Taxonomien findet. Frank Weinreichs Ansicht nach zählen die Abenteuer des Zauberschülers schlicht zu den „prototypische[n] Werken der Fantasyliteratur“<sup>18</sup>, wohingegen Rüster der Meinung ist, dass sich die *Harry-Potter*-Heptalogie einer klaren Zuordnung entzieht, da sie nicht nur in zwei Welten spielt, „deren eine mit der außerliterarischen identisch scheint“, sondern darüber hinaus „die Fantasy mit anderen populären Literaturformen“, in diesem Fall dem „britischen Schulroman“, ver-

---

**16** So schreibt Rüster: „Das erste von zwei Grundproblemen ist also, dass zunächst in Umkehr üblicher Forschungsarbeit der existente, aber höchst unscharfe Terminus durch den Nachweis einer literarhistorischen Tradition und durch Analyse des so generierten Textkorpus inhaltlich erst gefüllt werden muss, um überhaupt einen Kern dessen, was ‚Fantasy‘ sein soll, herauspräparieren zu können. Das zweite Problem liegt dann notwendigerweise in der Abgrenzung dessen, was als ‚Fantasy‘ erkannt wurde, von den anderen Spielarten phantastischen Schreibens. Nachdem diese eher unscharfe und zur Überlappung neigende als festumrissene Kategorien darstellen, kann diese Frage naturgemäß nicht vollständig geklärt werden, eröffnet aber über die daraus resultierende Problematisierung einen Blick auf die mannigfaltigen Hybridisierungen, die das Erscheinungsbild postmoderner Phantastik prägen.“ Rüster: *Fantasy*, S. 284–285.

Und bei Weinreich heißt es: „Die Unterformen der literarischen Hauptgattungen sind in der Literaturwissenschaft zwar in höchster Weise ausdifferenziert worden, doch die Differenzierungskriterien werden von der Fantasyliteratur innerhalb des Genres ebenso wenig wie innerhalb von Subgenres eingehalten, sondern immer wieder und auf mannigfaltige Weise überschritten und miteinander kombiniert.“ Weinreich: *Fantasy*, S. 19–20.

**17** Das zeigt sich auch bei Farah Mendlesohns Unternehmung, fantastische Literatur nach stilistischen und rhetorischen Verfahren zu unterteilen. Sie arbeitet vier Kategorien heraus, welche die Art, wie das Fantastische in die Welt kommt, bestimmen: *portal-quest*, *immersive*, *intrusive* und *liminal fantasy*. Für die Fantasy sind vor allem die ersten beiden Kategorien relevant: Im Modus der *portal-quest* wird eine Schwelle in eine fantastische Welt überschritten – wobei die Schwelle auch eine symbolische sein kann – und in der *immersive fantasy* spielt sich die ganze Geschichte in einer Fantasy-Welt ab. Es gelingt Mendlesohn zwar, fantastische Texte nicht nach inhaltlichen und thematischen Elementen zu ordnen, doch auch ihr Zugang läuft am Ende auf eine Taxonomie hinaus, wie sie selbst betont. Vgl. Farah Mendlesohn: *Rhetorics of Fantasy*. Middletown 2008, S. XIV–XV.

**18** Weinreich: *Fantasy*, S. 20. Übrigens legt Weinreich, „um an dieser Stelle keine unnötigen Nebenkriegsschauplätze eröffnen zu müssen“, keine eigene Definition der Fantastik vor. Vgl. Weinreich: *Fantasy*, S. 18.

mischt.<sup>19</sup> Meteling hingegen sortiert Rowlings Romane bei der „*all age- oder young adult-Fantasy*“ ein, was zwar zutreffen mag, an sich aber wenig bis nichts erklärt. Und dies ist umso auffälliger, weil der Autor nicht nur auf eine nähere Bestimmung der „*all age- oder young adult-Fantasy*“ verzichtet, sondern sie zudem in keinerlei Verhältnis zu den von ihm ausgemachten „literarischen Traditionen oder Reihen“ innerhalb der Fantasy setzt<sup>20</sup> – als da wären: 1. „Geschichten über die Beziehung zwischen Menschen und Feenwesen“; 2. „Sword-& Sorcery-Literatur“; 3. „Tierfantasy“; 4. „Weird, Contemporary oder Urban Fantasy“; und 5. „die sogenannte epische Fantasy (*epic fantasy*) (auch: *high fantasy*)“<sup>21</sup> –, sodass man zu dem Schluss kommen muss, die irgendwie fantastische Literatur für Menschen allen Alters und junge Erwachsene stelle eine monadische, für sich bestehende Einheit dar.<sup>22</sup>

Was fängt man an mit einer solchen verwirrenden Vielfalt von Kategorien, die sich von Autor zu Autor unterscheiden, dabei durchaus nicht ohne Weiteres miteinander übereingebracht werden können, und doch irgendwie alle dasselbe bezeichnen, oder zu bezeichnen scheinen? Ich glaube, man kommt nicht umhin, die grundlegende Methodik zu hinterfragen. Kurz gesagt, es braucht einen anderen Ansatz als die taxonomische Genretheorie. Worunter ich die Vorstellung verstehe, dass sich Genres, wie Hermann Kappelhoff schreibt, „in ihren Darstellungsformen durch eine gesetzmäßige Beziehung zum repräsentierten Gegenstand“ bestimmen ließen.<sup>23</sup> Warum eine Korrektur hier so dringend nottut, mag deutlicher werden, wenn wir uns nun vergegenwärtigen, welche Vorwürfe gegen die Fantasy erhoben werden – auf der Grundlage eines taxonomischen Genreverständnisses, wohlgermerkt.

## Eskapistisch, gewaltverherrlichend, reaktionär

Eine frühe Auseinandersetzung mit dem Genre stammt aus der Feder von Hans Joachim Alpers. Sein Aufsatz trägt den Titel „Lendenschurz, Doppelaxt und

<sup>19</sup> Rüster: *Fantasy*, S. 292.

<sup>20</sup> Meteling: *Krieg und Kartographie*, S. 46 [Herv. i. O.].

<sup>21</sup> Meteling: *Krieg und Kartographie*, S. 46–48 [Herv. i. O.].

<sup>22</sup> Für eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem All Age- bzw. Crossover-Phänomen in der Literatur vgl. Lena Hoffmann: *Crossover. Mehrfachadressierung in Text, Markt und Diskurs*. Zürich 2018.

<sup>23</sup> Hermann Kappelhoff: *Genre und Gemeinsinn. Hollywood zwischen Krieg und Demokratie*. Berlin/Boston 2016, S. 88.

Magie. Heroic Fantasy und verwandte Gattungen“ und erschien erstmals 1976.<sup>24</sup> Wer heute Alpers' Ausführungen liest, mag darüber staunen, in welchem Maße sich hier Argumente vorgeprägt finden, die noch über vierzig Jahre später die Wahrnehmung der Fantasy bestimmen. Es geht hier weniger darum, wie viele Leser der Text faktisch fand, und ob diese Leser in ihrer Haltung zu dem Genre tatsächlich durch Alpers' Kritik beeinflusst worden sind. Beispielhaft ist der Aufsatz in der von ihm vollzogenen Zuspitzung, die sich schon im Titel andeutet und in der ein Diskurs über die Fantasy sich verdichtet.<sup>25</sup> Das so entstehende Bild der Fantasy gilt ihren Verächtern als letzte Wahrheit über das Genre. Die drei Wörtchen Lendenschurz, Doppelaxt und Magie evozieren diese Wahrheit: Es ist die rückhaltlose und leidenschaftliche Hingabe an das Archaische, Irrationale und Primitive. Wobei sich freilich gerade in der Selbstzweckhaftigkeit dieser Hingabe die politische Haltung eines Genres ausdrückt, das sich, wie Alpers schreibt, an der Barbarei berauscht.<sup>26</sup>

Da ist es unwichtig, dass Lendenschurze und Doppeläxte selbst in den Erzählungen von Alpers' Lieblingsfeind Robert E. Howard eine eher randständige Rolle spielen; und dass Howards bekannteste Figur, Conan der Cimmerier, das Magische fürchtet und verabscheut. Bis heute nehmen es viele Gegner der Fantasy, wie wir sehen werden, nicht so genau damit, was eigentlich in den Texten (oder gegebenenfalls Filmen und Fernsehserien) vor sich geht, die sie mit einigem ideologiekritischem Schwung desavouieren. Wichtiger ist der ideologiekritische Schwung als solcher. In Alpers' Fall rührt dieser Schwung von einer marxistischen und antikapitalistischen Haltung her. Das ist aus zweierlei Gründen bedeutsam. Zum einen, weil der Furor, der sich hier an der Fantasy entzündet, seine tiefere Ursache in den Ungerechtigkeiten und der zerstörerischen Dynamik eines Wirtschaftssystems hat, das auch in unserer Gegenwart – und

---

**24** Hans Joachim Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie. Heroic Fantasy und verwandte Gattungen. In: Jörg Weigand (Hg.): Die triviale Phantasie. Beiträge zur „Verwertbarkeit“ von Science Fiction. Bonn 1976, S. 29–57. Zwei Jahre später folgte auch eine englische Übersetzung: Hans Joachim Alpers: Loincloth, Double Ax, and Magic. „Heroic Fantasy“ and related Genres [1976]. In: Science Fiction Studies 5 (1978), H. 1, S. 19–32.

**25** In dieser Hinsicht durchaus vergleichbar sind Robin Woods Ausführungen zum US-amerikanischen Horrorfilm der siebziger Jahre, die unter dem Titel „The American Nightmare“ bekannt geworden sind. Indem er das Genre als kollektiven Albtraum einer gegebenen Gesellschaft definierte, der das sozial und (sexual-)politisch Verdrängte zum Ausdruck bringt, gab er einem grundlegenden Theorem die klassische Formulierung. Bis heute lesen sich viele Texte zum Horrorfilm wie Paraphrasen oder Variationen der zentralen Thesen Woods. Vgl. Robin Wood: The American Nightmare. Horror in the 70s. In: ders.: Hollywood from Vietnam to Reagan ... and Beyond. New York/Chichester 2003, S. 63–84.

**26** Vgl. Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 59.



vielleicht mehr denn je – als Lebensvernichtungsmaschine sich geriert; was man bei der Kritik der Kritik nie vergessen sollte. Zum anderen sorgt die marxistische Terminologie, so vierschrötig sie in ästhetischen Fragen sein mag, dafür, dass mit aller wünschenswerten Klarheit zum Ausdruck kommt, was Sache ist.

Was also wirft Alpers der Fantasy vor? Zunächst einmal erhebt er in der Tat den „Eskapismusvorwurf“. Dieser richtet sich nicht nur gegen die Fantasy, sondern gegen die Unterhaltungsliteratur (oder gar die Populärkultur) im Allgemeinen. Die Wurzel des Übels erkennt er freilich im Kapitalismus. Es sind die Widersprüche der Welt, in der wir leben, die dafür sorgen, dass wir eskapistischen Vergnügungen geneigt sind. Alpers' Argument ist zunächst ein epistemologisches. Es zielt zum einen auf den „Widerspruch zwischen vorhandenen Informationen und ihrer Nichtanwendung“, zum anderen auf jenen

zwischen ihrer Anwendung und ihrer erneuten Mystifikation durch Entfremdungsmechanismen in der Organisation von Wissensvermittlung und gesellschaftlicher Arbeit [...] sowie die psychische Verelendung – Leistungsdruck, Überforderung, Kontaktarmut, Existenzangst, Vereinzelung, Personalisierung gesellschaftlicher Defekte.<sup>27</sup>

Das heißt also, die Leute sind gleichermaßen dümmer und unglücklicher, als sie sein müssten. Namentlich den Armen wird die nötige Bildung vorenthalten. Zudem sorgt die Unvereinbarkeit zwischen den Eigentumsverhältnissen und der Entwicklung der Produktivkräfte für Obskurantismus; schließlich haben wir mit dem Umstand zu rechnen, dass die entfremdete Lohnarbeit die allermeisten Menschen an der freien Entfaltung ihrer kreativen und emotionalen Lebenskraft hindert – indem sie etwa die zwischenmenschlichen Beziehungen auf den Warencharakter reduziert. Eines der Ergebnisse dieser Misere ist nun, „daß mythische und magische Vorstellungen weiterhin latent vorhanden sind“.<sup>28</sup>

Hier nun kommt die sogenannte populäre Literatur ins Spiel. Sie erlaubt uns die Flucht in andere Welten, „deren Strukturen einfach, deren Hintergründe kompliziert und dabei erklärt mystisch-magisch sind; gleichzeitig ist in der Realität nicht vorhandene Stärke und Durchsetzungsfähigkeit des Lesers gegeben“.<sup>29</sup> Wer sich solcherart in mystisch-magischen Welten verliert, vollzieht laut Alpers eine Abkehr von den drängenden politischen Problemen der Zeit, die sich allein „durch Ratio und gesellschaftliche Veränderungen“<sup>30</sup> lösen lassen. Wobei

---

<sup>27</sup> Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 33.

<sup>28</sup> Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 33.

<sup>29</sup> Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 33.

<sup>30</sup> Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 34. Übrigens ist der von Alpers beschriebene Fluchtdrang keineswegs im Proletariat beheimatet. Vielmehr haben wir es zu tun mit

man nicht behaupten kann, dass Alpers sämtliche populäre Literaturen über einen Kamm schert. Die Science-Fiction ist seiner Meinung nach durchaus offen für Beschreibungen der sozialistischen Zukunft, ja sogar für revolutionäre Propaganda, und die Fantasy an sich, was immer damit gemeint sein mag, kann mitunter Anliegen vertreten, die dem sozialen Fortschritt zumindest nicht im Weg stehen. Hingegen ist die Heroic Fantasy – oder die HF, um Alpers' Kürzel zu verwenden –<sup>31</sup> von allen progressiven Geistern verlassen: „die HF ist weder mit Demokratie noch mit Sozialismus zu versöhnen“, so das Verdikt.<sup>32</sup>

Der entscheidende Unterschied zwischen Science-Fiction (oder SF) und Heroic Fantasy bestehe daran,

daß die SF Annahmen für fremde Welten oder die Zukunft trifft, die dem derzeitigen Stand des Wissens nicht widersprechen bzw. den Widerspruch – etwa Oberlichtgeschwindigkeit – mit pseudowissenschaftlichen Erklärungen formal ausräumen, die HF als Teil der Fantasy dagegen Annahmen trifft, die wissenschaftliche Erkenntnisse unberücksichtigt lassen, ihnen unwissenschaftlich widersprechen. Auf der einen Seite Spekulation, auf der anderen Seite Irrationalität.<sup>33</sup>

Die Heroic Fantasy verteidigt also „starre Strukturen von Traumwelten [...], vor allem solche, die ihre Wurzeln in längst überwundenen Gesellschaftsformen wie Feudalismus oder Sklavenhaltergesellschaft haben“,<sup>34</sup> ist mithin nicht nur anti-sozialistisch eingestellt, sondern zudem durch ihre Feindseligkeit gegen die bürgerliche Demokratie und den Kapitalismus gekennzeichnet.

---

der „Sehnsucht des Kleinbürgers, von den Produktivkräften unabhängig zu werden und mit einem Zauberspruch – ohne Arbeiter und Fabriken – gebratene Gänse in den Mund fliegen zu lassen, das kompliziert erscheinende Herrschaftsgeflecht durch unantastbare Führer und Götter sadistisch-masochistisch aufzulösen“. Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 34.

**31** Alpers' Kritik zielt vor allem auf Autoren wie Robert E. Howard, Fritz Leiber, Michael Moorcock, Lyon Sprague de Camp und Lin Carter, die nach der heute gängigen Taxonomie dem Sword-and-Sorcery-Subgenre zugeordnet werden. Vgl. etwa Rüter: Fantasy, S. 287; vgl. auch: Meteling: Krieg und Kartographie, S. 47. Da Alpers jedoch sogar Tolkien der Heroic Fantasy zu-rechnet, kann man davon ausgehen, dass seine Anklagerede letztlich auf das Genre in einem umfassenderen Sinn gemünzt ist. Vgl. Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 35.

**32** Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 38.

**33** Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 37–38. Allerdings räumt Alpers ein: „Im übrigen gilt aber auch für Fantasy, daß das Phantasiegebäude in sich logischen Gesetzmäßigkeiten genügt – für surreale Einschübe ist kein Platz.“ Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 38.

**34** Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 38.

Dies freilich nicht, weil sie emanzipatorische Bestrebungen hegen würde,<sup>35</sup> sondern weil sie sich in irgendwelche vorindustriellen Vergangenheiten hineinfantasiert, in denen der Mann noch ein Mann war, der die Welt mit dem Schwert beherrschte und seine Feinde in ihrem eigenen Blut ertränkte. Dem korrespondiert ein Verständnis von Weiblichkeit, das Frauen beinahe ausschließlich als schmückendes Beiwerk oder als zu erringenden Preis begreift – und wenn so eine Frau weiß, was ihr guttut, nimmt sie die zugewiesene Rolle geflissentlich an, ist allzeit devot und sexuell verfügbar.<sup>36</sup>

Kurzum, die Heroic Fantasy muss als durch und durch reaktionäres Genre gelten. Keiner der von Alpers diskutierten Autoren entkommt diesem Urteil; ganz gleich ob er, so die in dem Aufsatz verwendeten Kategorien, „Science Fantasy“, „Heroic Fantasy mit Elementen aus der Science Fiction“ oder „Heroic Fantasy mit historischen und realistischen Momenten“ verfasst.<sup>37</sup> Am wütesten geht es aber in der „Hardcore Heroic Fantasy“ zu und her.<sup>38</sup> Und von allen Autoren, die sich in diesem Genre oder Subgenre umtun – dem Alpers generell mit unverhohlener Verachtung begegnet –, ist Robert E. Howard der Schlimmste: Seine Geschichten um Conan den Cimmerier müssen als Höhe- oder vielmehr als Tiefpunkt einer an sich schon von qualitativen Abgründen durchzogenen Literatur gelten.<sup>39</sup> Warum ist das so? Weil sich bei Howard offenbart, „was HF-Fans als Ideal ansehen: in Literatur umgesetzte nackte Ideologie, unter weitestgehender Ausschaltung von Details, die in irgendeiner Weise mit Realität und Vernunft zu tun haben“.<sup>40</sup> Und welche Ideologie ist es, die hier in den Stoff von Romanen und Erzählungen verwandelt wird? Einmal mehr lässt es Alpers nicht an deutlichen Worten fehlen.

---

35 Weshalb die Apologeten des Kapitalismus auch kein Problem mit der Heroic Fantasy haben: „Da die HF jedoch der Durchsetzung von Machtinteressen in unserer Gesellschaft dienlich ist und die anti-industriellen Tendenzen (im Gegensatz zu den anti-demokratischen) nicht durchschlagen können, weil sie keine Realisierungschance haben, wird der HF vom Kapitalinteresse her mit Toleranz bzw. möglicherweise mit Wohlwollen einzelner Kapitalgruppierungen begegnet.“ Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 38–39.

36 Sollte sie es einmal nicht sein, sind die Autoren der Heroic Fantasy gern bereit, ein bisschen nachzuhelfen. Alpers schreibt: „Sexualität in der HF hat allerdings wenig Befreiendes an sich, sondern ist der Pascha-Mentalität und den Vergewaltigungsphantasien frustrierter Kleinbürger entwachsen. Frauen benutzt man wie Konsumartikel und wirft sie nach Gebrauch weg – was hier oft bedeutet, daß sie der Sklaverei und Prostitution übergeben werden.“ Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 43.

37 Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 39–44.

38 Vgl. Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 47–50.

39 Vgl. Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 49.

40 Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 49.

Er schreibt:

Heroic Fantasy greift die latent vorhandene Bereitschaft des Lesers auf, die als unbefriedigend empfundene eigene Situation zu ändern, verhindert jedoch die Einsicht, daß gesellschaftliche Verhältnisse die eigene Situation bestimmen und daß diese Verhältnisse durch solidarisches Handeln mit anderen veränderbar sind. Statt dessen werden Ersatz-handlungen angeboten.

Propagierte Ideologien sind dabei: magisch-mythisches Weltverständnis (Mystifikation intellektuell erfaßbarer Zusammenhänge); Recht des Stärkeren als Prinzip gesellschaftlichen Zusammenlebens; Verherrlichung von Gewalt, insbesondere von Totschlag; Unterdrückung der Frau; Betonung der rassischen Überlegenheit des nordischen Menschentypus; Fatalismus gegenüber hierarchischen Strukturen und ihren Folgen, etwa Kriegen; Führerprinzip nach dem Motto: Der größte Schläger und Schlächter soll unser Schicksal bestimmen; imperialistische Politik als Machtprinzip; Intellektuellenfeindlichkeit.

Eine Frage war eingangs noch offen: Was glorifiziert die Heroic Fantasy?

Es gibt nur ein einziges Wort, das die vorstehenden ideologischen Einzelaussagen hinlänglich unter einen Hut bringt: Faschismus.<sup>41</sup>

Die Heroic Fantasy ist demgemäß nicht nur ein ästhetisch minderwertiges und faschistoides Gebilde – obendrein drückt sich in ihr, folgt man Alpers, eine geradezu niederträchtige Heimtücke aus. Sie erinnert an ein gerissenes Raubtier, insofern sie das Verlangen nach einem anderen, besseren Leben ausnutzt, um ihre Beute anzulocken. Hat sie die Leserinnen und Leser erst einmal in ihren Fängen, werden diese zwar nicht gerade verspeist, aber doch ausgesaugt und mit Gift vollgepumpt. Sie verfallen gleichsam in einen Stupor: Nicht länger fähig oder bereit, die Welt durch kollektives Handeln zu verändern, geben sie sich ebenso widerwärtigen wie lustvollen Träumen hin, in denen sie sich einem nordischen Superbarbaren unterwerfen, der sich anschickt, alles zu vernichten, was nicht ist wie er.

In einem solcherart vergifteten Schlaf befangen, lassen sich die Opfer der Heroic Fantasy ohne Gegenwehr von dem fürchterlichsten Raubtier, dem Kapitalismus, verschlingen. Oder sie erwartet ein bitteres Erwachen, wenn sie sich eines Tages die Äuglein reiben und feststellen, dass ihre Träume zur grausigen Wirklichkeit geworden sind. Denn: „Der Heroic Fantasy könnte die Aufgabe zukommen, einem neuen Faschismus ideologisch den Weg zu bereiten.“<sup>42</sup>

Ich will die Frage, was von dieser Kritik zu halten ist, für den Moment hintanstellen und mich einstweilen auf die Bemerkung beschränken, dass es sicherlich falsch wäre, sie mit einem Schulterzucken abzutun. Selbst wenn Alpers, seinerseits ideologisch verblendet, völlig in die Irre gegangen wäre, müsste man seine

<sup>41</sup> Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 51–52.

<sup>42</sup> Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 52.

Polemik ernstnehmen, da sie eben noch in der aktuellen Auseinandersetzung mit der Fantasy ein Echo findet. Wenn wir einige Jahrzehnte vorspulen, in unsere Gegenwart hinein, stellen wir nämlich fest, dass sich zwar der Ton geändert hat, nicht aber die inhaltliche Ausrichtung der Kritik am Genre Fantasy.

Nehmen wir zum Beispiel Hans-Heino Ewers. Er schreibt:

Die Fantasy lässt das heroische Zeitalter wieder aufleben und darf als moderne Heldenichtung bezeichnet werden. Sie geht zu Recht davon aus, dass diese Art von Heroentum in einer modernen Gesellschaft keinen Platz mehr hat und dass wir seiner folglich nur im Wiederaufbereiten der alten Geschichten habhaft werden können.<sup>43</sup>

Bei Bernhard Rank heißt es:

Relevant für die Möglichkeiten politischer Verführung durch Fantasy sind nicht nur die ideologieverdächtigen Inhalte, sondern auch die Tatsache, dass die Entscheidung für ein bestimmtes literarisches Genre eine in einem grundsätzlichen Sinn politische Haltung nach sich zieht. Fantasy ist in der Erzählhaltung und im Rückgriff auf Wissensbestände das schiere Gegenteil zur modernen phantastischen Literatur. Insofern fällt sie zurück auf den Stand der Phantastik vor der Epoche der Aufklärung.<sup>44</sup>

Mindestens drei der von Alpers erhobenen Anklagen gegen die Fantasy – die Heldenverehrung, die Neigung zum Irrationalismus und die Flucht ins Archaische – werden von Ewers und Rank also ausdrücklich bestätigt. Hierin klingt bereits ein politisches Urteil über das Genre an. Indessen ist es Arno Meteling, der den Vorwurf des Krypto-, Proto- oder rundweg Faschistischen *expressis verbis* aufnimmt. Für ihn zählt das „worldbuilding“ zu den entscheidenden Aspekten des Genres, da der „Schöpfung einer wunderbaren secondary world“ in der Fantasy „die größte Aufmerksamkeit“ zukomme.<sup>45</sup>

Wie aber ist es um diese Schöpfung bestellt? Meteling führt aus:

Sie folgt einer Poetik der Widerspruchsfreiheit und Kohärenz sowie der festen Werte und Normen, mithin des Totalitären. So gibt es in den meisten Fantasyromanen als Effekt des Wunderbaren eine klare und unbefragte Markierung von Figuren und Handlungen als gut oder böse.<sup>46</sup>

---

**43** Ewers: Fantasy, S. 10. Vgl. auch: ders.: Überlegungen zur Poetik der Fantasy. In: Ingrid Tomkowiak (Hg.): Perspektiven der Kinder- und Jugendmedienforschung. Zürich 2011, S. 131–149.

**44** Bernhard Rank: Politische Verführung durch Fantasy? Sprachkritische und sprachdidaktische Überlegungen. In: Jörg Kilian/Thomas Niehr (Hg.): Politik als sprachlich gebundenes Wissen. Politisches Sprechen im lebenslangen Lernen und politischen Handeln. Bremen 2013, S. 159–178, hier: S. 162.

**45** Meteling: Krieg und Kartographie, S. 41.

**46** Meteling: Krieg und Kartographie, S. 41.

Ein Weltenbau, der derartigen Prinzipien folgt, hat bestimmte politische Implikationen. Das wird an einem der zentralen Topoi des Genres besonders deutlich: der martialischen Auseinandersetzung, dem Krieg.

Meteling erläutert:

Nicht umhin kommt man, festzustellen, dass der Krieg in der epischen Fantasy in vielerlei Hinsicht determiniert ist – und zwar aufgrund von ethischen Markierungen, die auf substantialistischen beziehungsweise essentialistischen Begründungskomplexen aufrufen. Kurz gefasst: In der Fantasy geht es um einen Krieg der Rassen, der fast ausnahmslos als Vertreterkampf zwischen Gut und Böse funktioniert.<sup>47</sup>

Wenn eine Rasse in den Krieg zieht, um ihre totalitären Werte und Normen gegen eine andere, als böse oder minderwertig betrachtete Rasse zu verteidigen – oder dieser die eigene Wahrheit aufzuoktroyieren –, ist es wohl angemessen, von faschistischen Präokkupationen zu sprechen. Man kann also ruhigen Gewissens behaupten, dass die aktuelle Forschung auch Alpers' politischen Bannfluch wiederholt. Es hilft alles nichts: Die Fantasy ist und bleibt ein Hort des finsternen Reaktionärturns.

Sogar eine Autorin wie Vera Cuntz-Leng, die dem Genre sicherlich wohlgesonnen gegenübersteht, scheint dieses Verdikt indirekt zu bestätigen. In einem Aufsatz zum Fantasy-Blockbuster – im Einzelnen widmet sie sich Peter Jacksons *THE LORD OF THE RINGS: THE FELLOWSHIP OF THE RING* (NZ/USA 2001) und Alfonso Cuaróns *HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN* (GB/USA 2004) – geht sie von der Beobachtung aus, dass „die Kassenschlager“ des Genres „gemeinhin als prüde und wenig innovativ“ gelten.<sup>48</sup>

„Ihre vorherrschende Aufgabe ist es“, so Cuntz-Leng

den Massengeschmack zu bedienen und möglichst keine Regeln des „guten Geschmacks“ zu verletzen. Die Patina des *Hays Code* mit seinen Reglementierungen zu Sitte, Ordnung und dem Idealbild der heilen amerikanischen Kleinfamilie scheint ihnen noch vierzig Jahre nach seiner Abschaffung anzuhaften.<sup>49</sup>

Entgegen dieser weitverbreiteten Einschätzung stellt sie die These auf, dass es „gerade die Mainstream-Produktionen des Fantasyfilmgenres sind, die ungeahnt viel Raum für die Verhandlung queerer Themen bieten“.<sup>50</sup> Sie legt also ein

<sup>47</sup> Meteling: Krieg und Kartographie, S. 52.

<sup>48</sup> Vera Cuntz-Leng: Frodo auf Abwegen. Das queere Potenzial des aktuellen Fantasykinos. In: Zeitschrift für Fantastikforschung 1 (2011), H. 1, S. 24–43, hier: S. 24.

<sup>49</sup> Cuntz-Leng: Frodo auf Abwegen, S. 24 [Herv. i. O.].

<sup>50</sup> Cuntz-Leng: Frodo auf Abwegen, S. 25.

Queer Reading von *THE FELLOWSHIP OF THE RING* und *HARRY POTTER AND THE PRISONER OF AZKABAN* vor, um den Blick „für das ungeahnt hohe subversive Potenzial zu schärfen, über das das Fantasyfilmgenre tatsächlich verfügt“.<sup>51</sup> Dabei möchte Cuntz-Leng das Queer Reading „den kanonischen Interpretationen als legitime Alternativanalyse an die Seite stellen“<sup>52</sup> – als „eine andere Sichtweise, die sich nur einem Personenkreis erschließen kann, der vorsätzlich ‚zwischen den Zeilen‘ bzw. ‚against the grain‘ liest“.<sup>53</sup> Was wohl im Umkehrschluss bedeutet, dass Lesarten, die eine solche Vorsätzlichkeit vermissen lassen, doch nur wieder beim *Hays Code* ankommen; bei Sexismus und Misogynie, heißt das, oder zumindest bei einem hoffnungslos veralteten Geschlechterverständnis.

Wobei das vielleicht gar nicht so sein muss. Zumindest ist es eine Überlegung wert, ob die Enthaltensamkeit, die sich in Tolkiens Poetologie ausdrückt, also etwa die Tatsache, dass die Liebe zwischen Frodo und Sam ganz ohne Sex auskommt, als solche etwas Subversives oder gar Queeres an sich haben könnte in einer Zeit, wo wirklich alles – von der Kinderwindel bis zum Hochglanzsarg, so ließe sich behaupten – unter Zuhilfenahme irgendwelcher erotischer Verheißungen beworben und verkauft wird.

## Das Ungenügen der Kritik

Wie dem auch sei, jedenfalls erweist ein Blick auf die Forschung, dass das Ansehen der Fantasy nicht unbedingt besser geworden ist in den vergangenen vierzig Jahren. Um es noch einmal zu betonen: Ich möchte keineswegs behaupten, dass die zitierten Anschuldigungen gegen das Genre aus der Luft gegriffen sind. Dennoch gibt es meines Erachtens ein ernstliches Problem mit der Art und Weise, wie die Fantasy kritisiert wird.

Was es hiermit auf sich hat, lässt sich gut an den Thesen und der Argumentation von Arno Meteling zeigen. Im Versuch, der Poetik des Genres habhaft zu werden, greift er auf Todorovs Fantastiktheorie zurück, namentlich auf die Kategorie des „Wunderbaren“ oder des „unvermischt Wunderbaren“. Selbige bestimmt Todorov wie folgt: „Beim Wunderbaren rufen die übernatürlichen Elemente weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion hervor. Nicht die Haltung gegenüber den berichteten Ereignissen charakterisiert das Wunderbare, sondern die Natur dieser Ereignisse selbst.“<sup>54</sup>

---

51 Cuntz-Leng: Frodo auf Abwegen, S. 26.

52 Cuntz-Leng: Frodo auf Abwegen, S. 26.

53 Cuntz-Leng: Frodo auf Abwegen, S. 27.

54 Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. München 1972, S. 51.

Meteling zitiert diese Passage und ergänzt sie um die Bemerkung Todorovs, das Märchen sei „in Wirklichkeit nur eine der Spielarten des Wunderbaren, und die übernatürlichen Ereignisse lösen hier keinerlei Überraschung aus“.<sup>55</sup> Das „Wunderbare“ und das „Märchen“ – für Meteling lässt sich die Fantasy umstandslos in die so beschriftete Schublade stecken. Er erklärt, von allen fantastischen Genres sei die Fantasy „am einfachsten zu bestimmen“, da sie „eine klare Tradition des Übernatürlichen als Wunderbares“<sup>56</sup> fortführe.

Diese Behauptung ist, wie man mit Christine Lötscher feststellen kann, schlichtweg falsch.<sup>57</sup> Und zwar nicht nur, was die zeitgenössische Fantasy angeht, auf die sich Lötschers Einspruch bezieht.<sup>58</sup> Selbst ein oberflächlicher Blick auf grundlegende Werke des Genres erweist, dass das Wunderbare höchstens *ex negativo* geeignet ist, ein Verständnis der Fantasy zu befördern.

Robert E. Howard etwa lässt kaum eine Gelegenheit ungenutzt, um herauszustreichen, dass der sonst so furchtlose Conan von existenziellem Grauen ergriffen wird, wenn er sich den Wirkungen magischer Kräfte und übernatürlicher Mächte gegenüber sieht.

Das wird bereits in „The Phoenix on the Sword“ (1932) deutlich, der ersten von Howard publizierten Erzählung rund um die Abenteuer des Cimmeriers. In dieser Erzählung begegnet uns Conan nicht als junger, unerfahrener Dieb, wie etwa in „The Tower of the Elephant“ (1933). Vielmehr ist er ein reifer Mann, der auf dem Höhepunkt seines Ruhms steht. Vor nicht allzu langer Zeit hat er die Krone von Aquilonien erobert – und sieht sich als König nun selbst in die Ränke von Usurpatoren verstrickt, die ihn sowohl um den Thron als auch ums Leben bringen wollen. Unter anderem muss er sich gegen eine dämonische Kreatur erwehren, die ihm der stygische Magier Thoth-Amon auf den Hals gehetzt hat. Nachdem der Dämon einen der Mächtigen-Usurpatoren, einen Gesetzlosen namens Ascalante, getötet hat, stürzt er sich auf den bereits verwundeten Conan.

Wie nun beschreibt Howard diese Konfrontation?

The slavering jaws closed on the arm Conan flung up to guard his throat, but the monster made no effort to secure a death-grip. Over his mangled arm it glared fiendishly into the king's eyes, in which there began to be mirrored a likeness of the horror which stared from the dead eyes of Ascalante. Conan felt his soul shrivel and begin to be drawn out of

<sup>55</sup> Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 51. Vgl. auch Meteling: Krieg und Kartographie, S. 39.

<sup>56</sup> Meteling: Krieg und Kartographie, S. 39.

<sup>57</sup> Vgl. Christine Lötscher: Das Zauberbuch als Denkfigur. Lektüre, Medien und Wissen in zeitgenössischen Fantasy-Romanen für Jugendliche. Zürich 2014, S. 26–32.

<sup>58</sup> Vgl. Lötscher: Das Zauberbuch als Denkfigur, S. 27–28.



his body, to drown in the yellow wells of cosmic horror which glimmered spectrally in the formless chaos that was growing about him and engulfing all life and sanity. Those eyes grew and became gigantic, and in them the Cimmerian glimpsed the reality of all the abysmal and blasphemous horrors that lurk in the outer darkness of formless voids and nighted gulfs. He opened his bloody lips to shriek his hate and loathing, but only a dry rattle burst from this throat.<sup>59</sup>

Ganz offensichtlich ergeht sich Howard hier in der rückhaltlosen, geradezu schwelgerischen Evokation eines jenseitigen Schreckens, der seinen Helden mit aller Gewalt ergreift – und, wenn das Kalkül des Autors aufgeht, wohl auch die Leserinnen und Leser nicht unberührt lassen wird. Es ist schwer vorstellbar, wie man in Anbetracht einer solchen Passage (derer sich im *Conan*-Zyklus, wie gesagt, zahlreiche finden lassen) zu dem Schluss gelangen kann, dass die „übernatürlichen Elemente“ in der Fantasy „weder bei den Personen noch beim impliziten Leser eine besondere Reaktion“ hervorrufen sollen.

Ebenso untauglich ist die Kategorie des „Wunderbaren“, wenn man zu verstehen versucht, wie Tolkien die – aus Sicht seiner Figuren – übernatürlichen Elemente in *The Lord of the Rings* (1954–55) einsetzt. Das wird beispielsweise an dem Auftritt der Nazgûl deutlich. In aller Ausführlichkeit beschreibt Tolkien, wie die Hobbits auf das Nahen der Ringgeister reagieren:

Terror overcame Pippin and Merry, and they threw themselves flat on the ground. Sam shrank to Frodo's side. Frodo was hardly less terrified than his companions; he was quaking as if he was bitter cold, but his terror was swallowed up in a sudden temptation to put on the Ring. The desire to do this laid hold of him, and he could think of nothing else. He did not forget the Barrow, nor the message of Gandalf; but something seemed to be compelling him to disregard all warnings, and he longed to yield. Not with the hope of escape, or of doing anything, either good or bad: he simply felt that he must take the Ring and put it on his finger.<sup>60</sup>

Nicht nur werden die Hobbits hier von ihrer Angst überwältigt; obendrein sorgt die Präsenz der Nazgûl dafür, dass der Ring seinen Zugriff auf Frodo verstärken kann, ihn für kurze Zeit zu einer willenlosen Marionette macht. Für den Fall, dass Saurons gespenstische Diener als solche nicht ausreichen, um bei den Leserinnen und Lesern eine „besondere Reaktion“ hervorzurufen, hält Tolkien also noch eine Steigerung des Schreckens parat: Oder ist die Vorstellung, von einer grausamen, zerstörerischen Macht, der man nicht das Geringste entgegenzusetzen hat, seines Willens und Wollens beraubt zu werden, etwas anderes als nacktes Grauen?

---

<sup>59</sup> Robert E. Howard: *The Phoenix on the Sword* [1932]. In: ders.: *The Complete Chronicles of Conan*. London 2006, S. 23–43, hier: S. 40.

<sup>60</sup> J. R. R. Tolkien: *The Lord of the Rings. The Fellowship of the Ring* [1954]. London 2004, S. 255.

Ich habe zwei Beispiele gewählt, in denen sich die Protagonisten mit jenseitigen Erscheinungen der unseligen Art konfrontiert sehen, weil hier besonders deutlich wird, dass sich die Helden der Fantasy in Anbetracht des Übernatürlichen häufig genug ebenso verhalten, wie es die Figuren einer Erzählung oder eines Romans tun würden, die in einer uns vertrauten Alltagswelt spielen. Sowohl Conan als auch die Hobbits erleben den Horror als Horror; sie sind lähmender Angst, Ohnmacht und Hilflosigkeit ausgesetzt. Was das betrifft, bedienen sich Howard und Tolkien einer konventionellen Psychologie, die keine Differenzmarkierungen zwischen unserer Wirklichkeit und der Sekundärwelt der Fantasy erkennen lässt,<sup>61</sup> wenn man von dem schieren Vorhandensein der „übernatürlichen Elemente“ absieht.

Aber auch hinsichtlich der epistemologischen Selbstverortung der Fantasy – der Frage also, was innerhalb ihrer Wirklichkeitskonstruktionen möglich ist – kommen wir mit Todorovs „Wunderbarem“ nicht weiter. Denn es verhält sich keineswegs so, dass in der Fantasy alles Übernatürliche, Jenseitige, Monströse, Dämonische, Göttliche oder Gespenstische immer und überall, oder auch nur regelmäßig, als unhinterfragter Bestandteil der jeweiligen Sekundärwelt angesehen werden würde. Wenn überhaupt müsste man von einer Staffelung des Wunderbaren sprechen. Für Tolkiens Figuren mag es mehr oder weniger selbstverständlich sein, dass sich Menschen, Zwerge, Elben und Hobbits eine gemeinsame Realität teilen. Aber bei den Orks, den Ents, den Balrogs oder den Nazgûl – oder auch einem Tom Bombadil – hört die Selbstverständlichkeit auf. Von der Macht des Einen Rings ganz zu schweigen.

Ein Unterschied zwischen älterer und neuerer Fantasy mag darin bestehen, dass Letztere eher dazu neigt, dergleichen epistemologische Probleme tatsächlich diskursiv zu verhandeln. Jedenfalls gilt das für George R. R. Martins *A Song of Ice and Fire* (1996–). Man denke nur an das Gespräch, das Jon Snow und Tyrion Lannister – noch beinahe zu Beginn des ersten Bandes, *A Game of Thrones* – auf dem Weg nach Norden führen, wo der (angebliche) uneheliche Sohn von Eddard Stark in die Reihen der *Night's Watch* eintreten soll. Unter Verweis auf den Umstand, dass es solche Kreaturen längst nicht mehr gäbe, bezweifelt Jon Snow die Sinnhaftigkeit von Tyrions Lektüre, der sich in ein Buch über Drachen vertieft hat.

Seinerseits hebt Tyrion zu einer aufklärerischen Rede an, um Jon Snow dazu zu bringen, die traurige Wirklichkeit seiner Lage als Bastard anzuerkennen:

---

<sup>61</sup> Ich werde in meiner Auseinandersetzung mit Tolkiens Poetik erläutern, was genau unter einer Sekundärwelt zu verstehen ist.

The Night's Watch is a midden heap for all the misfits of the realm. [...] Sullen peasants, debtors, poachers, rapers, thieves, and bastards like you all wind up on the Wall, watching for grumkins and snarks and all the other monsters your wet nurse warned you about. The good part is there are no grumkins and snarks, so it's scarcely dangerous work. The bad part is you freeze your balls off, but since you're not allowed to breed anyway, I don't suppose that matters.<sup>62</sup>

Tatsächlich wird es noch einige hundert Seiten dauern, bis die Drachen nach Westeros zurückkehren. Dass die „grumkins and snarks“ nur allzu wirklich sind und in Schnee, Kälte und Dunkelheit auf ihre Stunde warten, weiß Martins Leserschaft hingegen seit dem Prolog des erstens Bandes.<sup>63</sup> Weit davon entfernt „eine klare Tradition des Übernatürlichen als Wunderbares“ fortzuführen, bezieht *A Song of Ice and Fire* einen Gutteil seiner Spannung folglich aus der dramaturgischen Konfrontation von verschiedenen Wissenstypen; in immer neuen Anläufen drehen sich die Bücher um Aushandlungen, was in der gemeinsamen Wirklichkeit möglich ist. Das betrifft eben auch die Frage, wo in Westeros das „Wunderbare“ anfängt, also etwa die Existenz von Drachen und „grumkins and snarks“. (Oder die Existenz von Göttern, die in menschliche Belange eingreifen; oder, ganz allgemein, die Möglichkeit von Magie.) Dabei nutzt Martin das Gefälle zwischen verschiedenen Positionen des Wissens – jener, die die Leserinnen und Leser einnehmen, sowie den konfligierenden Standpunkten einzelner Figuren –, um die Auffaltung seiner Welt und der zahlreichen, personal perspektivierten Handlungsstränge zu dynamisieren.<sup>64</sup> Dieses Vorgehen folgt einem affektpoetischen Kalkül, das durchaus „eine besondere Reaktion“ hervorrufen will; was schon daran deutlich wird, dass *A Game of Thrones* mit einem Absatz endet, der in der Veränderung des Koordinatensystems der Wirklichkeit zugleich das Aufbrechen neuer Möglichkeitsräume feiert:

As Daenerys Targaryen rose to her feet, her black *hissed*, pale smoke venting from its mouth and nostrils. The other two pulled away from her breasts, and added their voices to the call, translucent wings unfolding and stirring the air, and for the first time in hundreds of years, the night came alive with the music of dragons.<sup>65</sup>

---

**62** George R. R. Martin: *A Game of Thrones*. Book one of *A Song of Ice and Fire*. New York/Toronto/London/Sydney/Auckland 1996, S. 124–125.

**63** Vgl. Martin: *A Game of Thrones*, S. 1–11.

**64** Vgl. Christine Lötscher: Wahre Ammenmärchen, rationale Denkfehler. Prekäres Wissen in George R. R. Martins *A Song of Ice and Fire*. In: Paul Ferstl/Thomas Walach/Stefan Zahlmann (Hg.): *Fantasy Studies*. Wien 2016, S. 17–38.

**65** Martin: *A Game of Thrones*, S. 806–807 [Herv. i. O.].

Freilich könnte man einwenden, dass es unangemessen sei, auf den Versuch einer grundlegenden Genrebestimmung mit der Auflistung von Einzelbeispielen zu antworten. Aber wenn Meteling erklärt, die Fantasy würde „eine klare Tradition des Übernatürlichen als Wunderbares“ fortführen, dann nimmt er eben exakt dies vor: eine grundlegende Genrebestimmung, die hinsichtlich der Fantasy allgemeine Geltung behauptet. Nun hat sich herausgestellt – und zwar, wie ich meine, mit unabweisbarer Deutlichkeit –, dass auf Grundlage von Metelings Definition keine analytische Perspektive eingenommen werden kann, die es erlaubt, belastbare Aussagen über die Poetik von mindestens drei der einflussreichsten und bekanntesten Autoren des Genres zu treffen. Im Gegenteil spricht einiges dafür, dass die Einnahme einer derartigen Perspektive verunmöglicht wird, wenn man Meteling beim Wort nimmt. Wie jedoch lässt sich der Geltungsanspruch seiner Genrebestimmung begründen, wenn es sich so verhält?

Zumal Meteling das Wunderbare ja nicht einfach als einen Aspekt der Fantasy beschreibt, sondern wesentliche Gesetzmäßigkeiten des Genres aus seinem Vorhandensein ableitet. In der bereits zitierten Passage schreibt er, „als Effekt“ des Wunderbaren gebe es in den meisten Fantasyromanen „eine klare und unbefragte Markierung von Figuren und Handlungen als gut oder böse“. Diese Aussage ist von trügerischer Einfachheit. Wer genau nimmt sie denn vor, jene klare und unbefragte Markierung? Sind es die Figuren selbst, die ihr Sein und Tun solcherart bewerten? Oder haben wir es mit einer Erzählstimme zu tun, die sich als Tugendwächter geriert? Und was eigentlich heißt „unbefragt“? Mit anderen Worten, wer ist es, der die Befragung unterlässt? Wiederum die Figuren? Oder der Erzähler? Oder die Leserinnen und Leser? Alle miteinander gar? Ich vermag nicht zu erkennen, dass Meteling um eine solche Differenzierung bemüht ist.

So bleibt auch unklar, was für Romane er im Sinn hat, wenn er der Fantasy eine moralische und wohl auch metaphysische Gedankenlosigkeit unterstellt, die in ihrer Einfalt als naiv bis gefährlich gelten muss. Man kann nur vermuten, dass er beispielsweise nicht an die Werke von Robert E. Howard, J. R. R. Tolkien oder George R. R. Martin denkt. Schließlich bedarf es einer größeren hermeneutischen Anstrengung, um eine Ahnung davon zu bekommen, wo sich im *Conan-Zyklus* das „Gute“ – im Unterschied etwa zum Starken, Durchsetzungsfähigen und Überlebenstauglichen – verbergen mag.<sup>66</sup> Wohingegen die einzelnen Kapitel von *A Song of Ice and Fire* über Tausende Seiten hinweg, wie erwähnt, an den Blickpunkt jeweils einer Figur gebunden sind; eine strukturelle Entscheidung, die

---

<sup>66</sup> Es ist dies eine der Fragen, die mich im sechsten und abschließenden Kapitel der vorliegenden Studie beschäftigt.

eine Poetik perspektivischer Aufspaltungen realisiert, welche auf die Dauer sehr wenig „unbefragt“ lässt – ganz sicher aber nicht Gut und Böse.

Und Tolkien? In diesem Zusammenhang sei nur an das eigentlich sehr merkwürdige Ende von Frodos Queste erinnert.<sup>67</sup> Bekanntlich schafft er es nicht, seinen Auftrag zu erfüllen. Ganz am Ende, schon in den Sammath Naur, überwältigt ihn die Macht des Rings. Er beansprucht den Ring für sich, als seinen Preis, steckt ihn sich an den Finger und wird unsichtbar. Tolkien verzichtet darauf, dem Leser mitzuteilen, was Frodo fühlt und denkt, im Augenblick dieses bitteren Scheiterns, das sich ihm, gebrochen und verblendet durch den Ring, als Triumph darstellt. Das Finale wird aus der Sicht von Sam geschildert. Er ist es, der bezeugt, wie Frodo und Gollum miteinander ringen. Wie Gollum seinem unsichtbaren Feind den Finger abbeißt und den Ring endlich für sich beansprucht. Wie er, einen wilden Freudentanz vollführend, zu nah an den Abgrund gerät, stolpert, stürzt – und so den Ring vernichtet, rundweg gegen seinen Willen, und zugleich sein elendes Dasein beendet.

Zunächst fällt hier die irritierende Verkehrung der Rollen und Zuschreibungen auf: Sam, der sich die längste Zeit um den völlig verausgabten Frodo gekümmert hat, ist zur Passivität, zum Zuschauen verurteilt; und Frodo ist nicht länger der tapfere Held, der allen Widrigkeiten trotzt, sondern wird jählings zum Verräter an sich selbst, der beinahe die Welt ins Unglück stürzt. Am merkwürdigsten verhält sich die Sache aber bei Gollum und dem Ring. In dieser Szene ist ja der Ring selbst die handelnde, bestimmende Macht. So scheint es wenigstens. Doch indem der Ring seinen Willen durchsetzt, sich Frodo unterwirft und Gollum vollends zum Wahnsinn treibt, führt er zugleich – ein eindrückliches Beispiel für die „dramatische Ironie“, die *The Lord of the Rings* nach Ansicht von Tom Shippey prägt<sup>68</sup> – seinen eigenen Untergang herbei; ebenso wie Gollums Siegestaumel in Wahrheit ein Totentanz ist.

Um dieses seltsame, antiklimaktische und doch auch überaus pathetische Finale richtig zu verstehen, muss man sich vergegenwärtigen, dass Frodo zu Beginn seiner Reise durchaus der Meinung war, dass Gollum den Tod verdiene und es besser gewesen wäre, wenn Bilbo „the vile creature“ bei passender Gelegenheit ermordet hätte.<sup>69</sup> Gandalf verweist darauf, dass Frodos Onkel die Nähe des Bösen nur deshalb einigermaßen unbeschadet überstehen konnte, weil er, indem er den

---

<sup>67</sup> Vgl. J. R. R. Tolkien: *The Lord of the Rings. The Return of the King* [1955]. London 2004, S. 1236–1239.

<sup>68</sup> Vgl. Tom A. Shippey: *J. R. R. Tolkien. Autor des Jahrhunderts*. Stuttgart 2002, S. 33.

<sup>69</sup> Tolkien: *The Fellowship of the Ring*, S. 78.

Ring in Besitz nahm, zugleich Mitleid zeigte gegenüber Gollum, jenem so heillos verworfenen Geschöpf.<sup>70</sup>

Und hebt zu folgender Rede an:

Many that live deserve death. And some that die deserve life. Can you give it to them? Then do not be too eager to deal out death in judgement. For even the very wise cannot see all ends. I have not much hope that Gollum can be cured before he dies, but there is a chance of it. And he is bound up with the fate of the Ring. My heart tells me that he has some part to play yet, for good or ill, before the end; and when that comes, the pity of Bilbo may rule the fate of many – yours not least.<sup>71</sup>

Diese Rede Gandalfs ist keineswegs obskur, sondern zählt zu den oft und gerne zitierten Stellen aus Tolkiens Werk. Schon für sich genommen, lässt sie es sehr zweifelhaft erscheinen, ob man das Urteil, in *The Lord of the Rings* würden ‚Figuren und Handlungen klar und unbefragt als gut und böse markiert‘, aufrechterhalten könnte, sofern man den Text selbst als Maßstab nimmt. Bindet man Gandalfs Worte mit der beschriebenen Szene in den Sammath Naur zusammen, wird deutlich, dass die Poetik des Romans auf etwas ganz anderes abhebt. Wenn überhaupt geht es darum, dass der Urteilsfähigkeit sterblicher Wesen (oder auch der unsterblichen, aber eben nicht allwissenden Elben) in der Bestimmung von Gut und Böse enge Grenzen gesetzt sind. Gerade das Beispiel des Helden Frodo zeigt, dass Urteile, die von der Warte moralischer Gewissheit gesprochen sind, denjenigen, der sie fällt, leicht in die Irre führen: Die Anmaßung des Richteramts geht mit selbstgerechter Verblendung einher. Gandalf mahnt also zur Demut in Anbetracht der letzten Dinge. Man mag das metaphysisch-verquast, aufklärungskritisch, unmarxistisch oder meinetwegen auch katholisch finden<sup>72</sup> – in jedem Fall drückt sich hierin eine Haltung aus, der das Bestreben, Figuren und Handlungen mit Etiketten zu versehen, auf denen „gut“ oder „böse“ steht, völlig fremd ist.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Vgl. Tolkien: *The Fellowship of the Ring*, S. 78.

<sup>71</sup> Tolkien: *The Fellowship of the Ring*, S. 78.

<sup>72</sup> „This is one example of a major theme in *The Lord of the Rings*: characters repeatedly invite disaster by believing they know all things. In Catholic terms, this leads to deadly sins such as pride, despair, and wrath. Denethor and Saruman, among others, bring about their own demise and cause great suffering by making this mistake. Gandalf saves Frodo (and, through Frodo, the world) by guiding the hobbit away from this error.“ Deke Parsons: J. R. R. Tolkien, Robert E. Howard and the 1930s Birth of Modern Fantasy. Ann Arbor 2013, S. 121.

<sup>73</sup> Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass sogar Dieter Petzold meint, in *Mittelerde* seien Gut und Böse auf irritierende Art „fein säuberlich getrennt“. Vgl. Dieter Petzold: J. R. R. Tolkien. *Fantasy Literature* als Wunscherfüllung und Weltdeutung. Heidelberg 1980, S. 80.

Wie gesagt: Metelings Ausführungen lassen offen, welche Fantasy-Romane oder -Erzählungen er im Blick hat, wenn er das Genre einer versimpelnden Schwarzweißmalerei zeihet. Auch, was das betrifft, würde ich allerdings behaupten, dass sich jener Vorwurf zumindest in seiner Pauschalität selbst erledigt, wenn er nicht einmal in Hinblick auf Tolkien und *The Lord of the Rings* greift.

Worin besteht also das Problem von Metelings Kritik an der Fantasy? Einmal darin, dass er zu ihrer Bestimmung eine Theorie wählt, die – ihrer Popularität zum Trotz – an sich schon recht grobschlächtig, bezogen auf das Genre, um das es hier geht, aber völlig ungeeignet ist.<sup>74</sup> Damit ist er nicht allein. So behauptet auch Bernhard Rank, dass die der Fantasy zuzuordnenden Texte „das Magisch-Wunderbare als fraglos hinnehmen“.<sup>75</sup> Vor allem aber dürfte Metelings Ansatz exemplarisch sein, was die Unterlassungen angeht. Die Werke des Genres, über das er den Stab bricht, scheinen ihm keine nähere Betrachtung wert zu sein. Diesen Zug teilt sein Aufsatz mit den entsprechenden Schriften von Alpers, Ewers und Rank. Überall gibt es ein eklatantes Missverhältnis zwischen der Rigorosität der Urteile und der Sorgfalt ihrer Begründung. Keiner der genannten Autoren macht sich die Mühe, die inkriminierten Texte – oder auch nur einen von ihnen – der ernsthaften literaturwissenschaftlichen Analyse zu unterziehen.<sup>76</sup> Es drängt sich der Eindruck auf, dass die Fantasy immer

---

74 Zumindest gilt das, wenn man sich auf konventionelle Lesarten von Todorovs Fantastiktheorie bezieht. Allerdings ist es durchaus möglich, ihn – und namentlich sein berühmtes Kriterium der „*hésitation*“ anders zu verstehen. In ihrer Relektüre von Todorovs Theorie betont Christine Lötcher, dass im Fantastischen „nicht die Verfasstheit der realen Welt und ihre literarische Repräsentation zur Debatte steht, sondern einzig die Gemachtheit des fiktionalen Textes mit seiner Eigengesetzlichkeit“ – das heißt, in Rede steht die „äußerst produktive Verbindung von Affektpoetik und Gemachtheit“ der jeweiligen ästhetischen Wirklichkeitskonstruktion. Und das wiederum heißt, dass Todorovs berühmtes Kriterium der *hésitation* als *Sine qua non* des Fantastischen nicht in einer handlungslogischen Unschlüssigkeit sich realisiert, einem Schwanken zwischen rationalen und übernatürlichen Erklärungsmustern, das sich auf die handelnden Figuren und den Leser überträgt – sondern darin, dass die Rezipienten der Erzählung oder des Romans in der ästhetischen Erfahrung sich positioniert sehen in der Konfliktzone zweier Wirklichkeitskonstrukte, welche einander inkommensurablen, in sich jedoch durchaus stabilen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, also schlechthin nicht in Übereinkunft oder gar Einklang miteinander gebracht werden können. Vgl. Christine Lötcher/Daniel Illger: „Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée [...] face à un événement en apparence surnaturel“. Zu Tzvetan Todorovs Fantastiktheorie. In: Thomas Fries/Sandro Zanetti (Hg.): *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971*. Zürich 2019, S. 477–492, hier: S. 480 f.

75 Rank: *Politische Verführung durch Fantasy?*, S. 161.

76 Am ausführlichsten äußert sich Meteling über *A Song of Ice and Fire*. Doch seine Überlegungen zu Martins Romanzyklus zeugen von einem Desinteresse an konkreten Poetiken, das meint, eine ästhetische Konstruktion umstandslos auf ihren vermeintlichen Aussagegehalt herunterbrechen zu können. Das Ergebnis ist sogar als Inhaltsangabe zweifelhaft. Wenn Meteling

schon als erledigt gilt. Die Inferiorität des Genres ist gleichsam ausgemacht, man muss sie nur benennen. So wird ein Popanz errichtet und dann mit großer Geste umgehauen.<sup>77</sup>

Das ist umso bedauerlicher, weil Alpers, Ewers, Rank und Meteling, die hier für zahlreiche andere Verächter der Fantasy einstehen mögen, ja nicht einfach falsch liegen mit ihren Beobachtungen. Fast alles, was sie der Fantasy ankreiden, lässt sich deskriptiv als Teil der Genre-Poetik bestimmen. Allerdings stellt sich die Frage, wie man das im Einzelnen zu bewerten hat. Natürlich geht es bei der Fantasy um Gut und Böse – aber was heißt das? Und zweifellos ist das Genre einem Phantasma des Archaischen zugeneigt – doch was folgt daraus? Sogar der Vorwurf einer Obsession mit Gewalt, Krieg und Tod ist nicht aus der Luft gegriffen. Man kann nur schwer übersehen, dass ein Autor wie Robert E. Howard viel Mühe darauf verwendet, seine Kampfszenen so brachial und blutig wie irgend möglich zu gestalten. Das bedeutet allerdings noch lange nicht, dass man seinem Werk auf poetologischer Ebene ein ungebrochen-affirmatives Verhältnis zu derlei Gewaltexzessen zuschreiben muss.<sup>78</sup>

Wie ist es zu verstehen, dass derlei Kurzschlüsse in der Kritik der Fantasy nicht die Ausnahme darstellen, sondern die Regel? Vielleicht hat dieser oder jener Autor eine gewisse Unlust verspürt, sich genauer mit einer Literatur auseinanderzusetzen, deren mangelnde Satisfaktionsfähigkeit aus seiner Sicht von vornherein feststand und sich, was das betrifft, dem wissenschaftlichen Schlendrian ergeben – doch kann das kaum als befriedigende Erklärung gelten. Tatsächlich ist eine wesentliche Ursache des Problems in den grundlegenden Annahmen zu suchen, auf denen die Arbeit von Alpers, Ewers, Rank und Meteling fußt,

---

beispielsweise schreibt, unter dem „kontraktualistischen Gesellschaftsmodell der Handlung“ laure „die Prämisse des Hobbesschen Leviathans verborgen: dass der Mensch nämlich als Wolf allenfalls seinem Rudel – und damit seiner meist familiär definierten – [sic] Gemeinschaft treu ist, nicht aber seinen Vertragspartnern oder dem Souverän, an den er seine Macht abgegeben hat“, so übergeht er, neben vielen anderem, dass das dramaturgische Movens des ersten Bandes, *A Game of Thrones*, gerade in der unverbrüchlichen, wider besseren Wissens aufrechterhaltenen Treue von Lord Eddard Stark zu seinem Freund und Lehensherren, König Robert Baratheon, besteht. Vgl. Meteling: Krieg und Kartographie, S. 54.

<sup>77</sup> Es ist vielleicht der Erwähnung wert, dass sich in der Kritik an der Fantasy als Genre jene, wie Tom Shippey schreibt, „klassische Taktik der Abdrängung“ wiederholt, die von Anfang an kennzeichnend war für die Ablehnung Tolkiens: „Viele Kritiker sind“, so Shippey, „nur allzu bereit, ihrem Zorn Luft zu machen, indem sie Tolkien kindisch und seine Leser retardiert nennen, weniger aber, ihr Urteil zu erklären oder zu rechtfertigen. Unterstellt wird anscheinend, daß die Leute mit der richtigen Denkart (die literati, wie Susan Jeffreys sie nannte) Bescheid wissen, ohne daß man es ihnen erklären müßte, während die auf der Gegenseite nicht verdienen, daß man sich mit ihnen auseinandersetzt.“ Shippey: J. R. R. Tolkien, S. 363.

<sup>78</sup> Auch, was das betrifft, möchte ich auf das sechste Kapitel dieser Studie verweisen.



sowie der Methodik, welche sich aus diesen Annahmen ergibt. Mit einem Wort, die Kurzschlüsse, um die es hier geht, sind letztlich der taxonomischen Genretheorie zuzuschreiben.

## Jenseits der Taxonomie

Ich sagte bereits, dass es aus meiner Sicht notwendig ist, die taxonomische Genretheorie durch einen anderen Ansatz zu ersetzen. Im Folgenden will ich nun skizzieren, wie ein solcher Ansatz aussehen könnte. Dabei beziehe ich mich auf die Theorien von Hermann Kappelhoff. Selbige sind freilich am Medium Film entwickelt und beanspruchen vorderhand auch nur Gültigkeit für dieses Medium. Wie Christine Löttscher gezeigt hat, lassen sie sich allerdings durchaus als allgemeine genretheoretische Bestimmungen auf andere Medien übertragen, etwa die Literatur.<sup>79</sup>

Zunächst sei an Kappelhoffs Definition der taxonomischen Genretheorie erinnert; diese gehe davon aus, dass sich Genres „in ihren Darstellungsformen durch eine gesetzmäßige Beziehung zum repräsentierten Gegenstand“ identifizieren ließen:

Sei es, dass man den Gegenstand der Darstellung als das entscheidende Kriterium auffasst, mit dem sich Genres taxonomisch einordnen lassen; sei es, dass man die repräsentierten Sachverhalte als Gegenstände einer diskursiven Verhandlung auffasst und darin die soziale Funktion des Genres definiert.<sup>80</sup>

Christine Gledhill – die Kappelhoff in diesem Zusammenhang zitiert – hat die Vorgehensweise, die sich aus einer derartigen Konzeption ergibt, wie folgt zusammengefasst:

Each genre represented a body of rules and expectations, shared by filmmaker and audience, which governed its particular generic ‚world‘ and by which any new entrant was constructed and operated. The task of the genre critic was to survey the terrain of this world, identify its *dramatis personae*, iconography, locations, and plot possibilities, and establishing the rules of narrative engagement and permutation.<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> Vgl. Christine Löttscher: Die *Alice*-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur. Stuttgart 2020.

<sup>80</sup> Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 88.

<sup>81</sup> Christine Gledhill: Rethinking Genre. In: dies./Linda Williams (Hg.): Reinventing Film Studies. London/New York 2000, S. 221–243, hier: S. 221 [Herv. i. O.].

Ersetzt man „filmmaker“ durch „Autor“ und „audience“ durch „Leserschaft“, so hat man hier eine präzise Beschreibung des Verfahrens, dem die von mir angeführten Definitionen der Fantasy folgen – und ebenso die Desavouierung des Genres, wie sie in den Schriften von Alpers, Ewers, Rank und Meteling zum Ausdruck kommt. Demgemäß lässt sich auch die Kritik, die Kappelhoff an den filmwissenschaftlichen Taxonomien übt, auf die beschriebenen Ansätze übertragen. Laut Kappelhoff nämlich „führt jeder Versuch, die taxonomische Ordnung eines Genresystems der Logik konventioneller Bedeutungssysteme entsprechend zu begründen, notwendig zu den immer gleichen Zirkelschlüssen“.<sup>82</sup>

Warum ist das so?

Eine schlichte Antwort lautet: weil die Grenzziehungen der Taxonomie nicht einem Denken *mit* dem Genre entspringen, sondern ein Denken *über* das Genre hypostasieren. Die taxonomische Genretheorie verfügt nur über statische Kategorien, und darum wird das, was sich nicht mittels dieser Kategorien fassen lässt, notgedrungen ignoriert – oder in eine Form gebracht, die den vermeintlich festgefügteten Regeln, Normen oder Konventionen des jeweiligen Genres entspricht. Die Schubladen, die auf diese Weise gefertigt werden, sind von ihren Maßen her so beschaffen, dass ausschließlich in sie hineinpasst, was im Vorfeld für angemessen befunden wurde. Günstigstenfalls können die Taxonomien eine Schublade öffnen, auf der „Genrehybride“ steht; die sich allerdings ihrerseits wieder aus statischen Bestandteilen zusammensetzen.

Dass es sich so verhält, hat nichts damit zu tun, wie gut die Forscherinnen und Forscher, die mit der taxonomischen Genretheorie arbeiten, ihr Handwerk verstehen. Die Beschränkungen der Theorie selbst limitieren das Denken. Zum Teil resultieren diese Beschränkungen, wie Kappelhoff erläutert, aus einem Mangel an historischem Wissen, das der taxonomischen Genretheorie gleichsam eingeschrieben ist. Nicht nur in der Film-, sondern auch in der Literaturwissenschaft wird Genrepoetik nicht selten „als ein Phänomen moderner Populärkultur verstanden“; ganz so, „als seien Genres eine Erfindung des Zeitalters der Unterhaltungsindustrie“. Namentlich gilt das, wenn es in der Tat um populäre Genres geht, also etwa den Krimi, die Science-Fiction oder eben die Fantasy. Das Problem, das sich hieraus ergibt, kann nicht mit dem Verweis auf Bildungshuberei oder akademische Diskursverliebtheit abgetan werden, insofern „nicht wenige der hinlänglich bekannten Aporien genretheoretischer Entwürfe aus den argumentativen Fluchtlinien einer taxonomischen Logik rühren, deren Fundament weitgehend unbedacht im Dunkel der Tradition verbleibt“.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 91.

<sup>83</sup> Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 89.

Kappelhoff führt aus:

Bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein konnten Genrepoetiken eine transzendente Ordnung in Anspruch nehmen, um in ihrer regelgerechten Verbindung zwischen Form und Inhalt die Taxonomie ihres Systems zu begründen. Der Gedanke einer solchen Regelmäßigkeit führt notwendig in eine zirkuläre Begründung, wenn an die Stelle einer transzendentalen Ordnung die arbiträre Konvention tritt.<sup>84</sup>

Die „arbiträre Konvention“ ist also ebenso autark und ahistorisch wie die (vermeintliche) göttliche Vorschrift, insofern sie ihre Voraussetzungen und Konsequenzen aus sich selbst herleitet und ihre Begründung letztlich im eigenen Geltungsanspruch findet.<sup>85</sup> Weder wird die Konvention hinterfragt, noch *kann* sie innerhalb der Logik des taxonomischen Modells hinterfragt werden, da selbiges ganz auf ihrem Fundament ruht. Folglich ist die Konvention zugleich Ursprung und Ziel der taxonomischen Genretheorie. Das erklärt auch, weshalb Ansätze, die auf derartige Theorien sich beziehen, es zumeist vermeiden, sich allzu sehr auf die Poetik einzelner Werke einzulassen. Die konkrete künstlerische Gestaltung verwischt die klaren Trennungen der Taxonomie, bringt Unruhe in ihr Ordnungssystem. Und wird der Gestaltungsebene filmischer oder literarischer Darstellung eine eigenständige Wirkungsdimension zugestanden, so in aller Regel nur, um die ästhetische Verfertigung von Ideologemen zu exemplifizieren.<sup>86</sup>

All das haben wir an den Kritikern der Fantasy beobachten können. Worin aber besteht die Alternative? „Statt weiterhin konventionelle Genreordnungen zu konstruieren“, schreibt Kappelhoff,

wären die historisch vorfindlichen Genresysteme als je eigene Perspektivierungen der Geschichte poetischen Machens zu analysieren, die den gemeinsamen Grund des aktuellen poetischen Machens darstellen. Sie stehen selbst wiederum in ihren poetischen Regeln und Konzepten – so die grundlegende Annahme – in einer konstitutiven Beziehung zur gegebenen politischen Ordnung. Sie legen im selben Maße die Grenzen einer gemeinschaftlichen Welt fest, wie sie diese befragen. Ein poetologischer Begriff von Genre muss diese Systeme als Medien der Produktion gemeinsamer Weltwahrnehmung auf die kontingenten historischen Konfigurationen von Poetik und Politik beziehen.<sup>87</sup>

---

**84** Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 90.

**85** In der materialitätstheoretisch orientierten Literaturwissenschaft wird die Radikalität des Bruchs mit dem rhetorischen Regime im 18. Jahrhundert zwar relativiert, was aber nichts an der diskursiven Relevanz dieser Zäsur für die genretheoretische Diskussion der letzten Jahre ändert. Zur Kritik an Rancières Aufteilung des Sinnlichen zur Zeit der Französischen Revolution vgl. Christian Benne: Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit. Berlin 2015, S. 331, sowie Lötscher: Die *Alice*-Maschine.

**86** Vgl. Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 94–96.

**87** Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 107.

Was heißt das? Zunächst einmal, dass sich Genres nicht stillstellen und fixieren lassen. Sie müssen in einer historischen Dynamik verstanden werden, die sie unausgesetzt mit anderen Genres und den verschiedensten künstlerischen Ausdrucksformen in unterschiedlichen Medien verbindet. Daraus folgt, dass man das ästhetische und politische Potenzial eines Genres nicht – wie es vor allem in den taxonomischen Ansätzen regelmäßig geschieht – unter Absehung von konkreten, etwa in einzelnen Erzählungen oder Romanen sich realisierenden Poetiken bestimmen kann. Kappelhoff verdeutlicht dies mithilfe eines bekannten Zitates von Stanley Cavell: „The first successful movies – i. e. the first moving pictures accepted as motion pictures –“, so schreibt dieser, „were not applications of a medium that was defined by given possibilities, but the creation of a medium by their giving significance to specific possibilities“.<sup>88</sup> Für Kappelhoff ist hiermit auch eine Definition des Genres gegeben.<sup>89</sup> Mit anderen Worten: Die Möglichkeiten eines Genres sind immer nur so weit erschlossen – beziehungsweise wissenschaftlich bestimmbar –, wie es eben Werke gibt, die sie erschlossen haben.

Aber läuft ein solcher Ansatz nicht Gefahr, den Bogen sozusagen in die andere Richtung zu überspannen? Dem allzu Engen, Rigiden, Statischen der taxonomischen Genretheorie stände dann eine konzeptuelle Weite gegenüber, die sich in Beliebigkeit zu verlieren droht. Es mag sein, dass diese Gefahr nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Doch Kappelhoff betont ja, dass sich die Entwicklung der Genres keineswegs als Abstraktion des reinen Geistes vollzieht, sondern als historische Dynamik „in einer konstitutiven Beziehung zur gegebenen politischen Ordnung“ steht. In seiner Perspektive zielen Genres darauf, die Grenzen des Selbstverständnisses eines Gemeinwesens abzustecken, zu befragen, zu erweitern; sie sind stets zu begreifen als „Medien der gemeinschaftlichen Verfertigung einer gemeinsamen Welt“.<sup>90</sup>

Was das wiederum heißt, verdeutlicht Kappelhoff am Hollywood-Kriegsfilm, in dessen Mittelpunkt eben nicht „die Kriegshelden und nicht die Heldentaten“ stehen, sondern „das melodramatische Leidensbild des einzelnen Soldaten“, wie es auf der berühmten Vietnamkriegs-Fotografie von Don McCullin einen ikonischen Ausdruck als *shell-shocked face* gefunden hat:

---

**88** Stanley Cavell: *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition.* Cambridge, Mass./London 1979, S. 32.

**89** Vgl. Kappelhoff: *Genre und Gemeininn*, S. 81.

**90** Kappelhoff: *Genre und Gemeininn*, S. 106.

Zum einen ist es die Opferimago, in der die Schrecken, die Agonie des Soldaten zum Sujet einer sinnträchtigen Ikone des Leidens ausgeformt worden sind. Zum anderen stellt es ein filmisches Bild dar, das diese Leiden als nichts anderes zu bezeugen sucht, denn eben als ein nacktes physisches Leiden; es ist ein Zeugnis vernichteten menschlichen Lebens, dem kein Sinn zugeschrieben werden kann. Zum einen also wird dieses Gesicht zum Sinnbild, das auf die Mythologie der Gemeinschaft verweist, die im Opfer des Einzelnen in ihrem Wert sich bestätigt sieht. Zum anderen verweist es auf die schier unermessliche Menge an fotografischen und filmischen Bildern, in denen die Gewaltopfer der Kriege und Massenmorde des vergangenen Jahrhunderts dokumentiert sind.

[...] Einerseits mythisches Emblem der Gemeinschaft, andererseits Dokument des Verbrechens, einerseits Sinnbild, andererseits Zeugnis – das zwiespältige Leidensbild des Soldaten artikuliert eine Widersprüchlichkeit, die buchstäblich an die Grundfeste der politischen Kultur Amerikas rührt. Verletzt doch die Vernichtung individuellen Lebens den zentralen Wert, der den Zweck der politischen Gemeinschaft selbst begründet.<sup>91</sup>

Kappelhoff bezieht sich hier einerseits auf Aby Warburgs Begriff der Pathosformel,<sup>92</sup> andererseits auf Cavells Gedanken, dass sich etwa in den Frauenfiguren des Melodramas ein neuer Typ von Individualität gezeigt habe,<sup>93</sup> um zu einer Bestimmung der politischen Funktion des Genrekinos zu gelangen.

Christine Lötcher erläutert, was es hiermit auf sich hat:

Die Pathosformel lässt sich als generische Form fassen, die auf einen konstitutiven Konflikt des Gemeinwesens zurückweist, paradoxerweise aber überhaupt erst in einer Serie von Filmen ausgefaltet wird – was die Voraussetzung dafür ist, dass sie überhaupt den Status einer gemeinschaftlich geteilten Wirklichkeit gewinnt. Für das Genrekino im Allgemeinen gilt, dass das Auftauchen neuer Individualitäten immer einhergeht mit dem aufbrechenden Bewusstsein von den Grenzen des Gemeinsinns.<sup>94</sup>

Wie gesagt: Kappelhoffs Überlegungen sind nicht allein bezogen auf den Film und das Kino produktiv; ebenso wie der Hollywood-Kriegsfilm seines Erachtens nur ein, wengleich paradigmatisches Beispiel für die historisch-politische Dynamik von Genre überhaupt ist. Wenn das zutrifft, lässt sich auch Lötchers Resümee verallgemeinern. Dann könnte man sagen, dass Genres ihrem Publikum – den Zuschauerinnen und Zuschauern, Leserinnen und Lesern (und auch, wie wir sehen werden, Spielerinnen und Spielern) – in der ästhetischen Erfahrung eine Selbstverortung erlauben, die zum einen ihren Standpunkt innerhalb des

<sup>91</sup> Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 5.

<sup>92</sup> Vgl. Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike. In: ders.: Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare. Berlin 2010, S. 176–184.

<sup>93</sup> Vgl. etwa Cavell: The World Viewed, S. 33 und Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 80–82.

<sup>94</sup> Lötcher: Die Alice-Maschine.

politischen Gemeinwesens betrifft, an dem sie Anteil haben, zum anderen aber die Inklusions- und Exklusionsmechanismen dieses Gemeinwesens selbst, seine Ideale und Aporien wahrnehmbar, greifbar, bezugsfähig macht.

Zugespitzt ausgedrückt: Genres gestalten Gefühle, die wir ohne sie überhaupt nicht haben könnten und die unabdingbar sind, wenn wir uns selbst in ein Verhältnis zu der Historizität unserer Epoche setzen wollen, die wir doch tagein, tagaus am eigenen Leib erleben und erleiden. So gesehen lassen sich Genres am zuverlässigsten erfassen, wenn man der Frage nachgeht, welche spezifische Form der Perspektivierung sie, als in sich heterogenes Ensemble affektiver Attitüden und Haltungen, jeweils ermöglichen. Was ein Genre im Kern ausmacht, ist dann in der Tat nicht auf der Ebene von Konventionen und Regeln, stereotypen Figurenkonstellationen und Handlungsabläufen zu fassen;<sup>95</sup> entscheidend ist vielmehr die ästhetische Erfahrung, die es ermöglicht. Der Genrecharakter wird also bestimmt durch gemeinsame Muster der Affizierung, die sich ausdrücken in der Art und Weise, wie die entsprechenden Romane (oder Filme oder Spiele oder Musikstücke) die Leser (oder Zuschauer oder Spieler oder Hörer) in ein Verhältnis zu der von ihnen bewohnten Welt setzen.

## Skizze des Vorhabens

Auf den vorangegangenen Seiten habe ich versucht, zu erläutern, wie es um die Forschung zur Fantasy bestellt ist. Ich habe einschlägige Definitionen des Genres angeführt und mich in einiger Ausführlichkeit der Kritik am Genre gewidmet. Meines Erachtens bestimmt diese Kritik das Bild der Fantasy, und zwar nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in Feuilleton und Literaturbetrieb. Darum schien es mir wichtig zu betonen, dass die Vorwürfe gegen die Fantasy – mögen sie noch so verbreitet sein und sich noch so sehr als unumstößliche Gewissheiten gerieren – genau besehen Unterstellungen sind.

„Gemeinsam ist der sprach-, der ideologiekritischen und der Stereotypenforschung die Orientierung an einem Verfahren, das man *Anagnorisis* nennen könnte. So gewiß sie findet, wonach sie sucht, wenn sie nur lange genug sucht, so sicher entgeht ihr alles andere“;<sup>96</sup> was Hans Richard Brittnacher über den

<sup>95</sup> Obwohl die Standards der Taxonomie bei der Bestimmung eines Genres zweifellos produktiv gemacht werden können, wie Kappelhoff zeigt, wenn er die sogenannten Pathoszenen des Hollywood-Kriegs ausfaltet. Vgl. Kappelhoff: Genre und Gemeinsinn, S. 136–144.

<sup>96</sup> Hans Richard Brittnacher: Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur. Frankfurt a. M. 1994, S. 20 [Herv. i. O.].

Reduktionismus der Kritik am Horror schreibt, gilt desgleichen für die Fantasy. Aber die Auseinandersetzungen mit der Fantasy sind eben nicht nur argumentativ kurzschlüssig; auch ihre konzeptionelle Fundierung ist zumindest fragwürdig. Das sollte die Bezugnahme auf die von Kappelhoff entwickelte Genretheorie verdeutlichen. Dabei war es keineswegs meine Absicht, diesen theoretischen Ansatz, der maßgeblich auf einem in Auseinandersetzung mit Immanuel Kant, Hannah Arendt und Richard Rorty entwickelten Begriff von Gemeinsinn beruht, umfassend darzustellen, seine argumentativen Herleitungen und Verästelungen bis ins Detail nachzuvollziehen. Ich wollte schlicht aufzeigen, dass es eine Idee von Genre gibt, die sämtliche taxonomischen Zuteilungen, Einteilungen und Verurteilungen grundlegend in Frage stellt. Für mich eröffnet Kappelhoffs Theorie also die Möglichkeit, die Fantasy – und nicht nur sie – noch einmal neu und anders zu denken.

Darum soll es im Folgenden gehen. Hier sind einige Präzisierungen angebracht. Zunächst sei betont, dass ich nicht auf eine systematische genretheoretische Auseinandersetzung hinauswill. Beispielsweise werde ich keine Klärung darüber anstreben, in welchem Zusammenhang die zeitgenössische Fantasy zum mittelalterlichen Ritterroman oder zu Epen von der *Ilias* bis zur *Kalevala* steht; oder ob sie die romantische Geschichtsphilosophie aufgreift; oder was sie dem viktorianischen Kunstmärchen verdankt. Derlei genealogische Herleitungen oder archäologische Sondierungen liegen außerhalb der Reichweite dieser Studie.

Vielmehr will ich die Grundzüge einer Poetik der Fantasy darlegen. Das heißt, ich versuche, die wesentlichen ästhetischen Konstruktionsprinzipien des Genres zu benennen, die es – im kappelhoffschen Sinn erfahrungstheoretisch gewendet – wiederum erlauben sollten, die Frage zu beantworten, welches Gefühl die Fantasy als Gefühl für die, wie man mit Rancière sagen könnte, „gemeinschaftlich geteilte Sinnlichkeit“ entstehen lässt.<sup>97</sup> Dabei beziehe ich mich auf die durchaus hilfreiche Definition von Johannes Rüter, der, wir erinnern uns, hervorhebt, dass die Fantasy eine „Anderswelt in mythischem Modus“ gestaltet und danach strebt „dem Rezipienten in der Eukatastrophe Katharsis“ zu verschaffen.

Rüter leitet die entscheidenden Begriffe dieser Definition, die Anderswelt und die Eukatastrophe ausdrücklich von Tolkien her; genauer gesagt sind sie seinem „zentralen poetologischen Aufsatz“ *On Fairy-Stories* (1939/47)

---

97 Vgl. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien [2000]. Berlin 2006.

entlehnt.<sup>98</sup> Auch ich werde mich im Wesentlichen auf diesen Essay beziehen. Warum das? Zum einen kann der Einfluss von *The Lord of the Rings* – der, so Meteling, „populärste Roman der Welt“<sup>99</sup> – auf die Fantasy kaum überschätzt werden.<sup>100</sup> Tolkien ist aber nicht nur der wichtigste Autor der Fantasy, sondern auch, wie Frank Weinreich schreibt, „einer ihrer wichtigsten Theoretiker, der die Überlegungen über Fantasy besonders in Form des Aufsatzes *On Fairy-Stories* aus dem Jahr 1937 entscheidend beeinflusst hat“.<sup>101</sup> Ganz ähnlich betont auch Deke Parsons, bei diesem Text handele es sich um „the most important twentieth-century piece of criticism on fantasy“.<sup>102</sup> Noch einen Schritt weiter geht China Miéville, der in Hinblick auf *On Fairy-Stories* feststellt: „Tolkien’s essay is as close as it gets to most modern fantasy’s charter.“<sup>103</sup> Diese Einschätzung ist vielleicht umso interessanter, weil Miéville, den man als Autor für gewöhnlich dem *New Weird* zurechnet, Tolkien ansonsten herzlich verachtet.<sup>104</sup>

Jedenfalls gibt es gute Gründe, sich eingehend mit Tolkiens Poetologie auseinanderzusetzen, wenn man es unternehmen möchte, Fantasy als Modus ästhetischer Erfahrung zu erfassen.<sup>105</sup> Und noch ein weiterer Umstand muss berücksichtigt werden: Bis heute ist Tolkien der einzige Fantasy-Autor, zu dessen Werk eine quantitativ umfängliche und qualitativ hochstehende Forschung vor-

---

**98** Vgl. Rüster: *Fantasy*, S. 285. Dass Rüster den tolkienschen Ausdruck Sekundärwelt in Anderswelt umwandelt, ist in diesem Zusammenhang nebensächlich.

**99** Meteling: *Krieg und Kartographie*, S. 37.

**100** Vgl. auch: Shippey: *J. R. R. Tolkien*, S. 28–29.

**101** Weinreich: *Fantasy*, S. 104. Die Autoren sind sich nicht ganz einig, was die Datierung von *On Fairy-Stories* betrifft. Rüster gibt 1938 beziehungsweise 1947 als Veröffentlichungsdatum an. Meine eigene Datierung geht auf Christopher Tolkien zurück, der als literarischer Nachlassverwalter seines Vaters fungiert. Er schreibt, *On Fairy-Stories* „was originally an Andrew Lang lecture given at the University of St. Andrews on 8 March 1939. It was first published in the memorial volume *Essays Presented to Charles Williams*.“ Christopher Tolkien: Foreword. In: J. R. R. Tolkien. *The Monsters and the Critics and other Essays* London 1983, S. 1–4, hier: S. 3.

**102** Parsons: *J. R. R. Tolkien, Robert E. Howard and the 1930s Birth of Modern Fantasy*, S. 32. Parsons hält an dieser Einschätzung fest, obwohl es, wie er anmerkt, sogar einige Tolkien-Forscher gibt, die *On Fairy-Stories* überaus problematisch finden; so beispielsweise Tom Shippey.

**103** John Newsinger: *Fantasy and Revolution. An Interview with China Miéville*. In: *International Socialism* (2000), H. 88, London 2000, S. 153–163, hier: S. 158 [Herv. i. O.].

**104** Der Marxist Miéville fasst seine Meinung kurz und bündig zusammen, wenn er erklärt: „Tolkien’s worldview was resolutely rural, petty bourgeois, conservative, misanthropically Christian and anti-intellectual“. Newsinger: *Fantasy and Revolution*, S. 157.

**105** In der Forschung wird *On Fairy-Stories*, auch wenn er vorderhand Märchen behandelt, durchweg als Text über Fantasy beziehungsweise als Versuch einer poetologischen Selbstverständigung Tolkiens gelesen. Ich schließe mich dieser Meinung an.



liegt.<sup>106</sup> Wer seine Überlegungen zur Fantasy mit dem Denken anderer verbinden will, ist also notwendig auf Tolkien verwiesen.

Ehe ich nun meinerseits darangehe, eine Poetik der Fantasy zu entwickeln, möchte ich mir eine weitere Klarstellung erlauben. Meine Gedanken erheben keinen normativen Anspruch; ich behaupte nicht zu wissen, was Fantasy sein *sollte*. Alles andere hätte allein schon deshalb ein Geschmäcke, weil ich selbst Fantasy-Romane geschrieben habe.<sup>107</sup> Ebenso wenig sind meine Ausführungen im Sinn einer Bestandsaufnahme zu verstehen. Wer allein die gegenwärtig in Deutschland beliebtesten Fantasy-Reihen studieren wollte, müsste nicht nur etwa Martins *A Song of Ice and Fire* und Patrick Rothfuss' *Kingkiller Chronicle* (2007–) lesen, sondern sich darüber hinaus mit den einflussreichsten Vertretern der hierzulande überaus populären „Völker-Fantasy“ beschäftigen, also mindestens mit Markus Heitz' bislang fünf *Zwerge*-Romanen (2003–) und Bernhard Hennens *Elfen-Zyklus* (2004–), der mittlerweile weit mehr als ein Dutzend Bücher umfasst. Im Ergebnis käme man auf ein Lektüre-Pensum von über 20.000 Seiten, und der schiere Umfang des zu bewältigenden Materials verdeutlicht bereits, dass die Aufgabe, den *Status Quo* der Bestseller-Fantasy mit allen ihren Stärken und Schwächen zu bestimmen, nach einer eigenen (sehr umfangreichen) Studie verlangte.

Ich möchte meine Fantasy-Poetik schlicht als Beitrag ansehen, das Potenzial des Genres zu ergründen. Nicht darum geht es, was die Fantasy ist oder sein sollte – sondern darum, was sie sein kann. Freilich muss jeder Versuch, mithilfe von Kappelhoffs Theorie die Möglichkeiten eines Genres auszuloten, als prinzipiell unabschließbares Unterfangen gelten. Das Genre ist steten Wandlungen unterworfen und lässt sich auch in poetologischer Perspektive nicht ohne Weiteres stillstellen; oder doch nur um den Preis, dass man den Gegenstand des Denkens verfehlt, indem man ihn handhabbar zu machen sucht.

## Die aus Geschichten gemachte Welt – Königin Berúthiels Katzen weisen den Weg

Beginnen wir mit der Sekundärwelt (beziehungsweise Anderswelt). Warum verwendet Tolkien diesen Begriff? Tatsächlich ist das nicht zu verstehen ohne

---

**106** Freilich gibt es eine Reihe von Studien, die sich Robert E. Howard widmen, der nach Tolkien wohl als einflussreichster Fantasy-Autor gelten kann. Doch die Howard-Forschung ist meistens mit Conan dem Cimmerier befasst und auch thematisch recht eng gefasst.

**107** Es handelt sich hierbei um *Skargat – der Pfad des schwarzen Lichts* (2015), *Skargat – das Gesetz der Schatten* (2016) und *Skargat – der Stern der Mitternacht* (2017).

eine Bezugnahme auf noch grundlegendere poetologische Bestimmungen. Wenn Tolkien von *Fairy-stories* spricht, dann meint er keineswegs ein Set an stereotypen Figuren oder Handlungskonventionen, sondern – und hier ist er vielen heutigen Genretheoretikern ein gutes Stück voraus – einen Ort, in dessen künstlerischer Gestaltung bestimmte raumzeitliche Konfigurationen als Erfahrungsmodalität angelegt sind, die wiederum ein ästhetisches Erleben und Genießen ermöglichen.

*Fairy-stories* seien, so Tolkien,

nicht unbedingt Geschichten *über* die Elben oder Feien, sondern Geschichten vom Elbenland oder der *Faërie*, dem Reich oder Zustand, in dem die Feien ihr Dasein haben. In der *Faërie* gibt es nicht nur die Feien und Elben, sondern noch vieles andere, und nicht nur Zwerge, Hexen, Trolle, Riesen oder Drachen; sie umfaßt auch die Meere, Sonne und Mond, den Himmel und die Erde mit allem, was sie trägt: Baum und Vogel, Fels und Wasser, Brot und Wein und uns selbst, die Sterblichen, wenn wir verzaubert sind.<sup>108</sup>

Bei einer *Fairy-story* handelt es sich also, wie Tolkien weiter ausführt, um „eine Geschichte, die an die *Faërie* rührt oder sich ihrer bedient“, und zwar „gleichgültig, welches im übrigen die Hauptabsicht der Geschichte sein mag: Satire, Abenteuerlichkeit, Moral oder Phantasie“.<sup>109</sup> Dessen ungeachtet verweist Tolkien auf eine Haupteigenschaft der *Faërie*, die sich zugleich als Definition verstehen lässt. Er erläutert: „Der *Faërie* selbst kommt vielleicht die Übersetzung mit ‚Magie‘ am nächsten – aber sie ist eine Magie von einer besonderen Kraft und Gestimmtheit, am extremen Gegenpol zu den vulgären Künsten des emsigen, wissenschaftlich vorgehenden Magiers.“<sup>110</sup> Wir wollen hier einen Moment innehalten, um uns zu vergegenwärtigen, was es mit dieser Kritik an der Magie als einer „vulgären Kunst“ auf sich hat; und mit deren „extremen Gegenpol“, den Tolkien im Sinn hat, wenn er von der *Faërie* spricht.

An einer anderen Stelle heißt es:

Nach dem Elbenhandwerk, nach Verzauberung trachtet die Phantasie, und wenn sie gelingt, kommt sie ihm von allen Formen menschlicher Kunst am nächsten. Im Herzen vieler von Menschenhand geschaffener Elbengeschichten findet sich offen oder verhüllt, rein oder beigemischt, das Verlangen nach einem lebendigen, wahrgewordenen Zweitschöpfertum, das innerlich etwas ganz und gar anderes ist (so sehr es ihr von außen ähnlich sehen mag) als die selbstsüchtige Machtgier, an der man den bloßen Magier erkennt. Aus diesem Verlangen sind die Elben geschaffen, in ihrem besseren (und dennoch nicht ungefährlichen) Teil, und nur von ihnen können wir lernen, welches das tiefste Denken

**108** J. R. R. Tolkien: Über Märchen [1939/47]. In: ders.: Gute Drachen sind rar. Drei Aufsätze. Stuttgart 1983, S. 51–140, hier: S. 60.

**109** Tolkien: Über Märchen, S. 61.

**110** Tolkien: Über Märchen, S. 61 [Herv. i. O.].

und Trachten menschlicher Phantasie ist – selbst dann, ja, dann um so mehr, wenn die Elben ihrerseits nur Phantasiegebilde sind. Dieses Schöpfungsverlangen wird durch Nachahmungen nur betrogen, ob durch die harmlosen, plumpen Kniffe des menschlichen Dramatikers oder durch den böswilligen Schwindel des Magiers. In dieser Welt ist es für den Menschen unstillbar und damit unvergänglich. Wo es nicht verderbt ist, strebt es nicht nach Trug, Herrschaft und Behexung: Nach gemeinsamem Reichtum sucht es, nach Gefährten beim Schaffen und Genießen, nicht nach Sklaven.<sup>111</sup>

Was lernen wir aus diesen Ausführungen? Man muss Tolkien ernstnehmen. Mehr noch: Man muss ihn beim Wort nehmen. Wir haben es hier nicht mit einem einfältigen Schwärmer zu tun, dem zur Pflege seiner Grillen und Schrüllen eben nur eine verkitschte Sprache zur Verfügung steht und dessen Gedanken ohnedies von einer derart breiigen Unverbindlichkeit sind, dass es auf den exakten Ausdruck nicht ankommt. Vielmehr hatte Tolkien zu dem Zeitpunkt, als er *On Fairy-Stories* schrieb, bereits seit Jahrzehnten an seiner eigenen Interpretation von *Faërie* gearbeitet, als Künstler ebenso wie als Wissenschaftler. Und wenn es etwas gibt, was man über ihn sagen kann, dann ist es, dass er genau war in seiner Arbeit, bis zur Pedanterie genau, wie sogar Hans Joachim Alpers zugesteht.<sup>112</sup>

Was also lernen wir aus diesen Ausführungen? Zunächst einmal: Der Ort, den die *Fairy-story* zu gestalten sucht, ist *Faërie* selbst. Die *Faërie* mag ein Erzeugnis der Fantasie sein, doch ändert das weder etwas an ihrer Wirklichkeit noch an ihrer Wahrheit. Denn *Faërie* ist vor allem eine Potenzialität ästhetischer Erfahrung. Und als solche so wirklich und wahr, wie das, was uns die Kunst zu denken und zu fühlen gibt, eben wirklich und wahr sein kann. Es verhält sich nämlich so, dass die Kunst, wie auch Deke Parsons bemerkt, die Tür ist, welche man durchschreiten muss, um nach *Faërie* zu gelangen.<sup>113</sup> Menschlicher Geist und menschliches Handwerk ermöglichen den Übertritt nach *Faërie*, doch müssen einige Bedingungen erfüllt sein, damit dieser Übertritt tatsächlich gelingt. Nicht alle diese Bedingungen können in einer übergreifenden genretheoretischen Perspektive erfasst werden. Wenn Tolkien etwa von den „harmlosen, plumpen Kniffen des menschlichen Dramatikers“ oder dem „böswilligen Schwindel des Magiers“ spricht, steht die Güte der einzelnen *Fairy-story* in Rede, die Wertigkeit ihrer Gemachtheit.

---

**111** Tolkien: Über Märchen, S. 108–109.

**112** Wörtlich ist von Tolkiens „Tüftel-Genie“ die Rede, was in der englischen Fassung mit „pedantic genius“ übersetzt wird. Vgl. Alpers: Lendenschurz, Doppelaxt und Magie, S. 46. Vgl. Alpers: Loincloth, Double Ax, and Magic, S. 27.

**113** „Faerie’ is the place that fantasy can take place: not in the here-and-now, but still real. The contemporary way of gaining entrance to this state-of-mind is art“. Parsons: J. R. R. Tolkien, Robert E. Howard and the 1930s Birth of Modern Fantasy, S. 33.

Indessen gilt es, bis zu einem gewissen Grad unabhängig von der Meisterschaft oder dem Unvermögen der jeweiligen Künstlerinnen und Künstler, etwas Grundlegendes zu beachten. Eine bestimmte Haltung, ja ein Ethos ist vonnöten. Hier schlägt Tolkien durchaus apodiktische Töne an. So fordert er, dass eine in satirischer Absicht geschriebene *Fairy-story* die Magie selbst unbedingt „von der Verspottung“ ausnehmen müsse: Die Magie sei stets „erst zu nehmen, nicht zu verlachen oder wegzuerklären“.<sup>114</sup> Besonders streng geht Tolkien mit dem Typus Schriftsteller ins Gericht, der „in wachem Zustand uns erzählt, daß seine Geschichte nur etwas im Schlafe Eingebildetes“ sei; dieser nämlich begehe einen vorsätzlichen Betrug an jenem „Urverlangen im Herzen der Märchenwelt: daß das Wunder wahr werde, unabhängig von dem Geiste, der es sich vorstellt“.<sup>115</sup>

Hier nun kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Überlegungen zurück. Noch einmal: Warum verwendet Tolkien den Begriff Sekundärwelt und was ist damit gemeint? Seine Behauptung, viele „von Menschenhand geschaffenen Elbengeschichten“ seien Ausdruck des Verlangens „nach einem lebendigen, wahrgewordenen Zweitschöpfertum“, macht eine erste Antwort auf diese Frage greifbar. Denn das Ziel des Zweitschöpfertums, von dem Tolkien spricht, ist eben die Sekundärwelt. Verlyn Flieger drückt es so aus: „Successful Fantasy is the conscious sub-creation of a Secondary World by man, whose birthright it is to make in imitation of his Maker.“<sup>116</sup>

Der Zweitschöpfer übt sich also in der Nachahmung Gottes. Gott ist der Erstschöpfer, und der Einzige, der es vermag, im vollen Wortsinn etwas zu *schaffen*. Sein Werk, an dem der Zweitschöpfer ein unmögliches Maß nimmt, ist die Welt, in der wir leben. Für Tolkien steht dabei außer Frage, dass Gott kein Stümper ist, kein Patzer und kein Pfuscher, und auch kein wahnsinniger oder gelangweilter Demiurg. Vielmehr hat er dem Menschen eine Schöpfung von unübertrefflicher Schönheit und Würde geschenkt. Ebenso klar ist, dass Gott seine Schöpfung weder verachtet noch veralbert. Man mag Tolkiens christlichen Glauben für eine weitere *Fairy-story* halten. Er ist jedoch – nicht nur in diesem Fall, wie wir sehen werden – eng verbunden mit einer künstlerischen Grundhaltung, welcher für die *Poiesis*, das Machen des Genres Fantasy, die größte Bedeutung zukommt. In Rede steht das Ethos, von dem ich vorhin gesprochen habe. Wer eine Sekundärwelt gestalten will, so lautet es, ist dazu verpflichtet, sich im Rahmen seiner schwachen menschlichen Kräfte an das

---

114 Tolkien: Über Märchen, S. 61.

115 Tolkien: Über Märchen, S. 65.

116 Verlyn Flieger: *Splintered Light. Logos and Language in Tolkien's World* [1983]. 2. Auflage. Kent/London 2002 [1983], S. 25–26.

Vorbild seines Schöpfers zu halten. Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit sind gefragt; eine präzise, sinnvolle Konstruktion; und ja, auch Respekt vor dem eigenen Werk.<sup>117</sup>

Wer unfähig oder unwillig ist, ein solches Ethos aufzubringen, darf kaum darauf hoffen, dass sich jener „literarische Glaube“ einstellt, der – so Tolkien – nicht mit der *willing suspension of disbelief* verwechselt werden sollte und gleichermaßen Voraussetzung wie Folge der erfüllenden Lektüre einer *Fairy-story* ist.<sup>118</sup> Zumindest dann, wenn sich „der Geschichtenerzähler als erfolgreicher ‚Zweitschöpfer‘ erweist“; in einem solchen Fall schafft er „eine Sekundärwelt, in die unser Geist eintreten kann. Darinnen ist ‚wahr‘, was er erzählt: Es stimmt mit den Gesetzen jener Welt überein. Daher glauben wir es, solange wir uns gewissermaßen darinnen befinden.“<sup>119</sup> Umgekehrt gilt jedoch auch: „Sobald Unglaube aufkommt, ist der Bann gebrochen; der Zauber, oder vielmehr die Kunst, hat versagt. Dann sind wir wieder in der Primärwelt und betrachten die kleine, mißlungene Sekundärwelt von außen.“<sup>120</sup> In diesem Zusammenhang macht Tolkien deutlich, worin der Unterschied zwischen dem von ihm erstrebten literarischen Glauben und der *willing suspension of disbelief* besteht.

Er erläutert:

Wenn wir aus Gefälligkeit oder durch andere Umstände genötigt sind, dazubleiben, muß der Unglaube ausgesetzt (oder unterdrückt) werden, sonst würde das weitere Zuhören und Zuschauen unerträglich. Doch dieses Aussetzen des Unglaubens ist nur ein Ersatz für den echten Glauben, eine Ausflucht, die wir machen, wenn wir uns auf Spiel und Verstellung einlassen oder wenn wir (mehr oder weniger willkürlich) irgendwelche Vorzüge an einem Kunstwerk zu entdecken versuchen, das auf uns seine Wirkung verfehlt hat.<sup>121</sup>

Man sieht: Es ist keine Kleinigkeit, sich als Zweitschöpfer an der Nachahmung Gottes zu versuchen. Denn um diese *imitatio* zu vollziehen, müssen die Künstlerinnen und Künstler ja nicht nur die entsprechende Haltung einüben; zudem stellen sich handwerkliche Schwierigkeiten, die nicht unterschätzt werden sollten.

---

**117** Ähnlich heißt es bei Frank Weinreich: „Wahrhaftigkeit und Folgerichtigkeit lassen sich zur Ernsthaftigkeit zusammenfassen [sic] und Ernsthaftigkeit ist vielleicht die beste Umschreibung für den Wahrheitsanspruch des Phantastischen und Transzendenten in der Fantasy. Ist diese Ernsthaftigkeit nicht gegeben, handelt es sich nicht um Fantasy.“ Weinreich: *Fantasy*, S. 28.

**118** Vgl. Tolkien: *Über Märchen*, S. 90.

**119** Tolkien: *Über Märchen*, S. 90.

**120** Tolkien: *Über Märchen*, S. 90.

**121** Tolkien: *Über Märchen*, S. 90.

Aus Tolkiens Begriff von Zweitschöpfung geht zwingend hervor, dass zunächst einmal *jede* künstlerische Gestaltung eine Sekundärwelt hervorbringt. Das gilt auch für Werke, die im Hier und Jetzt spielen, also etwa für den realistischen Roman, der davon handelt, dass ein alternder Literaturkritiker (oder Schriftsteller; oder Wissenschaftler) mit seinem Hund spazieren geht und sich tief sinnige Gedanken über den Verfall der Sitten und die Brüste der zwanzigjährigen Bäckereiverkäuferin macht. Aber Tolkien ist ja der Auffassung, dass „die Phantasie“ nach etwas anderem strebt; sie trachtet, wir haben es gehört, „nach Verzauberung“. Darum ist sie der *Fairy-story* zugeneigt. Verlyn Flieger erläutert diesen Zusammenhang: „By ‚Faërie‘ Tolkien means fay-er-ie, the quality of enchantment, and this quality above all distinguishes fairy-stories from ordinary stories.“<sup>122</sup> Den ästhetischen Genuss, den die *Faërie*, als spezifische Anordnung raumzeitlicher Konfigurationen, verheißt, besteht folglich in der Verzauberung derer, die mit ihr in Berührung kommen.

Darum jedoch bringt ihre Gestaltung andere Herausforderungen mit sich als die, wie man so sagt, Repräsentation des Alltags. Zwar kann sich die Fantasie, laut Tolkien, im Vergleich zu sogenannt realistischer Kunst „nicht weniger, sondern mehr an Zweitschöpfung leisten“<sup>123</sup> – und das gilt ihm als Vorzug, entsteht in ihr doch „eine Fremdheit, die uns gefangennimmt“<sup>124</sup> –, allerdings ergibt sich „in der Praxis“ das Problem, „daß ‚die innere Folgerichtigkeit der Realität‘ um so schwerer zu erzielen ist, je weniger die Vorstellungen und Umbildungen der primären Stoffe den tatsächlichen Verhältnissen der Primärwelt ähneln“.<sup>125</sup> Anders gesagt: „Aus ‚nüchterneren‘ Stoffen läßt sich diese Art ‚Realität‘ leichter herstellen.“<sup>126</sup> Darum also bleibe die Fantasie nur allzu oft „unentwickelt“; „sie wurde und wird leichtfertig gebraucht, nur halb im Ernst oder nur als Dekoration; sie bleibt bloße ‚Schnurre‘.“<sup>127</sup>

Tolkien führt aus:

Jeder, der das phantastische Ausdrucksmittel der menschlichen Sprache ererbt hat, kann sagen: *die grüne Sonne*. Viele können sich dann eine grüne Sonne auch vorstellen oder ausmalen. Doch das genügt nicht – wenn es auch schon etwas Stärkeres sein dürfte als so manches „nach dem Leben“ Geschilderte, das zu literarischem Ruhm gelangt ist.<sup>128</sup>

122 Flieger: *Splintered Light*, S. 23.

123 Tolkien: *Über Märchen*, S. 103.

124 Tolkien: *Über Märchen*, S. 102.

125 Tolkien: *Über Märchen*, S. 103.

126 Tolkien: *Über Märchen*, S. 103.

127 Tolkien: *Über Märchen*, S. 103.

128 Tolkien: *Über Märchen*, S. 103 [Herv. i. O.].

Das eigentliche Ziel der „Phantasie“, mithin die Voraussetzung wahrer „Verzauberung“, bestände hingegen darin „eine Sekundärwelt zu schaffen, in der die grüne Sonne glaubhaft ist, nämlich einen Sekundärglauben erzwingt“.<sup>129</sup> Hierzu bedarf es – wie Tolkien mit dem *understatement* des echten englischen Gentleman feststellt – „vermutlich einiger Mühe und Überlegung“<sup>130</sup> und obendrein „einer besonderen Fertigkeit, einer Art Elbenkunst“.<sup>131</sup> Seine Schlussfolgerung liest sich wie folgt: „Nur selten wird so Schwieriges überhaupt versucht. Wird es aber versucht und gelingt auch nur einigermaßen, so erleben wir etwas höchst Seltenes: die Kunst des Erzählens, des Geschichtenerfindens in ihrer ursprünglichsten und mächtigsten Form.“<sup>132</sup>

Ich will Tolkiens *conclusio* zum Ausgangspunkt einer kurzen Zusammenfassung nehmen. Folgendes lässt sich festhalten: Die „ursprünglichste und mächtigste Form des Geschichtenerfindens“ braucht eine Sekundärwelt, die nicht darauf zielt, eine möglichst große Ähnlichkeit zu „den tatsächlichen Verhältnissen der Primärwelt“ herzustellen, sondern vielmehr die „Phantasie“ nutzt, um eine „Fremdheit“ zu erzeugen, die „uns gefangennimmt“ und etwa darin sich verwirklicht, dass wir uns in einer Geschichte wiederfinden, wo die Menschen (und andere Lebewesen) im Schatten einer grünen Sonne ihrer Wege ziehen. Die grüne Sonne sollte aber nicht wie angeklebt am Himmel hängen und über einer fremden Erde auf- und untergehen, die in keiner Beziehung zu jenem merkwürdigen Himmelskörper steht. Der „Sekundärglaube“ oder „literarische Glaube“ (allgemeiner könnte man auch „ästhetischer Glaube“ sagen, also gewissermaßen der Glaube an die eigene ästhetische Erfahrung) wird sich eben nur einstellen, wenn die grüne Sonne glaubhaft ist, eine lebendige, gewachsene Verbindung zu ihrem Himmel und ihrer Erde eingeht. Damit all das möglich wird, bedarf es nicht nur eines besonderen künstlerischen Ethos, sondern auch „einer besonderen Fertigkeit, einer Art Elbenkunst“, welche die wahren Sekundärschöpfer jeglichen Geschlechts kennzeichnen. Beide, das Ethos und die Fertigkeit, äußern sich darin, dass der Künstler beispielsweise keinen „vorsätzlichen Betrug“ an der Sehnsucht nach der Wahrheit des Wunders verübt und auf die „harmlosen, plumpen Kniffe des menschlichen Dramatikers“ oder den „böswilligen Schwindel des Magiers“ verzichtet. Dann kann jene zugleich bescheidene und überaus anspruchsvolle Nachahmung Gottes gelingen, die in der Gestaltung einer Interpretation von *Faërie* resultiert, die alle einlädt, sich

---

129 Tolkien: Über Märchen, S. 103.

130 Tolkien: Über Märchen, S. 103.

131 Tolkien: Über Märchen, S. 104.

132 Tolkien: Über Märchen, S. 104.

am ‚gemeinsamen Reichtum‘ zu erfreuen, nicht als „Sklaven“, sondern als „Gefährten beim Schaffen und Genießen“. Es ist dies die „Verzauberung“, die sich Tolkien von seinem eigenen Werk erhofft und die ihm als Vorrecht der *Fairy-story* gilt.

Wie gesagt: Sich im Zweitschöpfertum zu üben, ist keine Kleinigkeit. Und wer verzaubern will, braucht ein bisschen mehr als den erwähnten muskelbepackten Barbaren und sein weibliches Gegenstück, die ätherische Dame mit dazugehörigem Einhorn. Was genau braucht man? Zumindest so viel verrät uns Tolkien: an wen wir uns wenden müssen, um herauszufinden, wie eine Poesis der Verzauberung aussehen könnte. Ich habe die entsprechende Stelle bereits zitiert: „Aus diesem Verlangen sind die Elben geschaffen“, schreibt Tolkien, „und nur von ihnen können wir lernen, welches das tiefste Denken und Trachten menschlicher Phantasie ist – selbst dann, ja, dann um so mehr, wenn die Elben ihrerseits nur Phantasiegebilde sind“. Auf den ersten Blick könnte man meinen, dass hier jemand hoffnungslos der Idiosynkrasie verfällt. Doch genau besehen gibt Tolkien einen sehr präzisen Hinweis darauf, wo und wie wir der Verzauberung habhaft werden. Wir finden sie in Geschichten, die uns verzaubert haben. Diese Worte stellen keine Tautologie dar; vielmehr bezeichnen sie ein Verfahren.

In seinem Bestreben, Gott nachzuahmen, lernt der Zweitschöpfer von den Zweitschöpfern, die vor ihm dagewesen sind, wie eine sachgerechte Nachahmung ins Werk zu setzen ist. Wenn die Elben tatsächlich nur die Wirklichkeit von „Phantasiegebilden“ beanspruchen dürfen, dann sind sie nicht mehr und nicht weniger als Geschichten über Elben, oder von Elben erzählte Geschichten, oder Geschichten, die das Elbenreich anrühren. Mit einem Wort: dann sind sie *Fairy-stories*. Die *Fairy-stories* der Vergangenheit erzeugen die *Fairy-stories* der Gegenwart, die ihrerseits wiederum, so sie etwas taugen, den Stoff für die *Fairy-stories* der Zukunft bereitstellen. Anders gesagt: Wer will, dass sich, zum Beispiel, eine Leserin an den Strahlen einer grünen Sonne wärmen kann, tut gut daran, selbst in eine Sekundärwelt einzutauchen, die uns eine blaue Sonne glaubhaft macht, ehe er daran geht, seine eigene *imitatio* zu verwirklichen. Noch einmal anders: Geschichten sind aus Geschichten gemacht. Das mag eine Binsenweisheit sein. Doch wenn die Sekundärwelten der Fantasy in Rede stehen, bezeichnet diese Binsenweisheit nicht weniger als ein poetologisches Gesetz.

Wie Christine Lötscher anmerkt, herrscht in der Forschung „seit ein paar Jahren weitgehend Einigkeit darüber, dass es sich bei der Fantasy um einen mythopoetischen Modus handelt“.<sup>133</sup> Hingegen herrscht, wie Lötscher ebenfalls

---

133 Lötscher: Das Zauberbuch als Denkfigur, S. 29. Lötscher spricht an dieser Stelle abschließend von der deutschsprachigen Forschung. Wie wir sehen werden, gilt ihre Feststel-



anmerkt, keineswegs Einigkeit, was „die Bewertung des Phänomens“ betrifft.<sup>134</sup> Da wir uns bereits ausführlich mit derartigen Bewertungen befasst haben, wird es uns nicht überraschen, zu erfahren, dass Hans-Heino Ewers in der Fantasy ein Genre erkennt, „welches das Erbe der mittelalterlichen Heldendichtung angetreten hat und das vormoderne Heroentum wiederaufstehen lässt“.<sup>135</sup> Ebenso wenig überrascht die Einschätzung von Heinz-Peter Preußner, der einen ähnlichen Vorwurf wie Meteling laut werden lässt, wenn er anmerkt, dass Tolkien seine Sekundärwelt „nach dem Muster der Enzyklopädie“ organisiert und dass sich in der „narrativen Struktur“ von *The Lord of the Rings* eine „hohe Komplexität“ entfalte, „die weit über die eigentliche erzählte Zeit hinausreicht“ – nur um dann zu verkünden, dass der „enorme Aufwand zweckgebunden und auf ein retrospektives Telos gerichtet“ sei, namentlich „epische Totalität“;<sup>136</sup> woraus folgt, dass Tolkiens Werk, ähnlich wie *Harry Potter*, „ganz offensichtlich ein Bedürfnis nach mystischer Verklärung und heilsgeschichtlicher Erhöhung“ bediene.<sup>137</sup> Und auch, dass sich Preußner nicht die Mühe macht, uns in der eingehenderen Betrachtung von *The Lord of the Rings* aufzuzeigen, was das eigentlich heißen soll, kann wohl nur unverbesserliche Optimisten erstaunen.<sup>138</sup>

Jedenfalls kommt er zu folgendem Urteil:

Die neuen Mythen sind Mythen *als ob*, die eine Totalität evozieren ohne Bindung – ohne Religion, ohne Ethik, ohne Pflicht. Der Reiz wird ausgekostet im Konsum; und der Trost, der hieraus ableitbar wäre, ist so flüchtig wie der Moment der Faszination. Das Heilsmuster ist heillos geworden, die Erlösung weltlich. Es gibt kein Versprechen über das Diesseitige hinaus.<sup>139</sup>

Einmal mehr ist es schwer zu sagen, wie gewichtig die Inkriminationen sind, da deren Begründung unterbleibt – oder im luftarmen Raum eines Denkens vollzogen wird, das meint, weitestgehend ohne Gegenstandsbezug auskommen zu

---

lung aber ebenso für einschlägige Studien zur Fantasy, die dem angloamerikanischen Kulturkreis entstammen oder auf Englisch abgefasst sind.

**134** Lötscher: Das Zauberbuch als Denkfigur, S. 29.

**135** Lötscher: Das Zauberbuch als Denkfigur, S. 29. Vgl. Ewers: Überlegungen zur Poetik der Fantasy, S. 137.

**136** Heinz-Peter Preußner: Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen. Über die Travestie der Tradition in Literatur und Film, in Fernsehen und Comic. In: Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hg): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption. Berlin/Boston 2005, S. 449–463, hier: S. 450–451.

**137** Preußner: Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen, S. 455.

**138** Übrigens scheint sich seine Kritik gleichermaßen auf Tolkiens Werk wie auf die Filme von Peter Jackson zu beziehen. Vgl. Preußner: Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen, S. 455.

**139** Preußner: Zerstörung, Rettung des Mythos im Trivialen, S. 455 [Herv. i. O.].

können, während es sich (ein Paradoxon, das fast schon als Betriebsgeheimnis der taxonomischen Genreforschung gelten kann) zugleich dezidiert auf einen Gegenstand bezieht. Um ermüdende Wiederholungen zu vermeiden, will ich meinerseits darauf verzichten, die Wertigkeit der Bewertungen zu diskutieren. Dringlicher scheint mir, noch genauer zu verstehen, was es eigentlich mit dem „mythopoetischen Modus“ der Fantasy auf sich hat. Da ist Preußers Verdikt durchaus hilfreich. Wiederum als Definition *ex negativo*. Ich will keineswegs bestreiten, dass der Vorwurf konsumistischer Beliebigkeit das Unwesen der *Hype*-Kultur treffend beschreibt. Ebenso klar ist aber, dass Preußers Kritik geradewegs *On Fairy-Stories* entnommen sein könnte. Aus Tolkiens Sicht ist in ihr präzise all das zusammengefasst, was eine Zweitschöpfung tunlichst vermeiden sollte, wenn sie nach Verzauberung strebt: ‚böswilliger Schwindel‘, ‚plumpe Kniffe‘, Uernst und mangelnder Respekt vor dem eigenen Tun – mangelnder Respekt auch vor dem Erstschöpfer, der sich ja (Gott sei Dank) niemals zu solchem Mumpitz herbeigelassen hätte.

Eine willkürlich-beliebige, auf platteste Vergnüglichkeit abzielende Anhäufung von Verweisen und Zitaten ist also zweifellos *nicht* gemeint, wenn Mythopoesie in Rede steht. Was aber dann?

Christian Kölzer, der dem Genre Fantasy „philosophisches Potential attestiert“,<sup>140</sup> ist der Meinung, dass der mythopoetische Modus zuvörderst als Modus des Erzählens sich verwirklicht.

Er schreibt:

Fantasy ist nur als Erbin der klassischen Mythostradition oder als Kunstmythos angemessen zu verstehen. Es muss ihr eine über den Rahmen der oberflächlichen Erzählhandlung hinausweisende Bedeutungsebene zugetraut werden, die das eigentliche Ziel der Darstellung ist und von der allein aus die Darstellungsweise der Erzählung verstanden werden kann.<sup>141</sup>

Die Fantasy tritt also auf als Erbin des klassischen Mythos und seiner „Vermittlungsweisen von Wahrheit“,<sup>142</sup> wobei sie ihre Wirkmacht aus der Andersartigkeit der Sekundärwelt bezieht.<sup>143</sup> Diesem Befund würde Patrick Curry wohl zustimmen. In seiner Apologie des tolkienschen Werkes stellt er zu-

140 Lötscher: *Das Zauberbuch als Denkfigur*, S. 29.

141 Christian Kölzer: „Fairy tales are more than true“. Das mythische und neomythische Weltdeutungspotential der Fantasy am Beispiel von J. R. R. Tolkiens *The Lord of the Rings* und Philip Pullmans *His Dark Materials*. Trier 2008, S. 81 .

142 Kölzer: „Fairy tales are more than true“, S. 7.

143 Vgl. Kölzer: „Fairy tales are more than true“, S. 11.

nächst fest, dass *The Lord of the Rings* als „mythopoeic‘ fiction“ gelten müsse;<sup>144</sup> er führt aus:

The reality of Middle-earth then, is not so strange. Mythologies, like other kinds of cultural traditions, contain, in coded form, a great deal of cultural traditions, contain, in coded form, a great deal of feeling and emotion in the form of accumulated human experience: the collective memories, hopes, wishes, fears and dreams of entire communities across time. As Alan Garner has noted, „the elements of myth work deeply and are powerful tools. Myth is not entertainment, but rather the crystallization of experience, and far from being escapist literature, fantasy is an intensification of reality“.<sup>145</sup>

Anderswo schreibt Curry:

To the modernist, the choice is between truth and myth (or falsehood), whereas the post-modernist, giving up the pretence of direct line to the Truth, sees the choice as between different truths; or to put it another way, between myths and stories that are creative and liberating, and those that are destructive and debilitating.<sup>146</sup>

Und bei Stefan Ekman heißt es knapp: „Fantasy is a genre where old tales, motifs, and characters are brought to life again, in ways that make them relevant to their contemporary readers.“<sup>147</sup>

Ähnlich ließe sich wohl auch die Position Lötschers zusammenfassen. Ihrer Meinung nach stehen die „mythopoetischen Verfahren“ der Fantasy nicht für sich, sondern treten in Verbindung mit den „Spielereien sogenannt postmodernen Schreibens“, um so „einen neuen Roman zu erfinden, der im Rhythmus des 19. Jahrhunderts atmet und doch die Fragmentierung und Experimente des 20. Jahrhunderts in sich aufgesogen hat“.<sup>148</sup> Aus diesem Grund ziele das Genre auch nicht auf die „Revitalisierung vormoderner Mythen um ihrer selbst Willen“; sein „grosses Projekt“ bestehe vielmehr in dem Versuch, „ein alternatives Bild von Geschichte zu entwerfen und epistemologische Brüche zu kitten“.<sup>149</sup> Darum sei Fantasy „der intermediäre Raum, in dem die Kultur sich selbst als Kontinuum imaginiert“.<sup>150</sup>

---

**144** Vgl. Patrick Curry: *Defending Middle-Earth. Tolkien, Myth and Modernity*. Edinburgh 1997, S. 33.

**145** Curry: *Defending Middle-Earth*, S. 133.

**146** Curry: *Defending Middle-Earth*, S. 26.

**147** Stefan Ekman: *Here be Dragons. Exploring Fantasy Maps and Settings*. Middletown 2013, S. 7.

**148** Lötscher: *Das Zauberbuch als Denkfigur*, S. 179.

**149** Lötscher: *Das Zauberbuch als Denkfigur*, S. 179.

**150** Lötscher: *Das Zauberbuch als Denkfigur*, S. 179.

Das Konzept von Mythopoesie, das Kölzer, Curry, Ekman und Lötischer vertreten, unterscheidet sich von jenem, das Preußer anführt, also zunächst dadurch, dass es nicht auf die dumpfe Beliebigkeit des schieren Unterhaltungswertes abhebt. Zwar mag die Fantasy durchaus eklektizistisch verfahren, wenn sie alte Mythen neu erzählt, sich nach Herzenslust bei dem Figurenrepertoire, den Handlungskonfigurationen und affektpoetischen Volten überkommener Geschichten bedient. Doch geschieht das mit einer gewissen Absicht. Folgt man Kölzer, bestände diese Absicht gerade darin, eine „Wahrheit“ zu vermitteln, und zwar durchaus im Sinne eines religiösen Weltdeutungspotenzials.<sup>151</sup> Kaum bescheidener klingt es bei Curry, für den die mythopoetische Erzählweise in der Auswahl von Stoffen, die „creative and liberating“ sind, eine „intensification of reality“ ermöglicht. Ekman und Lötischer betonen, dass die Mythopoesie dazu dient, das Alte mit dem Neuen zu verbinden – sowohl was die Inhalte als auch, was die literarischen Techniken betrifft –, um die Märchen, Sagen, Mythen und wohl auch Legenden vergangener Tage dem je zeitgenössischen Publikum greifbar, fühlbar, erlebbar zu machen. Auch diese ästhetisch-poetologischen Umgießungen werden, so Lötischer, nicht zum Selbstzweck vollzogen; wie wir bereits gehört haben, sollen sie es der Fantasy vielmehr erlauben, „ein alternatives Bild von Geschichte zu entwerfen und epistemologische Brüche zu kitten“.

Kurzum, die Befunde der Forschung sind durchaus dazu angetan, Tolkiens eigentümliche Vorstellung zu stützen. In der Tat, wir können und müssen von den Elben lernen, wie man eine Sekundärschöpfung bewerkstelligt, die zu verzaubern vermag – indem wir uns aus dem unermesslichen Schatz ihrer Geschichten bedienen und uns zugleich darin üben, diese immer wieder neu und anders zu erzählen, sodass sie als, im selben Moment fremder und vertrauter, Teil unserer jeweiligen Gegenwart wahrgenommen werden. Vor allem Lötachers Überlegungen geben einen Hinweis darauf, welche Arbeit die Mythopoesie verrichtet, wenn sie in den Dienst der Verzauberung tritt. Denn wie ist es zu verstehen, dass die Fantasy ‚ein alternatives Bild von Geschichte entwirft und epistemologische Brüche kittet‘? Doch wohl so, dass dieses Genre in der ästhetischen Erfahrung eine spielerisch-ernste Kombinatorik entfaltet, worin sich konfligierende Entwürfe von Historizität, vom Menschsein, vom Verhältnis zwischen dem Ich und der Gemeinschaft, zwischen dem Profanen und Sakralen, schließlich auch zwischen den Spezies, die sich eine wundersame, fremde und traurige Welt teilen, auf verschiedenste Weise zueinander in Beziehung setzen lassen – über Brüche hinweg, in Trennungen und Verbindungen, die tatsächlich stets auch „Kittun-

---

151 Vgl. Kölzer: „Fairy tales are more than true“, S. 88.

gen“ sind, insofern sie zusammenkommen in der Einheit der jeweiligen raumzeitlichen Potenzialität: eine von unzähligen Ideen, was *Faërie* sein mag.

Es geht der Mythopoesie also nicht um „epische Totalität“ (Preußer) oder eine „Poetik der Widerspruchsfreiheit und Kohärenz“ (Meteling), sondern vielmehr um das Zusammenspiel mythischer Elemente; um die Herausforderung, Mythen zu erfinden und aus ihnen heraus literarische Parallelwelten zweiter Ordnung zu gestalten, die das Widersprüchliche zusammenfügen, ohne die Widersprüche selbst aufzuheben, und das rätselhafte Kunststück vollbringen, die Fragmente, die das Ganze bilden, als solche erkennbar zu machen und zugleich verschwinden zu lassen.<sup>152</sup>

Dabei sind die Leserinnen und Leser (um für den Moment bei der Literatur zu bleiben) gerade nicht aufgefordert, einsinnige mythische Referenzen zu dechiffrieren und damit einen Fundus an gegebenen Bedeutungen aufzurufen; vielmehr impliziert die Aktivität der Leserin, des Lesers genau das, was Theresia Birkenhauer in einem ganz anderen Zusammenhang, anhand von Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss' „mythologischer Oper“ *Ariadne auf Naxos* (1912) beschreibt: nämlich „eine permanente Verwandlung des Mythos, der jeweils neu durch den Zuschauer transformiert und umgeformt wird“ und im selben Moment „eine Verwandlung des Zuschauers im Akt der Re-Inszenierung des Raums seiner kulturellen Selbstbilder“.<sup>153</sup>

Diese „permanente Verwandlung des Mythos“ realisiert sich in der Erfahrung der Fantasy als ein spezifischer Genuss; es ist der Genuss, sich, wie man mit Oliver D. Bidlo sagen könnte, eingewoben zu fühlen in eine Sehnsucht, die er als „Sehnsucht nach Mitteleerde“ beschreibt.<sup>154</sup> Allgemeiner, und letztlich vielleicht treffender, könnte man auch von der Sehnsucht nach *Faërie* sprechen; nach dem Eintritt in und der Teilhabe an jenem Reich der Verzauberung, die übrigens stets einhergehen müssen mit ‚Akten der Re-Inszenierung des Raums kultureller Selbstbilder‘, wenn die *Faërie* nicht alt und müde werden, erstarren und absterben soll.

Was es mit dieser Sehnsucht auf sich hat, will ich mit einem Beispiel aus *The Lord of the Rings* erläutern, das es zu einer gewissen Berühmtheit gebracht

---

**152** Hier sei auf die Kernthese von Rosemary Jackson verwiesen, die das Oxymoron für die „basic trope“ der Fantastik hält. Vgl. Rosemary Jackson: *Fantasy. The Literature of Subversion*. London/New York 1981, S. 21. Im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie werde ich mich eingehender mit Jacksons Überlegungen beschäftigen.

**153** Theresia Birkenhauer: *Mythenkorrektur als Öffnung des theatralischen Raums. Ariadne auf Naxos*. In: Vöhler/Seidensticker (Hg.): *Mythenkorrekturen*, S 264–277, hier: S. 275.

**154** Vgl. Oliver D. Bidlo: *Sehnsucht nach Mitteleerde*. Essen 2013, S. 105–106.

hat. Während die Gefährten durch die Minen von Moria irren, versucht Aragorn etwaige Zweifel zu zerstreuen, ob Gandalf denn auch wirklich weiß, was er tut.

„Do not be afraid!“, sagt er,

I have been with him on many a journey, if never on one so dark; and there are tales in Rivendell of greater deeds of his than any that I have seen. He will not go astray – if there is any path to find. He has led us in here against our fears, but he will lead us out again, at whatever cost to himself. He is surer of finding the way home in a blind night than the cats of Queen Berúthiel.<sup>155</sup>

Es ist dies die einzige Stelle in *The Lord of the Rings*, an der Königin Berúthiel oder ihre Katzen erwähnt werden. Und während sich die Gefährten nicht darüber zu wundern scheinen, dass Aragorn gerade mit diesem Vergleich aufwartet – woraus man wohl schließen kann, dass er ein in Mittelerde bekanntes Sprichwort zitiert –, sind die Leserinnen und Leser durchaus erstaunt: Wer mag diese geheimnisvolle Königin sein? Und was hat es mit ihren Katzen auf sich?

Mit Tom Shippey kann man hierin einen Kunstgriff erkennen, den Tolkien immer wieder zum Einsatz bringt und welcher in der Suggestion besteht, „daß es sozusagen eine Geschichte außerhalb der Geschichte gibt, eine große weite Welt, von der man im Augenblick nur einen kleinen Ausschnitt sieht“.<sup>156</sup> Bezogen auf die Katzen von Königin Berúthiel bemerkt er lakonisch: „However, more stories are not told.“<sup>157</sup> Und gibt sogleich weitere Beispiele für dieses Verfahren:

[Aragorn] cuts off the tale of Gil-galad just before Frodo gets to the word „Mordor“, he offers only a selection from Beren and Tinúviel. Gandalf says similarly that if he were to tell Frodo all the story of the Ring „we should still be sitting here when Spring had passed into Winter“, and of Sauron’s loss of the Ring „That is a chapter of ancient history which it might be good to recall ... One day, perhaps, I will tell you all the tale“. *Might* and *perhaps* are the operative words. It is a mistake to think these matters are settled by Appendices (even if some of them eventually are). Their job in context is to whet the appetite and provide perspective: they do this, perhaps, less powerfully as history than as „myth“.<sup>158</sup>

Ist es eine unzulässige Spekulation, wenn man vermutet, dass zahllose Leserinnen und Leser an den genannten Stellen innegehalten haben, um sich mögliche Antworten auf die Fragen auszumalen, warum die Katzen von Königin Berúthiel den Heimweg auch in finsterster Nacht nie verfehlten, und warum sie überhaupt von zuhause fort mussten, um sich in der Dunkelheit zu bewähren?

<sup>155</sup> Tolkien: *The Fellowship of the Ring*, S. 405.

<sup>156</sup> Shippey: *J. R. R. Tolkien*, S. 60.

<sup>157</sup> T. A. Shippey: *The Road to Middle-Earth*. London/Boston/Sidney 1982, S. 84.

<sup>158</sup> Shippey: *The Road to Middle-Earth*, S. 84 [Herv. i. O.].

Oder wie Berens Geschichte in Gänze aussehen mag? Oder auf welche Weise Sauron der Ring abhandengekommen sein könnte?

Der Genuss an der Fantasy, soviel steht jedenfalls fest, hängt wesentlich damit zusammen, dass das Genre nicht einfach aus Geschichten gefertigte Sekundärwelten entwirft, sondern dass diese Welten ihrem Wesen nach in einer inneren Bewegung begriffen sind. Es macht eben einen entscheidenden Unterschied, ob die ästhetische Erfahrung auf die Geschlossenheit eines Erzählraums abzielt, in dem alle Geschichten bekannt und unmittelbar verfügbar sind – oder ob sie die Leserinnen und Leser (oder Zuschauer, oder Spielerinnen) in die dynamische Wandelbarkeit eines potenziell unendlich erweiterbaren Erzählraums versetzt. Dann haben wir es mit Welten zu tun, die sich, indem man sie gemeinsam mit den Helden bereist, immer wieder aufs Neue vergrößern, um je eine andere erahnte, angedeutete, un- oder halberzählte Geschichte. Dann lockt die Fantasy mit der Verheißung, dass buchstäblich hinter jedem Baum ein neues Abenteuer wartet, in jedem Keller ein Geheimnis – und dass sich jede Ruine, jeder Bergpass, jeder See und sogar ein gewöhnlicher Feldweg als Durchgang in eine neue, bisher gänzlich unbekannte Welt erweisen mag, die in der Welt, die man langsam zu überschauen glaubte, verborgen liegt. Nicht als etwas dieser Welt Eingeschachteltes, oder gar als Tertiärwelt, sondern als Möglichkeit der zeitlichen Vertiefung oder der räumlichen Auffaltung, mithin der affektpoetischen Modulation, die der Zweitschöpfung von Anfang an aufgrund ihres Bauprinzips innewohnte.

Kurzum, die Fantasy verspricht, das Lied, welches Bilbo Baggins am Ende von *The Hobbit* (1937) deklamiert – zur Überraschung von Gandalf, dem einmal mehr klar wird, wie sehr sich sein Schützling verändert hat –, als ästhetische Erfahrung und Kunstgenuss all jener zu verwirklichen, die sich an ihren Werken zu erfreuen vermögen:

*Roads go ever ever on,  
Over rock and under tree,  
By caves where never sun has shone,  
By streams that never find the sea;  
Over snow by winter sown,  
And through the merry flowers of June,  
Over grass and over stone,  
And under mountains in the moon.*

*Roads go ever ever on  
Under cloud and under star,  
Yet feet that wandering have gone  
Turn at last to home afar.  
Eyes that fire and sword have seen*

*And horror in the halls of stone  
 Look at last on meadows green  
 And trees and hills they long have known.*<sup>159</sup>

## Die Eukatastrophe – Hoffnung wider die Hoffnung

Wenn das aber so sein sollte, erhebt sich die Frage, was es mit der Heimkehr auf sich hat, die Bilbos Lied in Aussicht stellt. Denn nachdem er ungezählte Meilen gegangen ist – auf schönen, abenteuerlichen, Mal ums Mal auch beklemmenden und gefährlichen Wegen –, sollen die Augen des Wanderers ja zuletzt fallen auf „*meadows green / And trees and hills they long have known*“. Tatsächlich kann die Verzauberung, welche zugleich (als Haltung der offenen, neugierigen Bereitschaft) die Voraussetzung und (in der ästhetischen Erfahrung) die Folge des Eintritts in die *Faërie* ist, nur dann für vollständig gelten, wenn sie von der Sekundärwelt auf die Primärwelt übergreift. Tolkien bezeichnet diese Wirkung der *Fairy-story* als „Recovery“ oder „Wiederherstellung“.<sup>160</sup>

Er schreibt:

Wir sollten von neuem das Grün ansehen und von neuem überrascht (aber nicht geblendet) werden durch Blau, Gelb und Rot. Wir sollten dem Kentauren und dem Drachen begegnen und dann vielleicht plötzlich, wie die Schafhirten des Altertums, der Schafe, Hunde und Pferde gewahr werden – und der Wölfe. Diese Heilung zu erzielen, helfen uns die Märchen. Nur in diesem Sinne kann die Neigung zu ihnen das Kindliche in uns wachhalten oder wiedererwecken.<sup>161</sup>

In diesem Sinn bedeute die Wiederherstellung eine „Genesung, ein Wiedererlangen des klaren Blicks“.<sup>162</sup> Beides, die Genesung und der klare Blick, betrifft aber nicht länger die *Faërie*, sondern das Verhältnis zur Erstschöpfung.

So sieht es zumindest Verlyn Flieger:

Sub-creation thus has a purpose beyond itself. The making of a Secondary World is not simply the production of enchantment as its end result. The Secondary World can and should redirect our attention to the Primary World and through that world to its Maker. It should enable us to regain, to recollect what we have always known but have forgotten how to see.<sup>163</sup>

<sup>159</sup> J. R. R. Tolkien: *The Hobbit* [1937]. London 1978, S. 276–277.

<sup>160</sup> Vgl. Tolkien: *Über Märchen*, S. 111–115.

<sup>161</sup> Tolkien: *Über Märchen*, S. 113.

<sup>162</sup> Tolkien: *Über Märchen*, S. 113.

<sup>163</sup> Flieger: *Splintered Light*, S. 25.



Offensichtlich steht Tolkien hier in einer romantischen Tradition, erweist sich jedoch zugleich – ob ihm das behagt hätte oder nicht – als Vertreter der Moderne, insofern sein Konzept der Recovery unübersehbare Ähnlichkeit zum Programm etwa des russischen Formalismus aufweist; man denke nur an Viktor Šklovskijs Begriff von Verfremdung als ein ästhetisches Aufbrechen automatisierter Wahrnehmungsformen.<sup>164</sup> Vor allem aber wird spätestens an dieser Stelle deutlich, dass es Tolkien ernst ist mit der Theologie. Wie wir gesehen haben, zielt die Verzauberung, die sich Tolkien von der gelungenen Sekundärwelt erhofft, nicht allein auf den ästhetischen Genuss. Vielmehr soll sie dazu beitragen, den Menschen mit der Welt, in der er lebt, zu versöhnen. Und mit Gott, der diese Welt geschaffen hat. Flieger drückt das so aus: „Through imitation of God, man has the opportunity to recover His works.“<sup>165</sup>

Das ist in der Tat ein sehr hoher, wenn nicht schwindelerregend hoher Anspruch. Wie lässt er sich zusammenbringen mit dem Umstand, dass die hervorstechenden Merkmale eines Fantasy-Romans – wir erinnern uns an Metelings eingangs zitiertes *Aperçu* – in den hunderten Seiten Text, dem Untertitel, dem kitschigen Covermotiv mit erhabenem Prägedruck sowie der beigefügten Landkarte bestehen? Vielleicht überhaupt nicht. Zum Problem der Forschung wird das, sowie es um die Eukatastrophe geht. Da die Eukatastrophe für Tolkiens Denken von größter Bedeutung ist – sie verbindet sich mit der „Consolation“, dem „Trost“, „den der *glückliche Ausgang*“ der *Fairy-story* gewährt<sup>166</sup> –, kann man sie nicht gut beiseitelassen. Zugleich muss man eine gewisse Bereitschaft mitbringen, sich in akademischen Kreisen lächerlich zu machen, wenn man die Eukatastrophe als das zu begreifen sucht, was Tolkien darunter verstanden hat: nämlich, wie wir sehen werden, eine Liebeserklärung an Jesus Christus. Möglicherweise erklärt dieser Zwiespalt eine gewisse Zurückhaltung im Umgang mit dem Begriff.

Johannes Rüster etwa spricht davon, dass die Figuren, die in der Sekundärwelt sich umtun, „stellvertretend für die Leser Trost und Erlösung“ erlangen und dass Tolkien für diese Wirkung der Fantasy den Begriff der Eukatastrophe geprägt habe.<sup>167</sup> Frank Weinreich beschreibt die Eukatastrophe als „Gnade der

---

**164** Vgl. Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren [1916]. In: Jurij Striedter (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München 1994, S. 3–35.

**165** Flieger: *Splintered Light*, S. 25. In der Erstauflage ihrer Studie griff sie zu einer noch zugespitzteren Formulierung: „Through imitation of God man has the opportunity to recover Him.“ Verlyn Flieger: *Splintered Light. Logos and Language in Tolkien's World*. Grand Rapids 1983. Sofern nicht anders angegeben, beziehe ich mich im Folgenden weiterhin auf die neuere Auflage des Buches.

**166** Tolkien: *Über Märchen*, S. 125 [Herv. i. O.].

**167** Rüster: *Fantasy*, S. 285.

Erlösung aus den Gefahren und drohenden Katastrophen, die die Geschichte erzählt“ und betont, dass dieser „garantiert glückliche Ausgang“, als etwas völlig Unerwartetes sich ereigne, womit keiner der Protagonisten rechnen konnte.<sup>168</sup> Und Tom Shippey merkt an, dass Tolkien mit dem von ihm geprägten Begriff der Eukatastrophe die plötzliche und unverhoffte Wendung zum Guten bezeichne;<sup>169</sup> in dieser kann „ein Bild von Freude“ aufblitzen, in dem, was immer das heißen soll, „eine Offenbarung von außerhalb der Erzählung“ durchscheine.<sup>170</sup>

Nichts von all dem ist falsch. Aber die etwas kryptischen Formulierungen von Ruster, Weinreich und Shippey deuten an, dass es zu kurz greifen würde, die Eukatastrophe als hochtrabendes Synonym für „Happy End“ zu verstehen – obgleich Tolkien der Ansicht zuneigt, „jedes vollständige Märchen“ müsse glücklich enden.<sup>171</sup> Zum einen, weil Tolkien eben auch herausstreicht, dass kein Märchen jemals „ein echtes Ende“ habe.<sup>172</sup> Vor allem aber, weil der Begriff der Eukatastrophe – ich sagte es bereits – eine metaphysische Tiefendimension aufweist, die man nur um den Preis ignorieren kann, das Entscheidende an Tolkiens Poetologie zu verpassen. Ruster, Weinreich und Shippey lassen durchblicken, was es hiermit auf sich hat, wenn sie von Gnade, Erlösung und Offenbarung sprechen. Deutlicher wird Dieter Petzold. Er schreibt, die Eukatastrophe „sei geeignet, im Leser eine jähe Freude zu wecken, die nichts anderes sei als ein Abglanz der Freude über jene Frohe Botschaft, welche das Christentum für den Gläubigen bereithalte“.<sup>173</sup>

Noch deutlicher wird Tolkien selbst. Die Eukatastrophe, so schreibt er, verleugne „die endgültige, allumfassende Niederlage“; insofern sei sie „Evangelium, gute Botschaft“ und gewähre „einen kurzen Schimmer der Freude, der Freude hinter den Mauern der Welt, durchdringend wie das Leid“.<sup>174</sup>

Und etwas später heißt es:

Wohl jeder Schriftsteller, der eine Sekundärwelt, ein Phantasiereich schafft, jeder Zweitschöpfer wünscht in gewissem Maße ein echter Schöpfer zu sein oder hofft aus dem Wirklichen zu schöpfen – hofft, daß die Eigenart dieser Sekundärwelt (wenn auch nicht alle Einzelzüge) von der Wirklichkeit abstammen oder in sie einmünden. Denn wie sollte er,

---

168 Weinreich: *Fantasy*, S. 105.

169 Vgl. Shippey: *J. R. R. Tolkien*, S. 258.

170 Shippey: *J. R. R. Tolkien*, S. 258.

171 Tolkien: *Über Märchen*, S. 125.

172 Tolkien: *Über Märchen*, S. 125. Auch Shippey verweist auf diesen Umstand. Vgl. Shippey: *J. R. R. Tolkien*, S. 258.

173 Petzold: *J. R. R. Tolkien*, S. 107.

174 Tolkien: *Über Märchen*, S. 126.

gemäß der Definition des Wörterbuchs, jene Eigenschaft einer „innerlich folgerichtigen Realität“ zuwege bringen, wenn sein Werk nicht in gewisser Weise an der Realität teilhätte? Das Besondere der „Freude“ im gelungenen Phantasiewerk kann so als ein plötzliches Durchschimmern der tieferen Wahrheit oder Wirklichkeit erklärt werden. Sie gewährt nicht nur einen „Trost“ im Leid dieser Welt, sondern auch eine Befriedigung und eine Antwort auf die Frage: „Ist es wahr?“ Die Antwort, die ich auf diese Frage anfangs gegeben habe, lautete (ganz richtig): „Wenn du deine kleine Welt gut gebaut hast, dann ja – dann ist es wahr in jener Welt“. Das wird dem Künstler genügen (oder dem Teil von ihm, in dem er Künstler ist). Die „Eukatastrophe“ aber zeigt uns in einem kurzen Aufblitzen, daß es eine höhere Antwort geben mag – einen fernen Widerschein oder ein Echo des *evangelium* in der wirklichen Welt.<sup>175</sup>

Vorhin sagte ich, man könne den christlichen Glauben sicherlich für eine weitere *Fairy-story* halten. Nun erweist es sich, dass die Dinge aus Tolkiens Sicht gerade anders herum liegen. Seine Position ließe sich wie folgt zusammenfassen: Wir sind überhaupt nur in der Lage, *Fairy-stories* zu erzählen, die uns den Trost der Eukatastrophe schenken, weil ein anderer vor uns so erzählt hat. Dieser Andere ist Gott. Er ist der größte aller Geschichtenerzähler und hat eine ganz eigene Poetik entworfen. Was es mit dieser Poetik auf sich hat, wissen wir, weil Gott zu uns gesprochen hat.<sup>176</sup> Gottes Wort ist Jesus Christus, und in Christus hat sich – so das nizänische Glaubensbekenntnis – die Selbstoffenbarung Gottes vollzogen. Vor diesem Hintergrund ist es durchaus folgerichtig, wenn Tolkien schreibt:

Christi Geburt ist die Eukatastrophe der menschlichen Geschichte. Die Auferstehung ist die Eukatastrophe der Erzählung von der Fleischwerdung. Diese Erzählung beginnt und endet in Freude. Wie keine andere Erzählung hat sie eine „innerlich folgerichtige Realität“. [...] Denn als Kunstwerk besitzt sie die erhabene Überzeugungskraft der primären Kunst, das heißt der göttlichen Schöpfung.<sup>177</sup>

Und weiter:

Gott ist der Herr der Engel, der Menschen – und der Elben. Legende und Wirklichkeit sind eins geworden. In Gottes Reich aber drückt das Dasein des Höchsten nicht das Kleinste nieder. Der erlöste Mensch bleibt dennoch Mensch. Die Geschichten und Phantasien gehen weiter, und so soll es sein. Das Evangelium hat die Legenden nicht abge-

---

**175** Tolkien: Über Märchen, S. 128–129 [Herv. i. O.].

**176** Freilich ist Tolkien sehr zurückhaltend, wenn es um seine Befugnis geht, über Glaubensfragen zu sprechen: „Es ist vermessen von mir, daran zu rühren. Wenn mir aber erlaubt sein sollte, hierzu in irgendeiner Hinsicht etwas Richtiges zu sagen, so wäre dies natürlich nur ein Zipfel von einer unermesslich reicheren Wahrheit, die nur endlich ist mit Rücksicht auf das endliche Begriffsvermögen des Menschen, für den dies geschaffen wurde.“ Tolkien: Über Märchen, S. 129.

**177** Tolkien: Über Märchen, S. 129–130.

schaft, es hat sie geheiligt, insbesondere den „glücklichen Ausgang“ [...] Alle Geschichten sollen wahr werden, und doch werden sie am Ende, nach ihrer Einlösung, den Formen, die sie von uns erhalten hatten, so ähnlich oder unähnlich sein wie der endlich erlöste Mensch dem gefallenen, den wir kennen.<sup>178</sup>

Soweit ich sehe, ist nur Verlyn Flieger der Radikalität, Kühnheit und – für manche zweifellos verstörenden – Spiritualität dieser Konzeption vollends gerecht geworden, wenn sie den glücklichen Ausgang der *Fairy-story* in diesem Sinne als „a conversion experience“ bezeichnet.<sup>179</sup> Sie erläutert: „In Tolkien’s terms, it would be a Secondary experience, echoing what is for him the Primary experience at the turn of the Christian story, the Resurrection.“<sup>180</sup> Das heißt also: Gerade das Unerwartete, Unwahrscheinliche, ja eigentlich Unmögliche des glücklichen Ausgangs bürgt für die Größe der Freude, da hierin die Wahrheit einer letztlich unbesiegligen Hoffnung aufscheint. Es ist dies jedoch eine Hoffnung, die aus der schwärzesten Finsternis, dem qualvollsten Schmerz, der bittersten Verzweiflung emporsteigt; sie ist, in der erzählten Geschichte und – so Tolkiens Überzeugung – desgleichen in der gelebten und erlittenen Wirklichkeit, durch den Tod, das Grab und die Hölle hindurchgegangen und hat sie, in diesem Durchgang, allesamt überwunden. Die Eukatastrophe „verleugnet nicht das Dasein der *Dyskatastrophe*, des Leides und Mißlingens, denn deren Möglichkeit ist die Voraussetzung für die Freude der Erlösung“.<sup>181</sup> In Rede steht also eine Hoffnung wider die Hoffnung; präzise im Sinn der Worte, die der Apostel Paulus über Abraham schreibt: „Gegen alle Hoffnung hat er voll Hoffnung geglaubt, daß er ‚Vater vieler Völker‘ sein werde.“<sup>182</sup>

**178** Tolkien: Über Märchen, S. 130–131.

**179** Vgl. Flieger: *Splintered Light*, S. 29.

**180** Diese Formulierung findet sich nur in der Erstausgabe von Fliegers Schrift. Es mag sein, dass sie späterhin zu der Auffassung gelangt ist, hier wäre eine Revision nötig. Mir hingegen erscheint die Einsicht, die in dem zitierten Satz zum Ausdruck kommt, unverzichtbar für ein Verständnis der Eukatastrophe. Weshalb ich mir erlaube, an dieser Stelle auf die Auflage von 1983 zu verweisen. Flieger: *Splintered Light* [1983], S. 31.

**181** Tolkien: Über Märchen, S. 126 [Herv. i. O.].

**182** Paulus von Tarsus: Der Brief an die Römer, 4,18. In: Das Neue Testament, übers. u. hg. von Josef Kürzinger. Augsburg 1994, S. 207–227, hier S. 212. Nur am Rande sei vermerkt, dass die Geschichte von Abraham und Isaak den Ernstfall der Eukatastrophe im Alten Testament beziehungsweise der Thora markiert, geht mit der (vermeintlichen) Forderung, den eigenen Sohn zu opfern, doch ein unerträglicher Selbstwiderspruch Gottes einher. Insofern hat Tolkien in der Eukatastrophe ein ästhetisches Gestaltungsmittel beschrieben, das eine grundlegende Dimension der Gottesbeziehung, wie sie die monotheistischen Religionen kennen, in den Bereich der Kunst überführt. Annegret Lingenberg erläutert, was es hiermit auf sich hat: „Dieses für menschliches Denken unbegreifliche Ineinander und Nebeneinander von erschreckender Gefährdung und, zwar vielleicht geahnter, aber doch unvorstellbarer Rettung und Bewahrung durchzieht die

Tolkiens Konzeption der Eukatastrophe ist gewiss nicht leicht zu schlucken. Selbst diejenigen, die seinen Glauben teilen, werden vielleicht Zweifel anmelden, ob einer *Fairy-story*, und mag sie noch so gelungen sein, nicht arg viel zugemutet wird, wenn ein Abglanz des göttlichen Lichts durch sie hindurch in die Herzen der Leserinnen und Leser scheinen soll. Vor allem aber gibt es ja sehr viele, die Tolkiens Glauben *nicht* teilen. Solche, die die Auferstehung für ein Märchen im robusteren Sinn (vulgo: eine Lüge) halten; die der Meinung sind, Jesus sei günstigstenfalls ein wohlmeinender Typ gewesen, der ziemlich viel Pech gehabt hat; die das Christentum (und insbesondere den Katholizismus, dem Tolkien anhing) zuvörderst mit Kreuzzügen, Inquisition, Leibfeindlichkeit, Frauenunterdrückung, Schwulenverachtung, Kindesmissbrauch und patriarchaler Bigotterie verbinden – und mit alledem nichts zu tun haben wollen.

Meines Wissens gibt es keine Statistiken darüber, wie hoch der Prozentsatz der Tolkien-Fans ist, die sich selbst als Atheisten, Agnostiker, Anhänger des Neuheidentums oder allgemein Nicht-Christen bezeichnen würden. Jedenfalls steht zu vermuten, dass diese Menschen mit Unverständnis oder Empörung reagieren würden, wollte man ihnen nahebringen, dass sie sich die Religion des Autors von *The Hobbit* und *The Lord of the Rings* sozusagen miteinkaufen, wenn sie ihrer Leidenschaft für selbige Bücher frönen. Und das völlig zurecht. Denn was immer ihnen die Shire, Minas Tirith, Lothlórien, Frodo, Aragorn, Galadriel oder die Queste zur Vernichtung des Einen Rings bedeuten mögen, ist ja nicht weniger wahr, hat nicht weniger Gültigkeit als das, was Tolkien selbst in seinen Figuren, Schauplätzen und Geschichten gestalten wollte.

Es wäre also naheliegend, Dieter Petzold beizustimmen, wenn er schreibt, die Eukatastrophe sei als „Funktionsbestimmung von ‚Fantasy‘“ zwar wichtig „für die Interpretation von Tolkiens literarischen Werken“, aber ungeeignet „für eine literaturkritische Auseinandersetzung mit der *Fantasy Literature* allgemein, weil sie die Argumentation in einen Bereich verlegt, der nur mit theologischen, aber nicht mit literaturkritischen Methoden erfaßt werden kann.“<sup>183</sup> So naheliegend diese Schlussfolgerung sein mag – ich glaube nicht, dass man sie mit Notwendigkeit ziehen muss. Im Gegenteil scheint mir die Eukatastrophe

---

Geschichte des Volkes Israel und dann auch die Geschichte der Kirche. [...] [I]n der erschütternden Lehrerzählung von der (Nicht-)Opferung des Isaak und dem unbedingten Gehorsam Abrahams, der alles auf eine Karte setzt, [...] [geht es] um viel mehr als um das individuelle Schicksal eines Menschen, dem wir psychologisierend und empathisch näherkommen könnten. Es geht um die Deutung des Weges von Menschen, die sich glaubend und vertrauend an Gott – und nur an IHM! – festhalten.“ Annegret Lingenberg: Die (Nicht-)Opferung Isaaks. Gedanken zu Genesis 22. In: Te Deum, Januar 2019, S. 321–324, hier: S. 323.

**183** Petzold: J. R. R. Tolkien, S. 108 [Herv. i. O.].

sogar unabdingbar für eine poetologische Bestimmung „der *Fantasy Literature* allgemein“; allerdings muss sie, um solcherart nutzbar zu sein, tatsächlich nicht als persönliches Glaubenszeugnis Tolkiens, sondern als künstlerisches Verfahren beschrieben werden, das freilich von der Hinneigung zum Transzendenten nicht völlig abgelöst werden kann oder sollte.

Tolkien selbst weist darauf hin, dass dies sowohl möglich als auch zulässig ist, wenn er schreibt, dass der Künstler, insofern und inwieweit er Künstler ist, durchaus sein Genügen daran finden kann, eine Sekundärwelt solide und gewissenhaft zu bauen, sodass sie ihre Wahrheit in sich selbst findet.<sup>184</sup> Dann wird immer noch, dank der Eukatastrophe, jene ‚tiefere Wahrheit oder Wirklichkeit‘ in der Zweitschöpfung aufschwimmern (beziehungsweise durch sie hindurchschwimmern), aber das ist nicht mehr die Sache der Kunst, sondern darf getrost der göttlichen Gnade überlassen werden. Ebenso, wie es nicht mehr die Sache der Kunst ist, darüber zu entscheiden, oder sich auch nur dafür zu interessieren, ob diejenigen, die in der Beschäftigung mit einer *Fairy-story* eine unverhoffte Freude erfahren, diese Freude als das Zusammenspiel von gutem Handwerk und ihrer eigenen ästhetischen Empfänglichkeit wahrnehmen – oder als etwas anderes.

So betrachtet wird deutlich, dass sich die Eukatastrophe eben auch als Methode zur Komposition und Strukturierung einer *Fairy-story* begreifen lässt. Einmal mehr hat Verlyn Flieger hier das Entscheidende gesagt: „This is the ultimate ‚turn‘, the reversal of direction when the downward trend swings suddenly upward“, schreibt sie.<sup>185</sup> Und erläutert: „to read of the turn is to experience it, and to undergo a change of mood from despair to joy, from dark to light. This is *metanoia*, reversal, a reversal of the direction of the mind.“<sup>186</sup> Zugleich merkt Flieger an, dass *metanoia* eben auch „repentance“ bedeutet – und unterstreicht so einmal mehr, dass man die Eukatastrophe nur verstehen kann, wenn man die in diesem Konzept enthaltene Idee von Trost in ihren letzten Konsequenzen mitzubedenken sucht.<sup>187</sup>

Doch kehren wir zurück zu dem Versuch, die Eukatastrophe als künstlerisches Verfahren zu fassen, und erinnern wir uns daran, dass Tolkien betont, eine *Fairy-story* habe in Wahrheit gar kein Ende.<sup>188</sup> Wenn dem so ist, kann man sagen, dass die Eukatastrophe ein affektdramaturgisches Kompositionsprinzip darstellt, welches den dynamischen Widerstreit konfligierender Qualitäten

---

184 Vgl. Tolkien: Über Märchen, S. 128.

185 Flieger: Splintered Light, S. 29.

186 Flieger: Splintered Light, S. 29 [Herv. i. O.].

187 Vgl. Flieger: Splintered Light, S. 29.

188 Vgl. Tolkien: Über Märchen, S. 125.

ganz buchstäblich ins Werk setzt. Sie sorgt dafür, dass sich die Fantasy grundsätzlich, also nicht nur bezogen auf das (mutmaßliche) Ende der jeweiligen Geschichte, zwischen Polaritäten bewegt: Verzweiflung und Hoffnung, dunkelste Nacht und hellstes Licht, schändliche Niedertracht und selbstloser Heldenmut. Noch allgemeiner bedeutet dies, dass die Fantasy wieder und wieder Umschlagsbewegungen vollzieht, in denen polare Positionen und Affekte einander folgen.

Am Beispiel von *The Lord of the Rings* kann man sich gut vergegenwärtigen, wie die Eukatastrophe, in diesem Sinne als basale Methodik zur Konstruktion einer *Fairy-story* gefasst, sich *in concreto* realisiert:

- die unscheinbarsten und alltäglichsten Bewohner Mittelirdes sind die wahren Helden: die Hobbits;
- ein Obdachloser ist zum höchsten Königtum bestimmt: Aragorn;
- der edelste Magier wird zum übelsten Schurken: Saruman;
- nur ein verworfenes Geschöpf kann die Vernichtung des Rings herbeiführen: Gollum;
- der einzige, der wirklich gut ist, ist ohnmächtig in der Welt: Tom Bombadil;
- diejenigen, die vermeintlich unüberwindliche, gleichsam vererbte Abneigung verbindet, werden die innigsten Freunde: der Zwerg Gimli und der Elbe Legolas; auch Gimlis Liebe zur Elbenkönigin Galadriel fällt unter diese Kategorie;
- der größte Held endet, nach irdischen Maßstäben, als Gescheiterter: Frodo.

Ich habe hier Beispiele herausgegriffen, die auf der Ebene der Figurenkonstruktionen zu verorten sind, weil sich an ihnen sehr eingängig zeigt, was die Wirkungen der Eukatastrophe sind. Man könnte zur Verdeutlichung aber genauso gut die poetologische Konstruktion von Orten oder Handlungsfigurationen heranziehen.

Auch hierfür will ich einige Beispiele geben. Sie entstammen dem gegenwärtig bekanntesten Fantasy-Epos, Martins *A Song of Ice and Fire*:

- der verlassenste und vergessenste Ort wird zum Hort der Hoffnung für die ganze Welt: Castle Black, der Sitz der *Night's Watch*;
- die grausigste Sklavenhalterstadt wird, zumindest momentweise, zum nahezu utopischen Ort einer epiphanisch aufscheinenden Demokratiehoffnung: Meereen nach der Eroberung durch Daenerys;
- die Stätte des größten Edelmut wird zur Stätte der größten Niedertracht: Winterfell, nachdem es an die Bolttons gefallen ist;
- die düster-trostlose Burg von Stannis Baratheon darf den Schauplatz einer der wenigen Beziehungen abgeben, die in Martins Kosmos völlig frei von Missbrauch und Demütigung sind: der Freundschaft zwischen dem alten

Schmuggler Davos Seaworth und der verachteten, weil entstellten Prinzessin Shireen;

- umgekehrt erweist es sich, dass die Hauptstadt der Sieben Königreiche, King’s Landing, und namentlich der Palast, der Red Keep, keineswegs als Bürgen für Zivilisation und Tradition eintreten können, sondern vielmehr Brutstätten von Korruption, Dekadenz, Chaos und einer nihilistischen Anarchie sind.

Man möge mir die stichwortartige Auflistung von Beispielen nachsehen. Solche Reihen haben immer etwas Plump-Grobschlächtiges an sich und sind eigentlich unzulässig, weil sie komplexe ästhetische Konstruktionen und Kalkulationen zu einem Förmchenspiel machen.

Mitunter kann das Plumpe und Grobschlächtige aber auch von Vorteil sein. In diesem Fall beispielsweise verdeutlichen die Listen, dass Fantasy in der Tat kein sonderlich subtiles Genre ist. Sie strebt nach grellen Kontrasten, scharfen Widersprüchen, unauflösbaren Gegensätzen. Ihre affektdramaturgischen Strukturen mögen daher jenen des Melodramas ähneln; vielleicht hat die Fantasy sogar Anteil an dem Melodrama als, wie Christine Gledhill sagen würde, „genre-producing machine“.<sup>189</sup> Jedenfalls ist die *Fairy-story* eine durch und durch pathetische Kunstform. Das Pathos, das sie zu realisieren sucht, erfasst man am besten mit den tolkienschen Begriffen der „Wiederherstellung“ und des „Trostes“; das Genre duldet Humorismus in jeglicher Form nur solange, wie er nicht an die grundlegenden Bauprinzipien der Sekundärwelt rührt. Daran ändert auch der Umstand nichts, dass sich die beschriebenen Kippbewegungen niemals stillstellen lassen, sondern in gewisser Weise sogar über das Ende der jeweiligen Geschichte hinausreichen. Zwar entfaltet sich die End-Losigkeit der *Fairy-story*, von der Tolkien spricht, in der gelungenen Mythopoesie als eine Bewegung, welche prinzipiell ins Unendliche verlängert werden könnte und bestrebt ist, die jeweilige Welt in stets neuen räumlichen Ausdehnungen, zeitlichen Tiefen und metaphysischen Verbindungen – mit einem Wort: in immer neuen Geschichten – zu erschließen. Im Vollzug dieser Bewegung geht es aber immer wieder darum, in der ästhetischen Erfahrung jene Gefühle der Wiederherstellung und des Trostes zu erzeugen, die auf die Möglichkeit einer Heimkehr zur Primärwelt und, mag sein, zu Gott zielen.

---

189 Gledhill: Rethinking Genre, S. 227.



## Das metaphysische Skandalon – Gut und Böse als Baustoff

Nun ergeben sich zwei Probleme. Zum einen scheint es, als hätte ich mich unter der Hand des glücklichen Ausgangs entledigt, den Tolkien doch als wesentlichen Bestandteil jeder vollständigen *Fairy-story* erachtet. In Anbetracht meiner Ausführungen auf den vorangegangenen Seiten steht außerdem zu befürchten, dass Arno Meteling doch recht haben könnte, wenn er der Fantasy vorwirft, der ‚klaren und unbefragten Markierung von Figuren und Handlungen als gut oder böse‘ zuzuneigen.

Hier mag es hilfreich sein, sich noch einmal auf Verlyn Fliegers Überlegungen zu besinnen. Ihrerseits mit einem gewissen Pathos erklärt sie, welche Bedeutung Gut und Böse innerhalb von Tolkiens künstlerischer Konzeption zukommt:

The light-dark polarity operates at all levels – literal, metaphorical, symbolic. It is active in Creation and Fall, it engenders language and imbues it; its interplay becomes the interplay of good and evil, belief and doubt, free will and fate.<sup>190</sup>

Zugegeben, auf den ersten Blick klingt das nach Manichäismus. Wenn Fliegers Einschätzung zutrifft, ist die Markierung von Gut und Böse (beziehungsweise von Licht und Dunkelheit, Glaube und Zweifel, Freiheit und Schicksal) bei Tolkien vielleicht nicht *unbefragt*, aber immerhin *unhinterfragt* und insofern auch „klar“. Doch vielleicht findet sich in ihren Worten auch ein Ausweg aus dem Dilemma. Denn sie schreibt ja, dass Licht und Dunkelheit in ihrer Gegensätzlichkeit und ihrem Zusammenspiel „Creation and Fall“ hervorbringen würden.<sup>191</sup> Es geht mir weniger um die Idee eines Zusammenspiels der widerstreitenden Kräfte (denn hiermit ließe sich Wortklauberei betreiben), sondern darum, dass die Geltungsmacht von Gut und Böse – mit Flieger gesprochen – die metaphysische Dimension des Weltenbaus betrifft. Das heißt, in ihren grundlegendsten Konstruktionsprinzipien behaupten die Sekundärwelten die uneingeschränkte Wahrheit von Gut und Böse.

Aber was folgt aus dieser Feststellung? Zunächst gilt es zu unterstreichen, dass die Fantasy nicht darauf zielt, einzelne Figuren in ihrem Sein und Handeln zu Trägern von Gut und Böse zu machen. Vielmehr trifft zu, dass eine derartige

---

**190** Flieger: *Splintered Light*, S. 4.

**191** Auch dieser Gedanke findet in der Erstausgabe von *Splintered Light* einen pointierteren Ausdruck: „The contrast and interplay of light and dark are essential elements of his fiction. The light/dark polarity operates on all levels – literal, metaphoric, symbolic. It engenders Creation and Fall; it becomes language; and its interplay becomes the interplay of good and evil, belief and doubt, free will and fate.“ Flieger: *Splintered Light* [1983], S. 4–5.

„klare und unbefragte Markierung von Figuren und Handlungen“ sogar unmöglich ist, wenn Flieger recht haben sollte. „Separation – no, *severance* – is the Fall“, schreibt sie, „*severance from God and from the rest of creation, the original sin from which all the others come*“.<sup>192</sup> Wir haben es hier also mit einer Vorstellung zu tun, die dem Glauben entstammt, der Tolkiens Leben und Schaffen in höchstem Maße geprägt hat. Sie besagt, dass wir aufgrund einer Ursünde, die zur Abkehr des Menschen von Gott führte – und die sich im Christentum mit der Erzählung um Adam und Eva verbindet –, in einer gefallenen Welt leben. Wir, das heißt, *wir alle*: Menschen ebenso wie Zwerge und Elben; Kentauren und Drachen ebenso wie Schafe, Hunde, Pferde und Wölfe. Auch die Sekundärwelten der *Fairy-stories* sind also gefallene Welten. Es *kann* gar keine andere Welt geben, noch ist sie überhaupt *vorstellbar*, solange Gott nicht seine Verheißung erfüllt und einen neuen Himmel und eine neue Erde geschaffen hat. Eine gefallene Welt ist aber *per definitionem* eine Welt, die unter der Herrschaft von Sünde und Tod steht. In einer solchen Welt gibt es nichts absolut Reines und Gutes, nichts, das frei von Schuld wäre. Das betrifft alles Leben, alle irdischen Geschöpfe, ohne jede Ausnahme.<sup>193</sup> Sodass also die Schönheit der Welt, und das gilt ebenso für die Schönheit Mittelherdes, immer

---

**192** Flieger: *Splintered Light*, S. 27 [Herv. i. O.].

**193** Um genau zu sein, gibt es in der katholischen Theologie, die Tolkien vertraut war, eine Ausnahme: Maria als Gottesmutter und Himmelskönigin; das Dogma der „unbefleckten Empfängnis“ meint eben nicht die Jungfrauengeburt, sondern dass Maria frei war von der Erbsünde oder Originalsünde. Übrigens hat Thomas Fornet-Ponse die Frage nach dem Wesen, der Beschaffenheit und der Macht des Einen Rings vor dem Hintergrund der katholischen Sündenlehre diskutiert; dabei verweist er en passant auf die Sonderstellung Marias und kommt, was nun den Ring betrifft, zu dem Schluss: „Während indes der Ring unmittelbar körperliche Wirkungen zeitigt, sind diese bei der Erbsünde nur mittelbar, insofern der Leib unter der Herrschaft der Sünde steht. In seiner konkreten Wirkweise können indes große Parallelen ausgemacht werden. So kann der Wunsch nach seinem Besitz, die Anhänglichkeit an ihn, durchaus mit der Neigung zur Sünde verglichen werden, die immer stärker wird, je länger man in der Sünde verharrt. Die Versprechungen des Ringes von Macht u. ä. können durchaus mit den Versprechungen der Sünde verglichen werden. Die schwindende Disposition, den Ring aufzugeben, bildet damit eine Parallele zur schwindenden Disposition des Guten der menschlichen Natur bzw. zur fortschreitenden Disposition zum Bösen. Das von ihm versprochene Gute, das letztlich aber zur völligen Unterwerfung der Person führt, findet ebenfalls eine deutliche Parallele darin, dass die Originalsünde aufgrund eines versprochenen Gutes begangen worden ist, die aktuelle Sünde als bewusst gesetztem [sic] Akt geschieht, weil ein als gut vorgestellter Zweck damit verbunden ist und beider Konsequenz die Unterwerfung unter die Sünde, die Verdunkelung des Urteilsvermögens und die Verderbnis der Natur ist. Ebenso wie die Sünde beeinträchtigt der Ring Natur und Willen der Person, was bei der Schilderung Frodos nach der Ringvernichtung deutlich wird.“

nur ein schwacher, verschwindender Abglanz jener Herrlichkeit sein kann, die der Schöpfung eigentlich zudedacht war.

Einmal mehr erweist sich, dass Tolkien eine Grundhaltung seines Glaubens in ein künstlerisches Gestaltungsprinzip umgeformt hat, das als solches nicht nur sein eigenes Werk, sondern die Genrepoetik der Fantasy insgesamt bestimmt. Was genau das bedeuten soll, lässt sich anhand des zweiten großen poetologischen Essays aufzeigen, den Tolkien geschrieben hat. Es handelt sich um *Beowulf. The Monsters and the Critics* („Beowulf. Die Ungeheuer und ihre Kritiker“). Dieser Essay – ursprünglich ein Vortrag, der am 25. November 1936 als Sir Israel Gollancz Memorial Lecture an der British Academy gehalten wurde<sup>194</sup> – ist in Gänze dem Versuch gewidmet, die Poetik der titelgebenden altenglischen Dichtung aufzuschlüsseln, die Tolkien übrigens nicht als Epos, sondern als Elegie, als „heroisch-elegisches Gedicht“ versteht.<sup>195</sup> Für ihn stellt *Beowulf*, wie Flieger erläutert, im Kern die Geschichte eines Mannes dar, der in den Kampf gegen die Mächte der Finsternis zieht („a man battling against the forces of darkness“), und die „extraordinary power“ ebenso wie die „inherent sadness“ des Gedichtes rührt daher, dass dieser Kampf immer schon verloren ist.<sup>196</sup>

Tolkien schreibt über den namenlosen Dichter des *Beowulf*:

Wenn wir sein Gedicht als ein Gedicht gelesen haben, und nicht als eine Sammlung von Episoden, erkennen wir, daß der Dichter [...] vielleicht in den Ausdrücken unserer Wörterbücher „Helden unter dem Himmel“ oder „mächtige Männer auf Erden“ gemeint hat, aber er und seine Zuhörer dachten dabei an *eormengrund*, die große Erde, umschlossen von *garsecg*, dem uferlosen Meer, und überdacht von dem unerreichbaren Himmel, wo Männer, gleichsam in einem kleinen Lichtkreis um ihre Häuser und mit dem Mut als einzigem Anhalt gegen die feindliche Welt und die Abkömmlinge des Dunkels in jene Schlacht auszogen, die für alle, auch die Könige und Helden, mit der Niederlage endet.<sup>197</sup>

---

Thomas Fornet-Ponse: Der Ring als Sünde? Theologische Fragen zum Herrn der Ringe. In: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hg.): Das dritte Zeitalter. J. R. R. Tolkiens Herr der Ringe. Wetzlar 2005, S. 205–239, hier: S. 208 u. S. 235.

**194** Vgl. Tolkien: Foreword, S. 1.

**195** J. R. R. Tolkien: *Beowulf. Die Ungeheuer und ihre Kritiker* [1936]. In: ders.: Gute Drachen sind rar. Drei Aufsätze. Stuttgart 1984, S. 141–214, hier: S. 186. Englische Ausgabe: J. R. R. Tolkien: *Beowulf. The Monsters and the Critics* [1936]. In: ders.: *The Monsters and the Critics and other Essays*. London 1983, S. 5–48. Es wird im Folgenden auf die deutsche Ausgabe verwiesen. Interessant ist übrigens, dass Tolkien am Umgang mit *Beowulf* exakt das bemängelt, was mir das Hauptproblem bei der Kritik am Genre Fantasy zu sein scheint: dass auf alles geschaut, alles gedeutet und gewertet wird – nur die Poetik selbst bleibt merkwürdig unbeachtet. Vgl. Tolkien: *Beowulf*, S. 143.

**196** Vgl. Flieger: *Splintered Light*, S. 14.

**197** Tolkien: *Beowulf*, S. 164 [Herv. i. O.].

Und in Hinblick auf das Thema und die lyrische Gestimmtheit des *Beowulf* heißt es:

So todernst und unausweichlich ist der Gedanke, der im Hintergrund steht, daß diejenigen, die im Lichtkreis, im Innern der belagerten Halle ganz in ihren Geschäften oder Gesprächen aufgehn, ohne nach draußen zu blicken, ihn entweder nicht in Betracht ziehen oder aber zurückschrecken. Der Tod kommt zum Gelage, und sie sagen, es ist nur Gestammel – der Mann hat keinen Geschmack.<sup>198</sup>

So wird deutlich, was Tolkiens Meinung nach in *Beowulf* auf dem Spiel steht. Die Monster sind die Kräfte der Dunkelheit; die Dunkelheit aber meint letztlich nichts anderes als die Sünde und den Tod, der mit ihr in die Welt gekommen ist. Der Macht des Todes sind auf Erden keine Grenzen gesetzt; die Zeit selbst ist mit ihm im Bunde. Er ist der Allverschlinger, und jede Minute, jede Sekunde, jeder Atemzug bringen uns ihm näher. Unaufhaltsam, unwiderruflich. Darum wartet am Ende eines jeden irdischen Weges die Niederlage, das Scheitern. Keine Tapferkeit und kein Heldenmut ändern etwas daran. Egal, wie glorreich und ruhmvoll der Weg gewesen sein mag – er führt ins Grab. Hierher rührt das düstere Pathos des *Bewoulf*. Wenn Tolkien recht hat, und es sich bei dem Gedicht um eine Elegie handelt, so ist es im Grunde eine Elegie auf alle Menschen. Wir können dem Schicksal ins Auge sehen und, wissend um den unvermeidlichen Untergang, den Kampf gegen die Monster aufnehmen; das ist das uns zugewiesene Maß an Heroismus. Auf den Sieg hoffen dürfen wir nicht.

Wer dies liest, wird sich verwundert am Kopf kratzen: Ist das nicht alles ein bisschen verzweifelt und hoffnungslos für jemanden, der ein paar Jahre später, in *On Fairy-Stories*, die unendliche, unfassliche Freude gepriesen hat, die durch Gottes Gnade in die Welt kommt, jeden Tag aufs Neue, und noch die dunkelsten Winkel der Seele mit ihrem Licht erfüllt?

Tatsächlich geht es gerade um diesen Widerspruch. Verlyn Flieger erklärt: „For all his praise of the poem’s quality of pagan stoicism, Tolkien sees the *Beowulf* poet as a Christian writing about a pagan past, a not-too distant past which still held his imagination.“<sup>199</sup> Tolkien beschreibt diese Vergangenheit als „heidnisch, edel und hoffnungslos“<sup>200</sup> und führt aus: „Der Schatten ihrer Verzweiflung, wenn auch nur als Stimmung, als ein durchdringendes Gefühl der Trauer, ist noch gegenwärtig. Der Wert der in dieser Welt unterlegenen Tapferkeit wird tief empfunden.“<sup>201</sup> Es gibt also die heidnische Vergangenheit, in

---

**198** Tolkien: *Beowulf*, S. 165.

**199** Flieger: *Splintered Light*, S. 17.

**200** Tolkien: *Beowulf*, S. 170.

**201** Tolkien: *Beowulf*, S. 172.

welcher der Mensch, einsam und auf verlorenem Posten, nichtsdestoweniger voll Tapferkeit gegen die andrängende Dunkelheit kämpfte. Und es gibt die Welt, die, aus Tolkiens Sicht, durch die christliche Heilsgewissheit in einer Weise erhellt worden ist, dass der Tod selbst seine Macht verloren hat.

Hieraus resultiert ein Konflikt zwischen zwei Ideen der *conditio humana*. Man kann diesen Konflikt durchaus auf den Menschen J. R. R. Tolkien beziehen. Für Petzold besteht kein Zweifel, dass der Autor von *The Lord of the Rings* eine große Faszination für die heidnisch-tragische Weltsicht hegte.<sup>202</sup> „Was Germanisch ist (jedenfalls nach Tolkiens Auffassung des Germanischen)“, so Petzold, „ist das Thema des heroischen, doch hoffnungslosen Kampfes gegen das Böse“.<sup>203</sup> Auch Flieger betont, dass sich Tolkien ohne weiteres einzufühlen vermochte in das Dasein unter trauernden Sternen und einer klagenden Sonne, jedoch zugleich danach strebte, dieses melancholische Einvernehmen mit etwas, das man vielleicht als heidnische Empfindsamkeit bezeichnen könnte, zu verbinden mit seiner christlichen Überzeugung.<sup>204</sup> „Denn, ob auch die Götter kommen und gehen, die Ungeheuer räumen das Feld nicht“, schreibt er. Und fährt fort:

Immer noch war (und ist) der Christ wie seine Vorväter in eine feindliche Welt eingezwängt. Die Ungeheuer blieben Feinde der Menschheit, des Fußvolks in dem alten Krieg, und unvermeidlich wurden sie zu Feinden des einen Gottes, *ece Dryhten*, des ewigen Herrschers über das Neue.<sup>205</sup>

Es ist wohl nicht verfehlt, in diesen Worten einen Ausdruck des persönlichen Lebenskampfes von Tolkien zu erkennen, der bekanntlich seine besten Freunde im Ersten Weltkrieg verlor und selbst die wahrscheinlich furchtbarste Schlacht dieses Krieges, die Schlacht an der Somme, als Offizier des elften Bataillons des Regiments der *Lancashire Fusiliers* miterlebte; der, sicher auch als Folge dieser Erfahrungen, immer wieder mit Schwermut und Hoffnungslosigkeit zu ringen hatte und sich zeit seines Lebens als Fremder im zwanzigsten Jahrhundert fühlte.<sup>206</sup>

Aber was einem Menschen zu leben aufgegeben ist, bestimmt eben auch, was sein Werk sein kann. Und so ist vor allem Petzolds Gedanke entscheidend, dass Tolkiens literarisches Schaffen „als eine gigantische Anstrengung“ deutbar sei, „imaginativ eine Synthese“ zwischen der heidnischen und der christlichen

---

**202** Vgl. Petzold: J. R. R. Tolkien, S. 68.

**203** Petzold: J. R. R. Tolkien, S. 69.

**204** Vgl. Flieger: *Splintered Light*, S. 17.

**205** Tolkien: *Beowulf*, S. 171 [Herv. i. O.].

**206** Vgl. zur Bedeutung, die der Erste Weltkrieg für Tolkiens Leben und Werk hat: John Garth: *Tolkien und der Erste Weltkrieg. Das Tor zu Mitteleuropa*. Stuttgart 2014.

Weltsicht zu vollziehen, wie er sie im *Beowulf* vorgebildet gesehen habe.<sup>207</sup> Ich bin mir nicht sicher, ob „Synthese“ hier das richtige Wort ist und würde die Poetik von *The Hobbit* oder *The Lord of the Rings* nur unter vielerlei Vorbehalten auf *Beowulf* zurückführen wollen. Das ändert aber nichts daran, dass Petzold hier an das Wesentliche rührt – das Wesentliche nicht nur in Hinblick auf Tolkiens Werk, sondern bezogen auf die Fantasy überhaupt.

Vor allem will dieses Genre, so meine ich, in seinen Sekundärwelten den Kampf zweier Zeitlichkeiten gestalten: Die Zeit des Lichts steht gegen die Zeit der Dunkelheit; die Eukatastrophe gegen das tragische Heldentum – man könnte auch sagen: die Unbegrenztheit der Gnade gegen die Enge menschlichen Handelns –; die Freiheit, die Hoffnung zu bejahen, gegen die Ausweglosigkeit einer Welt, die im letzten Ende nur Verzweiflung kennt.<sup>208</sup> All die blutig-bitteren Kämpfe und letzten Schlachten der Fantasy, in denen eine kleine Heldengruppe (oder auch ein einzelner Held, eine einzelne Heldin) gegen eine furchtbare Übermacht erbarmungsloser Feinde steht, sind Ausdruck dieses Konflikts zweier Entwürfe von Zeit und Welt und Weltenzeit. Mit aller Wucht, und in äußerster Zuspitzung, ist in ihnen ein Wissen darum gestaltet, dass im Leben eines jeden Menschen, und sei es auf dem Sterbebett, der Moment kommt, wo nach irdischen Maßstäben nichts mehr zu wollen und zu hoffen ist.

Dieses Pathos findet sich vollendet ausgedrückt in der Rede, die Aragorn seinen Gefährten hält, vor der Schlacht am Schwarzen Tor, die zwar nicht zu gewinnen ist, nichtsdestoweniger aber geschlagen werden muss, um Sauron abzulenken und Frodo die Möglichkeit zu geben, den Ring zu vernichten.

Aragorn sagt:

We must walk open-eyed into that trap, with courage, but small hope for ourselves. For, my lords, it may well prove that we ourselves shall perish utterly in a black battle far from the living lands; so that even if Barad-dûr be thrown down, we shall not live to see a new age. But this, I deem, is our duty. And better so than to perish nonetheless – as we surely shall, if we sit here – and know as we die that no new age shall be.<sup>209</sup>

---

**207** Vgl. Petzold: J. R. R. Tolkien, S. 68.

**208** Man könnte diesen Kampf der Zeitlichkeiten wohl auch ohne den Verweis auf das Heidnische beschreiben. Schließlich ist das Christentum seinerseits durch eine (aus menschlicher Perspektive) überaus paradoxe Zeitlichkeit gekennzeichnet: Während der Glaube sagt, dass die Welt durch den Kreuzestod Jesu erlöst wurde, zeigt die tägliche Erfahrung, dass das Leben unzähliger Menschen nach wie vor durch Leid und Schmerz beherrscht wird. Doch hier begibt man sich in einen Bereich, der in der Tat nicht mehr mit kunstwissenschaftlichen oder kulturtheoretischen Methoden erschlossen werden kann.

**209** Tolkien: *The Return of the King*, S. 1152.

In diesem – und nur in diesem – Sinn behauptet die Fantasy die absolute und vielleicht auch „unbefragte“ Gültigkeit von Gut und Böse. Nicht als etwas, das auf der Ebene der einzelnen Figuren und ihrer Handlungen zu verorten wäre, sondern als eine Haltung gegenüber der Welt, eine Entscheidung *für* diese Welt, für ihre Zukunft und ihr Wohlergehen, *gegen* eine andere Welt, die aus Verzweiflung und Nihilismus geboren wird; und mitunter auch gegen das eigene Überleben. In diesem Sinne ist der „glückliche Ausgang“ zu verstehen, welcher der *Fairy-story* in der Eukatastrophe zuteil wird. Er betrifft nicht diese oder jene Figur, und mag ihr Handeln noch so gut sein – wie man ohne Weiteres am Beispiel von Frodo erkennen kann –, sondern wiederum die Welt als Ganzes. Sie darf Hoffnung und Licht kennen, obgleich diejenigen, die ihr Hoffnung und Licht erstritten haben, „in a black battle“ untergehen. Hiermit ist nicht zuletzt eine Idee davon bezeichnet, was Menschsein in einer gefallenen Welt, einer zauberisch schönen, zugleich jedoch verfluchten, kurzum erlöst-unerlösten Welt bedeutet, in welcher der Stein gerade so weit vom Grab weggerollt ist, dass Sonnenschimmer in die Finsternis reicht.

Um es noch einmal zu betonen: Gut und Böse sind, so verstanden, Baustoff einer freilich metaphysischen Weltkonstruktion, mithin zuvörderst *formale* Bestimmungen, die sich auf verschiedenste Weise füllen lassen. So kann mit „Gut und Böse“ tatsächlich Gut und Böse im christlichen Sinn gemeint sein; „Gut und Böse“ kann aber auch beispielsweise „Demokratie gegen Faschismus“ heißen; oder vielleicht „ökologische Verantwortlichkeit gegen zerstörerische Profitgier“; oder, sehr allgemein und schwammig, „Liebe gegen Hass“. Man könnte, vermute ich, die Faustregel aufstellen, dass das Pathos der Fantasy umso wirkungsvoller ist, je präziser die jeweilige Idee von Gut und Böse in die Sekundärwelt eingestaltet wurde und je umfassender sie die Poetik des entsprechenden Werkes durchwaltet.

Fest steht: Füllen muss man sie, die Idee von Gut und Böse, wenn man nicht bei dumpfbackigem Kitsch und klebrig-verzuckerter Wohlfühlprosa enden will.<sup>210</sup>

Darum ist es durchaus richtig, dass mit dem Genre der Fantasy – und zwar gerade, wenn sie etwas taugt – ein metaphysisches Skandalon einhergeht. Zu den Grundvoraussetzungen des zeitgenössischen Denkens scheint die Überzeugung zu zählen, dass Ambivalenz besser ist als Nicht-Ambivalenz. Dafür mag es gute Gründe geben: politische, ethische, psychologische. Die Fantasy aber sucht ein Pathos, auch in jenen Formen, die sich vermeintlich sehr weit von Tolkien entfernen, sucht also ein Pathos, bei dem alle Ambivalenz endet. Sie

---

**210** Oder deren Entsprechung in den Medien Film und Videospiegel.

sucht den Punkt, wo alles Zweifeln, Zögern, und Zaudern ein Ende hat, ein Ende haben muss, weil das, was auf dem Spiel steht, den absoluten Ernstfall bezeichnet – sie will einen Punkt erreichen, wo sich ihren Heldinnen und Helden die Art von Frage stellt, bei der nur ein „Ja“ oder ein „Nein“ als Antwort angemessen oder gar möglich ist: kein „Vielleicht“, kein „Unter Umständen“, kein „Möglicherweise“ und kein „Mal sehen“.

Mehr noch, sie will die Leser und Leserinnen, die Zuschauerinnen und Zuschauer, die Spielerinnen und Spieler an den Punkt bringen, wo die Radikalität der Entscheidung, die in der Geschichte aufscheint, auch für sie selbst zum unwiderleglichen und unbezweifelbaren Nullpunkt der ästhetischen Erfahrung wird. Wir sollen die Entscheidung zwischen „Ja“ und „Nein“ also in ihrem ganzen Gewicht anerkennen und uns gleichsam zu eigen machen, und desgleichen sollen wir die dahinterstehende metaphysische Logik von Gut und Böse anerkennen, mit all ihrem Gewicht, all ihren Konsequenzen. Zumindest solange, wie wir das Buch lesen, den Film oder die Serie schauen, das Spiel spielen.

Vielleicht wird dieses Skandalon gleichermaßen vergrößert und verkleinert dadurch, dass die Fantasy – in aller (hoffentlich vorhandenen) Ernsthaftigkeit der Bestimmung von Gut und Böse – eben auf gefallene *Sekundärwelten* setzt; auf *Faërie* als Reich der Verzauberung. Zu dieser Verzauberung gehören unzweifelhaft die Monster: Oger, die in stinkenden Berghöhlen hausen; Drachen, die mit majestätischem Flügelschlag durch die Lüfte kreisen; Werwesen, die nachts durch die Wälder, über Heiden und Hügel streifen.

Was das betrifft, darf man Tolkiens Überlegungen zu *Beowulf* sicherlich als poetologische Selbstaussagen verstehen. Nachdem er zum Vergleich die Grundzüge eines (noch zu schreibenden) Gedichts über Triumph und Scheitern von St. Oswald (604–642 n. Chr.), König von Northumbria, entworfen hat, gibt er folgende Erläuterung:

Denn gerade weil Beowulfs ärgste Feinde nicht menschlich sind, ist seine Geschichte größer und bedeutungsträchtiger als dieses imaginäre Gedicht vom Untergang eines großen Königs. Der *Beowulf* hat Ausblicke auf den Kosmos und bewegt sich mit dem Denken aller Menschen um das Schicksal menschlichen Lebens und Mühens; er steht mitten in den kleinlichen Kriegshändeln der Fürsten und steht zugleich darüber; er geht hinweg über die Termine und Grenzen der historischen Epochen, so wichtig sie auch seien.<sup>211</sup>

Und Tolkien sagt uns auch, worin seiner Überzeugung nach das Kosmische und Allgemeingültige dieses Konflikts zwischen Mensch und Monster besteht: „Ein Licht erscheint – *lixte se leoma ofer landa fela* – und Musik erklingt; doch

---

211 Tolkien: *Beowulf*, S. 189.



die äußere Dunkelheit und ihre unholden Sprößlinge lauern und warten, daß die Fackeln erlöschen und der Gesang verstummt.“<sup>212</sup>

## Tolkien und Horkheimer

Die aus Geschichten gemachte Welt als Einladung zu einer ästhetischen Exploration, welche sich in einer wesensmäßig unabschließbaren Bewegung vollzieht und geografische Weiten ebenso wie historische Tiefen umfasst; die Eukatastrophe als affektdramaturgisches Kompositionsmuster, das den dynamischen Umschlag zwischen polaren Qualitäten gestaltet; schließlich das metaphysische Skandalon, das darin besteht, Gut und Böse als entscheidenden Baustoff der Sekundärschöpfung zu postulieren und von den Rezipienten eine Selbstverortung innerhalb des jeweiligen Koordinatensystems von Wertigkeiten zu verlangen – ich meine, dass mit diesen drei Setzungen grundlegende ästhetische Konstruktionsprinzipien der Fantasy benannt sind, die sich freilich auf je sehr verschiedene Weise in konkreten Poetiken realisieren können.

Nun mag sich der Verdacht regen, dass das Problem des Genres gar nicht in mangelndem Ernst, in Albernheit oder Infantilität besteht; sondern umgekehrt in einem Übermaß an Ernst. Und tatsächlich: Alle Bemühungen, die tolkienschen Konzepte der „Wiederherstellung“ und des „Trostes“ von ihrer religiösen Fundierung zu entkoppeln, stoßen an eine Grenze, die nicht überschritten werden kann, ohne zugleich eine Entkernung und Ausleerung der künstlerischen Idee zu riskieren, auf der diese Konzepte basieren. Anders gesagt: Man kann die Fantasy nicht vor sich selbst retten. Eben jene Wesensmerkmale, die sie der Beliebigkeit entheben, belasten sie zugleich mit der Anmutung des Verquastenen oder Vermessenen, die wohl unvermeidlich ist, wenn sich die Kunst auf Tuchfühlung mit dem Numinosen begibt.

Aber vielleicht geht es gerade darum. Zumindest dann, wenn Martin Sternberg recht hat. In seiner Diskussion von Tolkiens später Erzählung *Smith of Wootton Major* (*Der Schmied von Großholzingen*, 1967)<sup>213</sup> kommt Sternberg nämlich zu

<sup>212</sup> Tolkien: *Beowulf*, S. 189 [Herv. i. O.].

<sup>213</sup> Sternberg bezieht sich nicht nur auf die Erzählung selbst, sondern auch auf den Essay, den Tolkien über *Smith of Wootton Major* geschrieben hat und der zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht geblieben ist. Tatsächlich wäre dieser Essay eine eingehendere Betrachtung wert, da er wichtige Erkenntnisse bezüglich Tolkiens Konzeption von Faërie bereithält. Vgl. J. R. R. Tolkien: *Smith of Wootton Major* [1967]. In: ders.: *Smith of Wootton Major*. Extended Edition. London 2005, S. 84–101.

dem Schluss, es sei wahrscheinlich, dass eine Literatur, die in einem Außerhalb der uns zugänglichen Wirklichkeit angesiedelt ist und ihren Ort, ihren Gegenstand und ihre Funktion in diesem Außerhalb findet, gewisse Merkmale der Religion aufweise und manche ihrer Funktionen erfülle.<sup>214</sup> Kurzum, „the experience of Faery can be classified as a kind of religious experience, and Faery is thus a religious, or holy and sacred, space.“<sup>215</sup>

Zweifellos ist hier Vorsicht angebracht. Man kann Johannes Rüter nur zustimmen, wenn er davor warnt, das mythische, mithin religiös-weltdeutende Potenzial der Fantasy zu überschätzen und sich gegen Modelle wie Joseph Campbells Monomythos abgrenzt, die in jedem Helden einen Messias erkennen wollen.<sup>216</sup> Allerdings hat Sternberg, wenn er in Hinblick auf *Faërie* die ästhetische und die religiöse Erfahrung zueinander in Beziehung setzt, eine durchaus präzise Parallele im Blick. Er erläutert: „As for the border with Faery, Tolkien makes it quite explicit that this border does not run between the visible and invisible, reality and unreality or physical reality and imagination. Faery begins where human domination, by whichever means, ends.“<sup>217</sup> Das heißt,

that Faery is different from everyday reality not alone by the things in it, but mainly by man's relation to them. Faery is wonderful because it is a world that stands outside the normal human relation to the world aiming at possession, subjugation and understanding (and that includes language as a most important means to these ends), because it is *incommensurable* with them.<sup>218</sup>

So gesehen rührt der Wunsch, in die *Faërie* einzutreten, nicht einfach daher, eine Erstschöpfung gegen eine Zweitschöpfung einzutauschen, die vielleicht ein bisschen bunter, abenteuerlicher und wundersamer ist. Vielmehr verhält es sich so, dass die ästhetische Erfahrungsmodalität, die Tolkien als *Faërie* bezeichnet, uns eine Bekanntschaft mit Wirklichkeiten erlaubt, die grundlegend anderen Gesetzmäßigkeiten gehorchen als die Welt, die wir vor unserer Haustür vorfinden. Sternberg versucht, diese Andersartigkeit als Differenz in der Bezugnahme zu fassen; dem Menschen, der sich in der *Faërie* umtut, gehe es weder um Besitz noch um Unterwerfung, ja nicht einmal um ein Verstehen im Sinn des rationalen Durchdringens. An die Stelle einer Relation zwischen dem „Ich“

---

**214** Vgl. Martin Sternberg: *Smith of Wootton Major* Considered as a Religious Text. In: Margaret Hiley/Frank Weinreich (Hg.): *Tolkien's Shorter Works. Essays of the Jena Conference 2007*. Zürich/Jena 2008, S. 293–323, hier: S. 294.

**215** Sternberg: *Smith of Wootton Major* Considered as a Religious Text, S. 303.

**216** Vgl. Johannes Rüter: *All-Macht und Raum-Zeit. Gottesbilder in der englischsprachigen Fantasy und Science Fiction*. Berlin 2007, S. 49 u. S. 56.

**217** Sternberg: *Smith of Wootton Major* Considered as a Religious Text, S. 305–306.

**218** Sternberg: *Smith of Wootton Major* Considered as a Religious Text, S. 298 [Herv. i. O.].

und dem „Du“, die letztlich immer auf ein Machtverhältnis hinausläuft (wobei es sich bei dem „Du“ auch um einen Baum, eine Wolke oder einen Grashalm handeln kann), tritt in der *Faërie* – so Sternberg – eine Liebe, die ihr Genügen in sich selbst findet.<sup>219</sup> In der *Faërie* begegnet der Mensch also dem Unverfügbaren, das ihm, eben weil es unverfügbar ist, eine freiere Art von Liebe schenkt.

Diese Deutung ist in sich schlüssig und überzeugend; und sicherlich entspricht sie dem Geist von Tolkiens Essay *On Fairy-Stories*. Wenn die Grundannahmen der kappelhoffschens Genretheorie zutreffen, ist es jedoch nicht sinnvoll, eine Konzeption von *Faërie* als allgemeingültig zu setzen. In ihrer Einzelheit muss sie notwendig die Entwicklungslogik des Genres verfehlen, das sich immer wieder neu konfiguriert. Die „Wiederherstellung“ und der „Trost“ von dem Tolkien spricht, mögen sich auf ganz andere Weise vollziehen, als er selbst es angenommen hat. *Wie* das im Einzelnen vonstatten geht, kann nur die Analyse einer konkreten poetischen Konstruktion erweisen; *dass* dergleichen im Inneren des Genres geschieht, ist hingegen eine Folgerung der Theorie, die der vorliegenden Studie zugrunde liegt.

Vor diesem Hintergrund könnte es hilfreich sein, die Gewichtung von Sternbergs Argument zu verschieben. Die Liebe um ihrer selbst willen, die für ihn eine Eigenschaft der *Faërie* darstellt – und zugleich ihre Wirkung; eine Gabe an diejenigen, die sie betreten –, wäre dann aufseiten der Leserinnen und Leser (oder Zuschauerinnen und Zuschauer, Spielerinnen und Spieler) zu verorten: nicht als etwas, das sie besitzen, sondern als etwas, das sie sich ersehnen. Oder treffender: als eine Sehnsucht, die ihnen in der Genreerfahrung als ästhetisches Gefühl begegnet. Diese Sehnsucht wäre dann das *Movens* der Rezeption ebenso wie der Produktion von Fantasy; sie wäre, mit einem Wort, das Gefühl, welches das Genre gestaltet, greifbar und erfahrbar macht. Ein Gefühl für die Historizität unserer Epoche und unsere Stellung in ihr; ein Gefühl für die Grenzen und Möglichkeiten einer Idee von Gemeinschaft. Die aus Geschichten gemachte Welt, die Eukatastrophe und selbst noch das metaphysische Skandalon ständen gewissermaßen im Dienste dieser Sehnsucht: einer *Sehnsucht nach dem ganz Anderen*.

All das ist sicherlich spekulativ. Als Ziel einer affektpoetischen Kalkulation – beziehungsweise als Effekt bestimmter ästhetischer Konstruktionen – wäre ein solches Gefühl nur auf der Ebene von Einzelanalysen zu fassen. Indessen lässt sich eine historisch-theoretische Perspektive einnehmen, die zumindest eine

---

219 „The love of Faery means that man craves the other for its own sake (love of things as other). Because this love, as amor purus, has its reward in the beloved itself, it can liberate the beloved from human preconceptions and subjugation under certain uses.“ Vgl. Sternberg: *Smith of Wootton Major Considered as a Religious Text*, S. 313.

genauere Bestimmung davon erlaubt, was unter der Sehnsucht nach dem ganz Anderen zu verstehen ist. Denn tatsächlich geht der Begriff, so wie ich ihn meine, auf Max Horkheimer zurück. Er figuriert als Schlagwort, wenn die Frage diskutiert wird, welches Verhältnis der Begründer der kritischen Theorie vornehmlich in seinen letzten Lebensjahren zur Religion einnahm. Was wiederum heißt, dass eine Rekonstruktion, wie ich sie im Folgenden anstrebe, nur dann Sinn ergibt, wenn man bereit ist, der grundlegenden Annahme Martin Sternbergs zu folgen: dass die religiöse und die ästhetische Erfahrung, wenn es um Fantasy geht, bis zu einem gewissen Grad parallelisiert werden können.

In dem gegebenen Zusammenhang ist es unwichtig, ob Horkheimer mit seinem Spätwerk eine „Abkehr vom Marxismus“ als „Rückkehr zum Individualismus“<sup>220</sup> oder gar eine religiöse Konversion vollzogen haben mag oder nicht; oder ob es umgekehrt eine Kontinuität im Leben und Werk Horkheimers gegeben habe, wobei letzteres stets von einer „metaphysischen Trauer“ grundiert gewesen sei;<sup>221</sup> und auch die öffentliche Debatte um Horkheimers angebliche religiöse Wende tut hier nichts zur Sache, ebenso wenig wie seine Stellung zum christlich-marxistischen Dialog, der in den Jahren um 1968 engagiert geführt wurde.<sup>222</sup> Wichtig ist allein, was mit der Sache selbst, der „Sehnsucht nach dem ganz Anderen“, gemeint ist.

Hier muss man sich zunächst klarmachen, dass Horkheimers Grundhaltung, wenn es um religiöse Fragen ging, jener der negativen Theologie entsprach: Er war der Überzeugung, dass sich über Gott keine Aussage treffen lasse; weder kann man Gott erfassen noch darstellen; Gott bleibt das schlechthin Unbegreifliche, eben das ganz Andere.<sup>223</sup>

Pascal Eitler fasst die Haltung Horkheimers wie folgt zusammen:

„Gott“ war für ihn kein Gegenstand der „Hoffnung“, sondern der „Sehnsucht“ und des „Zweifels“. Für Horkheimer [...] war „Gott“ weder „tot“ noch „rot“. Über „Gott“ glaubte er

---

**220** „Horkheimers sogenannte Abkehr vom Marxismus ist in Wirklichkeit die Rückkehr zum Individualismus.“ Helmut Gumnior: Zur Vorgeschichte und aktuellen Situation des Interviews. In: Max Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen. Ein Interview mit Kommentar von Helmut Gumnior. Hamburg 1970, S. 9–53, hier: S. 34.

**221** Vgl. Pascal Eitler: „Gott ist tot – Gott ist rot“. Max Horkheimer und die Politisierung der Religion um 1968. Frankfurt a.M./New York 2009, S. 100. Eitler bezieht sich hier unter anderem auf die Werkdeutung von Alfred Schmidt.

**222** Vgl. zu all dem Eitler: „Gott ist tot – Gott ist rot“, v. a. S. 41–235.

**223** Vgl. Eitler: „Gott ist tot – Gott ist rot“, S. 76–77. Vgl. auch Max Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen. Ein Interview mit Kommentar von Helmut Gumnior. Hamburg 1970, S. 57. Hier stellt Horkheimer fest: „Dazu möchte ich sagen, daß wir über Gott eben nichts aussagen können. [...] Wir können das Absolute nicht darstellen, wir können, wenn wir vom Absoluten reden, eigentlich nicht viel mehr sagen als dies: Die Welt, in der wir leben, ist eine relative.“

keine abschließende Aussage treffen zu können beziehungsweise zu dürfen, weder in die eine noch in die andere Richtung.<sup>224</sup>

Diese negative Theologie oder „Theologie des Zweifels“<sup>225</sup> schlägt sich auch darin nieder, dass es Horkheimer nicht um eine Politisierung der Religion zu tun war. Im Gegenteil, „der *spiritus rector* der Frankfurter Schule zielte vielmehr geradezu umgekehrt auf eine Depolitisierung der Religion“.<sup>226</sup> In diesem Sinne ist es wohl auch zu verstehen, wenn Helmut Gumnior das „Leitmotiv Horkheimerschen Philosophierens“ wie folgt beschreibt: „Die Sehnsucht, daß die Endlichkeit des Endlichen nicht das Letzte sei, daß es aber nur die Sehnsucht danach gebe, nicht die durch irgendwelche Autoritäten gestützte Gewißheit.“<sup>227</sup> Worauf aber richtet sich die Sehnsucht, „daß die Endlichkeit des Endlichen nicht das Letzte sei“?

Horkheimer erläutert:

Theologie bedeutet hier das Bewußtsein davon, daß die Welt Erscheinung ist, daß sie nicht die absolute Wahrheit, das Letzte ist. Theologie ist – ich drücke mich bewußt vorsichtig aus – die Hoffnung, daß es bei diesem Unrecht, durch das die Welt gekennzeichnet ist, nicht bleibe, daß das Unrecht nicht das letzte Wort sein möge.<sup>228</sup>

Im Folgenden drückt sich Horkheimer dann weniger „vorsichtig“ aus, spitzt seine Gedanken vielmehr soweit zu, dass er sagen kann, Theologie sei für ihn „Ausdruck einer Sehnsucht, einer Sehnsucht danach, daß der Mörder nicht über das unschuldige Opfer triumphieren möge“.<sup>229</sup> Letztlich kann nur Gott für eine solche Sehnsucht eintreten. Zwar sei es angesichts „des Leidens auf dieser Welt“ nicht möglich, „an das Dogma von der Existenz eines allmächtigen und allgütigen Gottes zu glauben“; doch sei das „Wissen um die Verlassenheit des Menschen“ eben nur möglich „durch den Gedanken an Gott“, wohlgemerkt „nicht durch die absolute Gewißheit Gottes“.<sup>230</sup> Jenes Wissen um die „Verlassenheit des Menschen“ ist für Horkheimer wiederum die Grundlage einer Solidarität, „die nicht bloß die Solidarität einer bestimmten Klasse ist, sondern die alle Menschen verbindet“ – einer Solidarität, die sich eben daraus ergibt, „daß die Menschen leiden müssen, daß sie sterben, daß sie endliche Wesen sind“.<sup>231</sup>

**224** Eitler: „Gott ist tot – Gott ist rot“, S. 114.

**225** Vgl. Eitler: „Gott ist tot – Gott ist rot“, S. 77.

**226** Eitler: „Gott ist tot – Gott ist rot“, S. 114 [Herv. i. O.].

**227** Gumnior: Zur Vorgeschichte und aktuellen Situation des Interviews, S. 22–23.

**228** Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen, S. 61.

**229** Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen, S. 62.

**230** Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen, S. 56–57.

**231** Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen, S. 55.

Das Leiden und die Ungerechtigkeit können aber auf Erden ebenso wenig aufgehoben werden wie die Sterblichkeit selbst. Bezogen auf die Frage nach der Machbarkeit von Welt und Historie ist die Sehnsucht nach dem ganz Anderen mithin ein durchaus pessimistisches Gefühl.

Hieran lässt Horkheimer keinen Zweifel: Die „Sehnsucht nach vollendeter Gerechtigkeit“ könne „in der säkularen Geschichte niemals verwirklicht werden; denn selbst wenn eine bessere Gesellschaft die gegenwärtige soziale Ordnung ablösen würde, wird das vergangene Elend nicht gutgemacht und die Not in der umgebenden Natur nicht aufgehoben“.<sup>232</sup> Die Weltgeschichte ist also, um es in den Worten Hans Urs von Balthasars zu sagen, „innerlich unvollendbar“, weil „die blutige Straße, die zu einem relativ glücklichen Endzustand führt, durch diesen niemals gerechtfertigt werden kann“.<sup>233</sup>

Diese Volte in Horkheimers Denken über Theologie, Religion und die Sehnsucht nach dem ganz Anderen bringt uns zur Fantasy zurück. Denn wir verstehen nun, warum Verlyn Flieger betont, dass die Nostalgie, die Tolkiens Denken bestimmt, weit hinausreicht über das schlichte Verlangen nach einer Rückkehr in die Kindheit oder eine (mag sein) bessere Vergangenheit.<sup>234</sup> Vielmehr haben wir es mit einer durch und durch metaphysischen Sehnsucht zu tun, geht es hier doch um „mankind’s longing for its own past, the childhood before the Fall“.<sup>235</sup>

Natürlich kann sich auch Tolkien nicht ausdenken, wie eine Welt ausgesehen hätte, in der es niemals zu einer Trennung zwischen Gott und Mensch gekommen wäre. Aber man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass er mit seiner Konzeption der *Faërie* ästhetische Räume aufschließen wollte, in denen die Durchwirktheit von Gottes Liebe und Gerechtigkeit deutlicher spürbar als – wohl nicht nur für Tolkien selbst – in der Alltagswelt des 20. Jahrhunderts. Wie wir gesehen haben, bedeutet dies keineswegs, dass Leid und Tod, Schmerz und Verzweiflung, Sinnlosigkeit und Vergeblichkeit in der Erfahrung von *Faërie* nicht vorkämen. Wohl aber bedeutet es, dass die Sehnsucht nach dem ganz Anderen hier einen Ort findet; eben nicht, wie bei Horkheimer, etwas radikal

---

**232** Horkheimer: Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen, S. 69. Gumnior fasst die Position Horkheimers wie folgt zusammen: „Religion ist für Horkheimer die dem Menschen eigene Sehnsucht nach vollendeter Gerechtigkeit, die es auf dieser Welt nicht gibt, die es auf dieser Welt nicht geben kann. Deshalb muß sie transzendent sein, die Welt übersteigen, im ganz ‚Anderen‘ ihre Heimat haben.“ Gumnior: Zur Vorgeschichte und aktuellen Situation des Interviews, S. 45.

**233** Hans Urs von Balthasar: Klarstellungen. Einsiedeln 2008, S. 44.

**234** Vgl. Flieger: Splintered Light, S. 27–28.

**235** Flieger: Splintered Light, S. 27.

Unerfüllbares bleiben muss. Denn die *Faërie* ist ja nicht unserer Geschichtlichkeit unterworfen, sondern der Geschichtlichkeit der Eukatastrophe.

Das heißt, für die Sekundärwelten der Fantasy gibt es Hoffnung auf eine Gerechtigkeit, die in der Immanenz ihrer Historizität vielleicht nicht vollendet sich erfüllt, aber doch soweit, dass die unendliche, unbegreifliche Gnade spürbar wird, von der Tolkien spricht, wenn er die Freude zu fassen sucht, welche in der Erfahrung der Eukatastrophe aufscheint. Was folgt aus dieser Überlegung? Zunächst einmal, dass die Sehnsucht nach dem ganz Anderen (jetzt als ästhetisches Gefühl und genretheoretische Bestimmung gefasst) vorderhand vielerlei Formen annehmen kann, wenn sie die affektpoetische Gestaltung eines der Fantasy zuzurechnenden Werkes prägt. Es kann hier um die Sehnsucht nach Mut, Tapferkeit oder Wahrhaftigkeit gehen; oder um die Sehnsucht nach bedingungsloser Treue oder einer Liebe, die nicht herrschen und besitzen, sondern sich nur am Geliebten erfreuen will; oder um die Sehnsucht nach der Schönheit einer uralten, in ihrer Majestät sich immer wieder verjüngenden Landschaft: einem Wald, einem Gebirge; oder aber um die Sehnsucht nach der Schönheit einer ganz und gar nicht majestätischen Landschaft, die in ihrer Schlichtheit das Herz erfrischt: Felder, Wiesen, ein Bachlauf. All das gibt es auch in der Primärwelt unseres Alltagslebens. Doch in der Sekundärwelt bedeuten diese Gefühle, Werte, Landschaften etwas anderes, weil sie eben nicht den Gesetzen unserer Politik, Geschichte und Ökonomie folgen müssen, sondern jenen anderen, unendlich ausgestaltbaren Gesetzen, denen die *Faërie* gehorcht. In diesem Sinn kann man, so meine ich, sagen, dass die Sehnsucht nach dem ganz Anderen auch in der Fantasy letztlich die Sehnsucht nach Gerechtigkeit meint.

Zweifellos sind mit dieser Feststellung keineswegs alle Fragen beantwortet. Was damit zusammenhängt, dass sich Tolkiens Nostalgie – als schmerzlich-süßes Verlangen nach einer Welt, die im Stand der Gnade verblieben ist – mit der dritten Funktion verbindet, die der *Fairy-story* seiner Meinung nach zukommt: Es ist dies „Escape“.<sup>236</sup>

Tolkien führt aus:

Wenn also Erwachsene Märchen als eine natürliche Form von Literatur lesen sollen – weder um sich als Kinder zu gebärden, noch unter dem Vorwand, für ihre Kinder die Auswahl treffen zu müssen, noch weil sie sich als kleine Jungen fühlen, die nicht erwachsen werden wollen –, welches sind dann die Werte und Wirkungen dieser Gattung? [...] Wenn kunstgerecht geschrieben, hat das Märchen als ersten Wert denjenigen, den es als Literatur mit anderen literarischen Formen gemein hat. Außerdem aber, in je besonderen

---

236 Vgl. Flieger: *Splintered Light*, S. 25–28.

Abstufungen oder Abwandlungen, enthalten Märchen auch Phantasie, bieten Wiederherstellung, Trost und Fluchtgelegenheiten – lauter Dinge also, deren die Kinder in der Regel weniger bedürftig sind als Erwachsene. Die meisten dieser Dinge gelten heutzutage weithin als schädlich für jung und alt.<sup>237</sup>

Diese Sätze machen deutlich, worin das Problem besteht. Die Schädlichkeit der Werte und Wirkungen der *Fairy-story* bezieht sich auf die politische Kritik an einer Kunst, die sich das Maß dessen, was in einer gegebenen historischen Konstellation als realistisch und damit als relevant oder wenigstens vertretbar gilt, nicht zu eigen macht. Wenn es um die Fantasy geht, beinhaltet diese Kritik, wie auch Johannes Rüster feststellt, zumeist den Vorwurf des Eskapismus.<sup>238</sup> Aus naheliegenden Gründen betrifft dieser „wohlfeile Eskapismusvorwurf“ zuvörderst die dritte Funktion der *Fairy-story*, weniger also „Recovery“ und „Consolation“, sondern eben die „Fluchtgelegenheiten“, von denen Tolkien spricht – und schließt insofern die Sehnsucht nach dem ganz Anderen ein. Denn die affektive Bewegung, die in der Fantasy angelegt ist, zielt auf ein Darüber-Hinaus. Als das ästhetische Gefühl, welches das Genre gestaltet, ist die Sehnsucht nach dem ganz Anderen auf ein (in irdischer Immanenz unerreichbares) Jenseits der Geschichtlichkeit der gefallenen Welt gerichtet. Sie will die Gnade eines Gottes berühren, den es geben mag oder auch nicht, der aber, wenn wir Horkheimer folgen, noch als Illusion überaus wirkmächtig wäre in der Gestalt jener ebenso unerfüllbaren wie unabschaffbaren Sehnsucht nach Gerechtigkeit.

Kurzum, bedauerlicherweise ist es nicht tunlich, von der Fantasy zu reden und vom Eskapismus zu schweigen. Lässt sich der Eskapismusvorwurf doch nicht trennen von der Idee, dass das Genre – in der ästhetischen Erfahrung, dem Kunstgenuss – wenigstens ahnungsweise eine Stillung der Sehnsucht nach dem ganz Anderen herbeizuführen sucht. Das heißt also, es bedarf einer politischen Einschätzung der Fantasy.

Ich will mir erlauben, diese Einschätzung auf das Ende der vorliegenden Studie zu verschieben. Zum einen, weil sie, wenigstens nach meinem Dafürhalten, nicht im strengen Sinn zu einer Poetik des Genres gehört. Zum anderen, da sie sich überzeugender durchführen lässt, wenn man einigermaßen im Bilde darüber ist, was das Genre in seiner *Poiesis*, seinem poetischen Machen zu leisten vermag. In Rede stehen hier einzelne Entwürfe der aus Geschichten gefertigten Welt; bestimmte Verfahren, die Eukatastrophe ins Werk zu setzen; konkrete Techniken, Gut und Böse als metaphysischen Baustoff zu verwenden.

<sup>237</sup> Tolkien: Über Märchen, S. 100.

<sup>238</sup> Vgl. Rüster: Fantasy, S. 286.



Es soll nun also vor allem darum gehen, sich aus verschiedenen Perspektiven – und auf der Grundlage verschiedener theoretischer Fragestellungen – einzelnen Werken der Fantasy anzunähern. Und zwar vorwiegend in einem Medium: dem Videospiel. Dazu aber ist es nötig, zunächst einen Schritt zurückzutreten, um einige grundlegende, nicht zuletzt methodologische Fragen zu klären.

