

J. R. R. TOLKIEN

Die Hobbits und die Kritiker

VON HELMUT W. PESCH

[70] Der folgende Aufsatz ist die schriftliche Fassung eines Vortrags, gehalten auf einer Tagung der Evangelischen Akademie Loccum zum Thema *Verfremdung und Erkenntnis: Phantastik in Literatur, Bild und Film* vom 7.-9.12.1984, erschienen in dem gleichnamigen Band der Reihe *Loccumer Protokolle* (Nr. 66/84), herausgegeben von Karl Ermert (Rehburg-Loccum, 1985), S. 27-41. Für den Nachdruck wurde der Text bis auf eine sachliche Korrektur und formale Änderungen in den Anmerkungen unverändert übernommen.

Die Loccumer Tagung war insofern ein wichtiger Beitrag um die Diskussion über Fantasy in Deutschland, weil sie von einigen bei ähnlichen Institutionen gefolgt wurde, zu denen sich häufig derselbe Kreis von Referenten traf, der sich zunächst dort kennengelernt hatte. Gemessen an der Vielseitigkeit der Themen, die in Loccum behandelt wurden, ist es bemerkenswert, daß das Treffen dort letztlich zu einem Konsens führte – und in der Tat sah es zwischenzeitlich so aus, als würde die ganze Veranstaltung auseinanderbrechen, so aber wurde es eine Diskussion, die man lange in Erinnerung behielt:

Eine Anmerkung noch zu der hier zitierten Erstauflage von J. R. R. Tolkiens *Der Herr der Ringe* (siehe unten, S. 76 u. Anm. 13), die nach den Angaben bei Daniel Grotta mit ca. 3500 angesetzt wurde. Inzwischen geben Hammond/Anderson genauere Zahlen: Von Band 1, *The Fellowship of the Ring* (Juli 1954), wurden 3000 Exemplare gedruckt, davon 2500 vor Auslieferung gebunden, 500 drei Monate später. Von Band 2, *The Two Towers* (November 1954) wurden 3250 Exemplare gedruckt. Die Auflage von Band 3, *The Return of the King* (Oktober 1955) betrug bereits 7000 Exemplare. Der Vertrag mit Allen & Unwin sah vor, daß der Autor zunächst überhaupt kein Honorar erhalten sollte, bis das Buch einen Gewinn abwerfen würde; dieser Gewinn wurde dann hälftig zwischen Autor und Verlag geteilt. Vgl. Wayne G. Hammond/Douglas R. Anderson, *J. R. R. Tolkien: A Descriptive Bibliography* (Winchester: St. Paul's Bibliographies, 1993), 82-88.

[Die Weltauflage des *Herrn der Ringe* ist heute nur noch zu schätzen. Mündlich kolportiert wird eine Zahl von über 100 Millionen verkauften Exemplaren weltweit, die der englische Verlag HarperCollins (als Nachfolger von Allen & Unwin) vor dem durch die Verfilmung ausgelösten Tolkien-Boom ermittelt haben soll. Diese Zahl habe ich aber nicht verifizieren können.]

[71]

Im Jahre 1936 hielt J. R. R. Tolkien, damals Rawlinson and Bosworth Professor of Anglo-Saxon am Pembroke College in Oxford, einen Vortrag vor der British Academy, dem er den Titel »Beowulf: The Monsters and the Critics« gab und der für eine ganze Generation von Philologen das Bild des Beowulf-Epos und der alt- und mittelenglischen Literatur insgesamt entscheidend prägen sollte. Es war der Höhepunkt und zugleich gewissermaßen das Ende von Tolkiens akademischem Werk; denn im Jahr darauf erschien sein Kinderbuch *Der kleine Hobbit* (*The Hobbit, or There and Back Again*) und begann die Arbeit an seinem voluminösen Märchen-Roman *Der Herr der Ringe* (*The Lord of the Rings*), der seinen Verfasser

schließlich berühmt und zu einem Kultautor mit einer Gesamtauflage von weltweit mehr als 40 [100?] Millionen verkauften Büchern machen sollte.

Jener epochale Beowulf-Aufsatz von 1936 ist zugleich als Tolkiens persönliche Abrechnung mit dem Typus des analytischen Kritikers verstanden worden, der die Entdeckung von Quellen und Einflüssen der Freude und dem Nutzen des ganzen Werkes vorzieht, welche in einer Einsicht in den transzendenten Sinn des Daseins liegen.¹ Um dies zu verdeutlichen, greift Tolkien zu einer Fabel, die es zur Gänze zu zitieren lohnt:

Ein Mann erbt ein Stück Land, auf dem ein Haufen alte Steine lag, Reste eines alten Bauwerks. Von diesen Steinen waren manche schon zum Bau des neuen Hauses verwendet worden, in dem der Mann nun wohnte, unweit des alten Hauses seiner Vorfahren. Von den übrigen nahm er einen Teil und baute daraus einen Turm. Aber als seine Freunde kamen, bemerkten sie so gleich und ohne sich erst die Stufen des Turmes hinaufzubemühen, daß diese Steine früher zu einem älteren Bauwerk gehört hatten. Darum rissen sie, die Plackerei nicht scheuend, den Turm wieder ein, um nach versteckten Meißelarbeiten und Inschriften zu suchen oder um zu sehen, wo die frühesten Vorfahren des Mannes ihr Baumaterial herbekommen hätten. Manche, die unter dem Turm ein Kohlelager vermuteten, begannen den Boden aufzugraben und dachten überhaupt nicht mehr an die Steine. Alle sagten sie: »Dieser Turm ist ja sehr interessant.« Aber dann sagten sie auch (nachdem sie ihn eingerissen hatten): »Wie verwahrlost er ist!« Und sogar die Nachkommen des Mannes, von denen man hätte erwarten können, daß sie berücksichtigten, was er vorgehabt hatte, hörte man murmeln: »So ein verrückter alter Knabe! Stellt euch vor, da nimmt er diese alten Steine, um so einen unsinnigen Turm zu bauen! Er hatte keinen Geschmack.« Von der Spitze des Turms aber hatte der Mann aufs Meer hinaussehen können.²

[72] Dieses Bild läßt sich auch auf Tolkiens eigenes literarisches Werk übertragen: ein Turm aus alten Versatzstücken, der keinem unmittelbar einsichtigen Zweck dient und durch einen kritisch-analytischen Zugriff eher zerstört als gedeutet wird. Auf der anderen Seite ist freilich auch Tolkiens vorsichtige Distanz gegenüber denjenigen anzumerken, die sein künstlerisches Gebäude als ein praktisches ansahen – den Kultisten einer *Tolkien Society* oder *Mythopoeic Society*, die sich selbst mit den Figuren seines Werkes identifizierten. Zum Teil mag die Aufmerksamkeit seiner Verehrer – bis hin zu Anrufen amerikanischer Fans, die ihn aufgrund der Zeitverschiebung in den frühen Morgenstunden erreichten – ihm einfach bei seiner Arbeit und in seinem persönlichen Leben lästig gewesen sein; so lästig, daß sich der Verlag Allen & Unwin schließlich genötigt sah, seinen Autor mehr oder weniger von der Außenwelt

¹ Vgl. Jane Chance Nitzsche, *Tolkien's Art: »A Mythology for England«* (London: Macmillan 1979), insbes. Kap. 1: »The Critic as Monster: Tolkien's Lectures, Prefaces, and Foreword«.

² J. R. R. Tolkien: »Beowulf: Die Monster und ihre Kritiker« in *Gute Drachen sind rar: Drei Aufsätze* (Stuttgart: Klett Cotta 1984), 147. Im folgenden wird, soweit möglich, auf deutsche Ausgaben zurückgegriffen.

abzuschotten. Zum anderen ist aus Tolkiens Reaktion jedoch auch zu entnehmen, daß diese Art der Anwendung – eine direkte Übertragung von Elementen seiner imaginären Welt auf die Realität – nicht seinen Intentionen entsprach.³

Die angesprochene Polarität der Lesarten spiegelt sich in mitunter extremer Weise in der frühen Tolkien-Rezeption wider. Auf der einen Seite haben wir die »Hobbits«, die seine Fiktion als subjektiv-hermeneutische Metapher zur persönlichen Lebensbewältigung adaptierten: Man las Tolkien nicht, man lebte darin. Auf der anderen Seite haben wir die meist literaturwissenschaftlich vorgebildeten »Kritiker«, die bemüht waren, objektiv-analytisch an das Werk heranzugehen, was, da sie sich dessen Wirkung so nicht erklären konnten, meist in einer schroffen Ablehnung gipfelte.

In Tolkiens eigener Einstellung gegenüber seinem Werk finden sich Elemente beider Haltungen. Der Habitus des Kritikers war ihm nicht fremd, sowohl als Wissenschaftler wie auch als Autor. Sein akademisches Fachgebiet war die germanische Philologie, eine historische Sprachwissenschaft alter Schule, die nachhaltig durch den Positivismus des 19. Jahrhunderts geprägt worden und daher von einer geradezu naturwissenschaftlichen Strenge gekennzeichnet war.⁴ Wenn auch Tolkiens Wirkung auf diesem Gebiet heute bezeichnenderweise eher darin gesehen wird, daß er seinen Zeitgenossen die mittelalterlichen Texte, mit denen er Umgang pflegte, in einer neuen Weise nahegebracht hat, so beherrschte er doch die Methodik seines Faches und wußte auch um den Reiz der Erforschung von Gesetzmäßigkeiten um ihrer selbst willen, dem er auch in seinen fiktionalen Werken oft genug zu erliegen drohte. Auch dort begegnen wir neben Tolkien dem Autor auch Tolkien dem Kritiker, schon in der Tatsache, daß er dem *Herrn der Ringe* ein Vorwort und enzyklopädi-^[73]sche Anhänge beigibt und sich somit vermittelnd aber auch distanzierend zwischen dem Leser und dem Werk stellt, als auch in seiner ganzen Haltung, die ihn eher als Entdecker denn als Erfinder dessen, was er beschreibt, auftreten läßt.

Auf der anderen Seite sagt Tolkien von sich selber: »I am a hobbit in all but size«,⁵ und sein ausgesprochen bürgerliches Leben steht in scheinbarem Widerspruch zu dem reichen Innenleben seiner Phantasie. Im privaten Bereich unterschied sich der Haushalt der Tolkiens kaum von dem Tausender Familien der englischen Mittelklasse, es sei denn, wie Freunde zu berichten wissen, daß man am Eßtisch zweigleisige Gespräche führte: mit Tolkien über die Etymologie englischer Ortsnamen, mit seiner Frau über die letzten Krankheiten der Kinder.⁶ Aber für Tolkien lag darin offensichtlich nicht der Widerspruch, den man darin sehen könnte, wenn er sich der Diskrepanz auch bewußt war. Es ist bezeichnend, daß einige zentrale Motive in seiner literarischen Schöpfung, etwa die Verbindung von Sterblichen und Unsterblichen in

³ *The Letters of J. R. R. Tolkien, selected and edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien* (Boston: Houghton Mifflin, 1981), 359 f.

⁴ Einen guten Eindruck von Tolkiens philologischem Hintergrund vermittelt T. A. Shippey, *The Road to Middle Earth* (London: Allen & Unwin, 1981), insbes. Kap. 1, »Lit. and Lang.«.

⁵ *Letters*, 288.

⁶ Zu Tolkiens häuslichen Verhältnissen siehe Humphrey Carpenter, *J. R. R. Tolkien: Eine Biographie* (Stuttgart: Klett-Cotta, 1979), hier insbes. Teil 4, Kap. 5, »Northmoor Road«.

dem Menschen Beren und der Elbenprinzessin Lúthien, überhöhte persönliche Erlebnisse sind.⁷

Auch im *Herrn der Ringe* wird alles, was geschildert wird, durch die Augen der Menschen bzw. ihrer kleinen Verwandten, der Hobbits, gesehen. Es ist eine Art bürgerliches Ethos, was dem zugrunde hegt, und Tolkien bedient sich auch bürgerlicher literarischer Formen, um seine Ideen literarisch umzusetzen, nachdem er hatte feststellen müssen, daß die wissenschaftliche Methode für das, was er vermitteln wollte, nicht hinreichend war. Die im *Herrn der Ringe* verwandte Form des Erzählens war indes keinesfalls die erste Kunstform, in der er sich versucht hatte. Während er sich in seinen frühen romantischen Gedichten immer als Dilettant gesehen hatte und während seine Beschäftigung mit Kunstsprachen stets den Charakter eines exzessiven privaten Interesses behielt,⁸ hatte er nach dem ersten Weltkrieg mit einer vergleichbaren Ernsthaftigkeit begonnen, an einem Kunstmythos zu arbeiten, von dem der Anfang des posthum erschienenen *Silmarillion* einen guten Eindruck vermittelt. Nun aber wendet er sich dem volkstümlichen Erzählen zu, zuerst mit einem Kinderbuch und dann mit einem Werk für Erwachsene, das sich erzähltechnisch nicht an den *Beowulf* oder an das Märchen oder gar die Heilige Schrift – wie man nach seinem programmatischen Essay »Über Märchen« (»On Fairy-Stories«) hätte erwarten mögen, dessen Entstehung gleichfalls in die späten 30er Jahre fällt –, sondern an den vikto-^[74]rianischen Abenteuerroman anlehnt, d. h. an eine literarische Form mit, wenn man so sagen darf, essentiell trivialem Charakter.

Der Abenteuerroman aus den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts, vertreten durch Autoren wie H. Rider Haggard, Robert Louis Stevenson oder Rudyard Kipling, stellt die letzte Phase des großen exotistischen Reiseromans in England dar, der hier bereits ins Phantastische übergeht, wo man an die Grenzen der äußeren Welt stößt. Die Tolkiensche Fantasy ist im Grunde von ihrer Erzählstruktur her nichts anderes als eine Art von Exotismus auf einer anderen Ebene,⁹ eine abenteuerliche Erzählung, die nicht im Hier-und-Jetzt des Lesers spielt, aber im Grunde Reportage bleibt. Dieser sublitterarische Grundzug von Tolkiens Erzählwerk ist es vermutlich auch, was am ehesten die frühe literaturwissenschaftliche Tolkien-Kritik irritiert hat. Edmund Wilson, ein bekannter amerikanischer Kritiker, der eine frühe Rezension zum *Herrn der Ringe* verfaßt hat, ist ein gutes Beispiel dafür, wenn er auf die Diskrepanz zwischen den überschwenglichen Reaktionen einiger Kritiker und der literarischen Form des Werkes hinweist:

»Es ist schon merkwürdig«, schreibt Miss Naomi [sic] Mitchison »man nimmt es so ernst wie Malory.« Und Mr. C. S. Lewis, auch aus Oxford, übertrifft sie alle. »Wenn Ariost«, so behauptet er, »ihm an Erfindungsgabe gleichkäme (und er

⁷ Der Grabstein Tolkiens und seiner Frau trägt neben ihren eigenen die Namen »Beren« und »Lúthien«; vgl. auch *Letters*, 420 f.

⁸ Vgl. J. R. R. Tolkien, »Ein heimliches Laster«, in *Gute Drachen sind rar*, 7-49.

⁹ Zur »Fantasy Novel« als einer Spielform des exotistischen Romans vgl. Wolfgang Reif, *Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume: Der exotistische Roman. im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Metzler, 1975), 18.

tut es nicht), würde ihm immer noch sein heroischer Ernst fehlen.« Auch Amerika steht da nicht zurück. In der *Saturday Review of Literature* gibt Mr. Louis J. Halle einer Dame folgende Antwort, die ... ihn danach fragte, was er an Tolkien fände: »Was, meine Gnädigste, diese erfundene Welt mit unserer eigenen zu tun hat? Sie wollen ihre Bedeutung – wie die Bedeutung der Odyssee, der Genesis, des Faust – in einem Wort wissen? Nun denn ihre Bedeutung, in einem Wort, ist ›Heroismus‹. Sie macht unsere eigene Welt aufs neue heroisch. Welche höhere Bedeutung kann Literatur haben?

Hierauf ist die Reaktion des Kritikers vermutlich automatisch; denn Wilson fährt fort:

Aber wenn man dann von diesen Lobpreisungen zum Buch selbst übergeht, ist man enttäuscht, erstaunt, verwirrt. Der Verfasser hat jüngst die gesamte Trilogie seiner siebenjährigen Tochter vorgelesen, die den *Hobbit* zahllose Male verschlungen hat, und auch die viel weitschweifigere Fortsetzung ist ihr nicht zu viel geworden. ... Gewiß, es gibt ein paar Details, die ein bißchen hart für ein Kinderbuch sind, aber außer wenn er pedantisch wird und auch ^[75]den erwachsenen Leser langweilt, gibt es wenig im *Herrn der Ringe*, das über den Kopf eines siebenjährigen Kindes hinausgeht.«¹⁰

Eine solche Reaktion wird dann verständlich, wenn man sieht, daß hier offensichtlich ein sehr hoher Anspruch besteht, welcher von einigen Lesern erkannt und geradezu enthusiastisch begrüßt wird, daß aber die literarischen Mittel, derer sich der Autor bedient, um diesen Anspruch zu realisieren, eher dem Repertoire der Unterhaltungsliteratur entnommen sind.

Daß sich Autoren des Übernatürlichen, insbesondere solche mit einer ausgesprochen didaktischen Tendenz – was generell für diejenigen zutrifft, die religiöse Inhalte zu vermitteln suchen –, literarischer Erzählformen bedienen, die aus der Sicht der Hochliteratur bereits gesunkenes Kulturgut darstellen, ist nicht ungewöhnlich. Ähnliches trifft zum Beispiel auch auf andere Autoren aus Tolkiens Umkreis zu. So bediente sich Charles Williams, der eine Reihe von »supernatural thrillers« schrieb sich der Form des Kriminalromans wie vor ihm schon Chesterton, und C. S. Lewis, der durch seine christlichen apologetischen Schriften bekannt wurde, verfaßte fiktionale Traktate im Gewand von Kinderbüchern oder Science-fiction.

Die Tatsache jedoch, daß dies eine relativ leicht zugängliche Art von Literatur war, erhöhte auf der anderen Seite die allgemeine Akzeptanz von Tolkiens Werk insbesondere in den USA. Richard Mathews, ein jüngerer amerikanischer Kritiker, spricht davon, daß der *Herr der Ringe* sich in eine bestimmte Art amerikanischer Folk-Tradition einfüge, nämlich der der »tall tales« der Volkssagen aus der Tradition des amerikanischen Westens, die selbst eine Affinität zum originären Mythos ha-

¹⁰ Edmund Wilson, »Die bösen, bösen Orks«, in *J. R. R. Tolkien – der Mythenschöpfer*, hg. Helmut W. Pesch (Meitingen: Corian, 1984), 52. Der Sammelband enthält, eine Art Rezeptionsgeschichte in Beispielen.

ben.¹¹ Diese Tradition schlägt sich ihrerseits in der ›popular literature‹ des 20. Jahrhunderts nieder. Und so ist die sicherlich überzogene Reaktion eines jugendlichen amerikanischen Lesers, die Marion Zimmer Bradley zitiert, vermutlich auch eine Art Automatismus:

Was soll das heißen, *einer* der größten Autoren? Tolkien ist *der* größte Autor des Jahrhunderts. Welcher andere Autor kann uns dieselbe kosmische Größe und Gewalt wie Stapledon, die selben glorreichen Abenteuergestalten wie Burroughs, dasselbe Gefühl eines kosmischen Schreckens wie Lovecraft und jene wundersame Schönheit spenden, die selbst Merritt übertrifft,^[76] und das alles zusammen mit einer Dichtung, die Longfellow und Kipling – ja, selbst Spenser und Milton – vor Neid erblassen ließe?¹²

Die hier zitierten Autoren, wenn man von den letztgenannten absieht, sind Science-fiction-Autoren, die in den Pulp, den Heftroman-ähnlichen Magazinen der 20er und 30er Jahre in den USA zu Popularität gekommen sind. Sie selbst stehen wiederum in der Haggard-Tradition, wenn sie auch diese Tradition insoweit amerikanisiert haben, daß sie dem kulturellen Relativismus, wie er für die Spätviktorianer trotz allen imperialistischen Sendungsbewußtseins kennzeichnend war, eine positive Heldenideologie aufgeprägt haben. Inhalte und Figuren verblassen bei diesen Trivialisierungen einer schon nicht mehr hochliterarischen Vorlage zu austauschbaren Schemata. Dem gegenüber stößt Tolkien mit der handwerklichen Solidität, die seinem Werk anhaftet, der immensen Arbeit und der durchdachten Ästhetik, die dahinter stehen, aber auch mit seinem differenzierten Heldentum in eine offene Lücke. Tatsächlich muß man sagen, daß gegenüber diesen zweit- und drittklassigen Science-fiction-Schreibern Professor Tolkien auch als literarischer Amateur eine ganz gute Figur macht.

Um zu rekapitulieren und die Chronologie nicht aus dem Auge zu verlieren: 1937 wurde, wie gesagt, der *Hobbit* veröffentlicht, 1954-55 *Der Herr der Ringe*; der eigentliche Bestsellererfolg – und dies ist einer der interessantesten Züge des Tolkien-Phänomens – kam jedoch erst etwa zehn Jahre später, um 1965. Der *Hobbit* war ein Achtungserfolg gewesen, und auch der Herr der Ringe war durchaus kein kommerzieller Fehlschlag, sondern hatte sich für ein Buch dieses Umfangs recht gut verkauft. Die Erstauflage des ersten Bandes der Trilogie hatte bei 3500 Exemplaren gelegen – was für das England der damaligen Zeit leicht überdurchschnittlich ist –, die der Folgebände bereits höher.¹³ Aber seine eigentliche Wirkung erzielte Tolkien erst im Taschenbuch, und zwar in den USA. Nicht ganz unbeteiligt an diesem Erfolg war jene vielfach dokumentierte Kontroverse um eine nicht autorisierte Taschenbuchaus-

¹¹ Richard Mathews, *Lightning from a Clear Sky: Tolkien, The Trilogy, and The Silmarillion* (San Bernardino, CA: Borgo Press, 1978), 3 f.

¹² Zit. n. Marion Zimmer Bradley, »Von Helden und Halblingen«, in *J. R. R. Tolkien – der Mythenschöpfer*, 86 f.

¹³ Angaben nach Daniel Grotta, *Eine Biographie von J. R. R. Tolkien: Architekt von Mittelerde* (Aalen: Qalandar, 1979), 142 f. [Siehe Vorbemerkung.]

gabe die der Verlag Ace Books 1965 auf den Markt brachte, wozu er juristisch berechtigt war, da Tolkiens Verleger beim Import gegen eine wichtige Bestimmung verstoßen hatten, so daß das Werk in Amerika nicht mehr urheberrechtlich geschützt war. Hierauf erfolgte insbesondere unter den Science-fiction-Autoren eine Welle des Protestes, die hin bis zu Boykott-Drohungen gegen Ace Books ging, worauf sich schließlich der Herausgeber Donald A. Wollheim gütlich mit dem Autor einigte und seine Ausgabe vom Markt zurückzog.

^[77]Eine »autorisierte« Fassung, die sich nur unwesentlich unterschied, dafür pro Band um 20 ¢ teurer war, erschien daraufhin beim Konkurrenzverlag Ballantine Books. Es war zum Teil diese Kontroverse, die Tolkien und sein Werk ins Gerede brachte, zum Teil aber auch einfach die für jeden Studenten erschwingliche Ausgabe, was dazu führte, daß das Buch zu einem Bestseller wurde. Sicherlich hat diese plötzliche Popularität gerade unter jungen Leuten auch etwas mit dem Lebensgefühl der 68er Generation zu tun, der Desillusionierung mit dem ›American Way of Life‹ und der Suche nach neuen Werten. Während sich über diese Zusammenhänge nur spekulieren läßt, läßt sich konstatieren, daß die Trilogie innerhalb von Monaten von einem Geheimtip Weniger zu einem massenhaft verkauften Artikel in den Campus Läden wurde. Lassen wir einen Studenten aus jener Zeit zu Wort kommen, einen Engländer, der in den USA studierte und der schreibt:

Als ich 1964-65 in den USA war, hatte ich den »Herrn der Ringe« sechsmal gelesen und kannte ihn ziemlich gut. Es war jedoch nicht eine von den Sachen, über die man Partygespräche zu führen pflegte. Man stelle sich meine Überraschung vor, als ich Leute mit Ansteckknöpfen sah, auf denen »Frodo Lives« und »Go-Go-Gandalf« zu lesen stand Aber ich war angenehm da von berührt, daß ich als Siebzehn- oder Achtzehnjähriger mit Universitätsabsolventen und Collegedozenten eine gebildete Konversation betreiben konnte. Tolkien war »in«, und zwar auf Dauer. Er hatte ebenso, wenn nicht noch mehr, eingeschlagen wie *Der Herr der Fliegen* oder *Der Fänger im Roggen*.¹⁴

Es waren die von Tolkien überzeugten Studenten, in deren von der ersten Begeisterung motivierten Arbeiten sich die erste akademische Beschäftigung mit dem Autor niederschlägt. Wenn man die amerikanischen Dissertationen zu Tolkien betrachtet, so ergibt sich ein interessantes Spiegelbild dieser allmählichen akademischen Akzeptanz.¹⁵ Von den knapp 30 Arbeiten aus den Jahren bis 1980 setzen diejenigen, etwa ein Drittel, die sich mit Tolkien allein befassen, abgesehen von ein paar frühen Magisterarbeiten, ab 1966 ein und erreichen ihren Höhepunkt um 1970; dies sind also im wesentlichen Arbeiten von Leuten, die um 1965 studierten. Dagegen zeigt sich,

¹⁴ David Harvey, unveröff. Ms.

¹⁵ Die Auswertung bezieht sich im wesentlichen auf Douglas R. Justus, »Doctoral Dissertations in Science Fiction and Fantasy« in *A Research Guide to Science Fiction Studies: An Annotated Checklist of Primary and Secondary Sources for Fantasy and Science Fiction*, compiled and edited by Marshall B. Tymn, Roger C. Schlobin, L. W. Currey (New York & London: Garland, 1977), 116-149, und Richard C. West, *Tolkien Criticism: An Annotated Checklist*, rev. ed. (Kent, OH: Kent State Univ. Press, 1981), Index D, »Doctoral Dissertations and Masters Theses«, 175; passim.

daß Arbeiten über Tolkien im Zusammenhang ^[78] mit seinem Oxforder Kreis, d. h. in Verbindung mit C. S. Lewis und/oder Charles Williams, bereits kontinuierlich ab Ende der 50er Jahre möglich waren, wie überhaupt Lewis, ja sogar der relativ obskure Williams einen höheren Grad an akademischer Respektabilität in den USA besessen zu haben scheint als Tolkien. Das letzte Drittel der Arbeiten, diejenigen, die sich mit Tolkien und anderen, etablierten Autoren befassen – von Kafka und Hesse über Mervyn Peake und William Golding bis hin zu Isaac Asimov und anderen modernen Science-Fiction-Autoren –, beginnen gleichfalls vereinzelt ab 1965, erreichen ihren Höhepunkt aber erst Anfang bis Mitte der 70er Jahre.

Inhaltlich betrachtet, läßt sich verkürzt folgendes feststellen: Tolkien nach seinen eigenen Kriterien zu untersuchen, ist etwas, was aus persönlicher Begeisterung geboren wird und von einem gewissen intrinsischen Interesse ist. Eine der ersten und besten Studien dieser Art, um ein Beispiel zu nennen, ist Bonniejean Christensens Interpretation des *Hobbit* als eine Art Versuch, den Beowulf mit positivem Ausgang neu zu schreiben.¹⁶ Dies mag eine faszinierende Übung sein, aber sie hat nur eine recht beschränkte Nutzenanwendung. Tolkien unter nichtliterarischen, insbesondere religiös-weltanschaulichen Gesichtspunkten zu betrachten, ist etwas, das kontinuierlich möglich ist, solange jede Generation neue Aspekte für sich entdecken kann. Heute zum Beispiel wird der *Herr der Ringe* vielfach unter ökologischen Gesichtspunkten gesehen, was sicher tendenziell darin enthalten ist, aber kaum Tolkiens vordringliche Absicht war. Tolkien als Literat hingegen ist ungemein schwieriger zu fassen, und manche der üblichen Kriterien greifen in seinem Falle anscheinend vorbei.

C. N. Manlove, ein britischer Literaturwissenschaftler, artikuliert in seiner Studie *Modern Fantasy* von 1975 dieses akademische Unverständnis. Zum einen, sagt er, versuche Tolkien ein »sekundäres Epos« zu schreiben (d. h. ein solches, welches auf eine zeitliche *crux* gerichtet ist), zum anderen wisse er nicht so recht, ob er dies als einen externalisierten oder einen inneren Konflikt schildern solle. »Die simple Tatsache«, schreibt er, »ist die, daß Tolkien einen Roman und ein Epos zugleich schreiben wollte, eine Geschichte von gewöhnlichen Menschen, die mit außergewöhnlichen Anforderungen konfrontiert werden, und nicht wußte, wie er es anstellen sollte.«¹⁷ Im einzelnen läuft seine Kritik darauf hinaus, daß der dargestellte Konflikt zwischen Schicksal und freier Wahl nicht hinreichend begründet sei, daß es zum Beispiel zu viele glückliche Zufälle gebe, so daß man fast annehmen müsse, daß der Gott von Tolkiens Mittelerde in unverantwortlicher Weise Sinn für dramatische Momente habe; denn, so Manlove, »jede Vorstellung von einem Helden ver-^[79]langt, daß die Handlungen des Helden sich wesentlich auf die freie Wahl und den menschlichen Willen gründen.«¹⁸

Wenn aber, wie man vermuten kann, die Kriterien von Epos oder Roman wie auch das moderne Heldenbild bei Tolkien nur teilweise zutreffen, so wird ersichtlich, wieso eine solche Kritik ins Leere laufen muß. So sehr die Geschichte einerseits in

¹⁶ Bonniejean McGuire Christensen, »Beowulf and The Hobbit: Elegy into Fantasy in J. R. R. Tolkiens Creative Technique«, University of Southern California, 1969.

¹⁷ C. N. Manlove, »Der Herr der Ringe«, *J. R. R. Tolkien - der Mythenschöpfer*, 99.

¹⁸ Ebd., 97.

die moderne literarische Entwicklung eingebunden ist, so ist Tolkiens Theorie des Erzählens, soweit sie in dem bereits erwähnten Essay »Über Märchen« greifbar wird, doch eine Mischform von moderner und mittelalterlicher Auffassung, was sich allein schon daran zeigt, daß er unter einer religiösen Prämisse operiert, nach der der Mensch ein Schöpfer zweiter Ordnung ist, was in der Tat eine Vorstellung von Gott als einem Geschichtenerzähler bedingt.

Tolkiens eigene Intentionen, die er mit seinem literarischen Werk verfolgt, werden erst richtig klar mit der Veröffentlichung des *Silmarillion* 1977, vier Jahre nach seinem Tod. Und in der Tat wirkt auch die Tolkien-Kritik vor 1977 im Rückblick eigentümlich antiquiert, was auch verständlich ist, da sie gewissermaßen unter dem Handicap operierte, daß man zwar um die Existenz eines umfangreichen Korpus von Texten als Hintergrundmaterial zum *Herrn der Ringe* wußte, über deren Form und Inhalt aber nur spekulieren konnte. Dieses Korpus wurde nun nach Tolkiens Tod in einer bearbeiteten Fassung herausgegeben, deren Material sicherlich weitestgehend authentisch ist, bei der aber fraglich ist, ob eine Veröffentlichung in dieser verknappten Form Tolkiens literarischen Intentionen entsprach.

Das *Silmarillion* ist in mehrfacher Hinsicht ein schwieriges Buch. Tolkien sah es als derart- integrierten Bestandteil seiner Fiktion an, daß er sich in den 50er Jahren fast mit seinem Verleger überworfen hätte, weil er es unbedingt zusammen mit dem Heini. der Ringe veröffentlichen wollte – wovor der Verleger verständlicherweise zurückschreckte, nachdem er hörte, daß dieses andere Buch noch umfangreicher werden sollte als das bereits vorliegende. Ist die derzeitige Form der Veröffentlichung in ihrer Kürze schon nicht unproblematisch, so ist es auch die Form der Darbietung, die Tolkiens Sohn gewählt hat. C. J. R. Tolkien gesteht im Vorwort des *Book of Lost Tales*, des ersten Bandes einer inzwischen begonnenen Edition Tokienscher Frühschriften, ein, daß diese unvermittelte Darstellung ohne Brechung etwa durch eine Rahmenerzählung – wie dies Tolkien selbst zumindest zeitweise intendiert hatte – sich als nicht unbedingt glückliche Lösung erwiesen hat.

In der vorliegenden Form ist dieses Buch mit seiner archaisierendbiblischen Sprache und seiner Fülle an Namen und Bezeichnungen einer normalen Lektüre kaum zugänglich. Ist *Der Herr der Ringe* ein Versuch, ein langes und komplexes *Kunstmärchen* zu schreiben, so ist *Das Silmarillion* ein *Kunstmythos*, der in *Kunstsage* und *fiktive Historie* übergeht.^[80] Tolkiens ursprüngliche Absicht war es, eine Art »Mythologie für England« zu schaffen, und in der frühen Fassung ist auch die Verbindung zwischen *Mittelerde* und der *Britischen Insel* noch wesentlich enger, als es dem *Silmarillion* und dem *Herrn der Ringe* nach erscheinen mag. So ist die Erzählerfigur der ursprünglichen Rahmenhandlung ein Mitglied der alten englischen Kultur, dem gewissermaßen als *Alter ego* des Autors von der Welt der Elben und Götter Kunde zuteil wird.

›Kunstmythos‹ ist ein noch schwieriger Begriff als ›Kunstmärchen‹. Beim Begriff des *Mythos* bewegt sich der Literaturwissenschaftler immer auf recht unsicherem Terrain, weil er es mit einer im weitesten Sinne literarischen Form zu tun hat, bei der jedoch Unterscheidungen zwischen *Realismus* und *Phantastik* oder *Fiktionalem* und *Nichtfiktionalem* aufgehoben sind, weil sich die Frage nach ihrer Wahrheit, sei sie

erkenntnis- oder seinsbezogener Natur, überhaupt nicht erst stellt: »Ein Mythos«, so formuliert es pointiert der Literaturtheoretiker Darko Suvin, »ist nicht wahr oder falsch, sondern überzeugend oder nicht überzeugend, lebendig oder tot.«¹⁹

Dennoch maß jeder Versuch, Tolkien unter Einschlag dieser Frühschriften gerecht zu werden, zugleich ein Versuch sein, mit eben diesem Anspruch als Mythenschöpfer zurechtzukommen. Dabei läßt sich zunächst allgemein feststellen, daß es sich sicherlich nicht um Mythen im traditionellen Sinne handelt, sondern daß eine wie auch immer geartete mythische Qualität hier allenfalls gebrochen durch die literarische Schöpfung zutage tritt. Wenn wir diese Qualität isolieren wollen, so können wir dies, wie Dieter Petzold in der bislang einzigen deutschsprachigen Studie zu Tolkien feststellt, auf drei Ebenen tun,²⁰ und hier etwa setzt auch die moderne Kritik an:

(1) *Direkte Imitation eines Mythos*. Dies finden wir am Anfang des *Silmarillion* in dem Versuch, eine fiktive Kosmogonie, also eine Erschaffung der Welt, zu erstellen. Und wir stellen fest, daß, gemessen an den oft recht blutigen und direkten originären Mythen – etwa der Erschaffung der Welt aus dem Leib des Riesen Ymir in der nordischen Mythologie –, dies bei Tolkien ein relativ abstrakter Prozeß ist. Es fängt damit an, daß Eru, der Eine, Tolkiens transzendenter Gott, aus der Substanz seiner Gedanken die Valar erschafft, heilige Wesenheiten, die später in die Schöpfung der Erde eingehen. Primäre Motive sind Musik und Licht, also eher abstrakte Elemente, die in der historischen Welt von Mitteleerde nur gedämpft und vielfach gebrochen zutage treten, z. B. die Musik der Schöpfung im Rauschen des Meeres. Eine der interessanteren neueren Studien ist die von Verlyn Flieger mit dem Titel *Splintered Light*, die die-^[81]sen Prozeß der Brechung in den von Tolkien verwendeten Begriffen und den korrespondierenden Formen seiner imaginären Sprachen von Mitteleerde nachvollzieht.²¹ Doch dies, ebenso wie der Rückschluß von der geschilderten Welt auf die Ursprünge und Hintergründe ist eine relativ zerebrale Sache, die nicht sehr anschaulich ist. Tolkien geht auch schon sehr bald in der Geschichte der Valar, die in ihrer Urform eher nordischkeltischen Gottheiten gleichen, wobei die Guten einen durchaus leidenschaftlich-heroischen Kampf gegen das Böse führen, auf die zweite Ebene über:

(2) *Adaption und Umgestaltung existierender Mythen*. Darunter ist der Rückgriff auf bereits existierende Mythen und Legenden unter neuen Aspekten zu verstehen, die der Autor synkretistisch für seine Zwecke verwenden kann. Gerade diesen Rückgriff hat Tolkien beispielhaft vorexerziert. Während einige Quellen bei ihm deutlich bestimmbar sind – der *Beowulf*, die *Edda*, das *Kalevala* –, ist auf der anderen Seite gerade bei solcher Quellensuche manches bloße Amplifikation gewesen; das heißt, es wurden Parallelen in der Mythologie genannt, von denen man halt nicht beweisen kann, ob Tolkien sie – bewußt oder unbewußt – verwendet hat. Und es fehlt im übri-

¹⁹ Darko Suvin, *Poetik der Science Fiction: Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979), 58 f.

²⁰ Dieter Petzold, *J. R. R. Tolkien: Fantasy Literature als Wunscherfüllung und Weltdeutung* (Heidelberg: Winter, 1980), 110 ff.

²¹ Verlyn Flieger, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World* (Grand Rapids, MI: Eerdmans 1983).

gen insbesondere an einer Theorie, die die Methodik eines solchen Rückgriffs erklärt. Fließend ist auch hier der Übergang zur dritten Ebene:

(3) *Analogsetzung*. Hier geht es vor allem um die Inhalte, die transportiert werden, und zwar um solche von allgemeiner ethischer oder religiöser Natur, wie sie nach allgemeinem Dafürhalten in Mythen Ausdruck finden. Die Interpretation geht dann mitunter so weit, daß man dem Kampf zwischen Gut und Böse oder der Dialektik von Schicksal und Freiheit an sich schon eine mythische Qualität zumessen will. Petzold rät in diesem Zusammenhang zur Vorsicht; er sagt:

Die Nähe zum Mythos, die in der *Fantasy Literature* zweifellos deutlicher ist als in den meisten Werken der realistischen Literatur, ist nicht notwendigerweise an sich schon ein positives Kriterium Die Aussagen, welche die Middle-earth Romane über unsere Welt machen, ... mögen ... »tiefer« sein als wissenschaftliche, aber es sind »Wahrheiten«, die *per definitionem* nicht nachprüfbar sind. *Fantasy Literature* kann uns ebensowenig wie jede andere Art von Literatur lehren, wie die Welt »wirklich« ist; auch sie kann nur Einsichten vermitteln.²²

Genau dies, was der Kritiker hier abstreitet, daß nämlich durch den ästhetischen Anspruch eines literarischen Werkes eine Einsicht in eine höhere Existenz eröffnet wird, scheint der Autor zumindest geglaubt zu ^[82]haben. Eine seiner Schülerinnen und spätere Kollegin erinnert sich, ihn einmal bei der Arbeit spontan gefragt zu haben: »Sie haben den Schleier durchbrochen, nicht wahr, und sind hindurchgelangt?« Er habe dies, berichtet sie, bereitwillig und unmißverständlich bejaht.²³

Kommen wir zum Schluß daher noch einmal auf das eingangs zitierte Beispiel vom Turm zurück. Der Turm, als Tolkiens Werk verstanden, ist sicherlich von einem beträchtlichen intrinsischen Interesse, und die Betrachter erliegen leicht – und gern – dem Zwang, mehr über diese Kunstwelt herausfinden zu wollen, die ihnen aufgrund ihrer Andersartigkeit so viel attraktiver und aufgrund ihrer Intaktheit so viel glaubhafter erscheint als die eigene. Doch wenn wir, um dem Beispiel zu folgen, uns sozusagen auf Tolkiens eigene Stufe stellen und auf den Turm hinaufgehen und hinausblicken, was sehen wir dann? Das Meer, sagt Tolkien. Aber was ist das Meer?

Im Meer, heißt es im *Silmarillion*, liegt die Musik der Schöpfung, aber das ist, wie gesagt, eine relativ abstrakte Vorstellung und wird auch bei ernstem Bemühen nicht anschaulicher. Versucht man, sich die Szene bildlich zu vergegenwärtigen, so wird man eher an ein Gemälde der deutschen Romantik, wie bei Caspar David Friedrich, erinnert, auf dem der einsame Wanderer, als Rückenfigur, in die endlose Weite blickt, deren Größe und Erhabenheit ihm ein Gefühl religiöser Natur eingibt, die aber zugleich etwas Vages, Nebulöses, ja, beinahe Kitschiges hat, weil man sich nicht sicher sein kann, ob nicht diese große Form vielleicht doch nur Leerform ist. Ähnlich können wir das Meer zwar sehen, das Tolkien uns zeigen will, aber die Bedeutung

²² Petzold, *Fantasy Literature*, 112.

²³ S. T. R. O. D'Ardenne, »The Man and the Scholar«, in *J. R. R. Tolkien: Scholar and Storyteller*, hg. Mary Salu, Robert T. Farrell (Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 1979), 34.

darin zu erkennen erfordert einen Glaubensakt, der nur dem unmittelbar einsichtig ist, der ihn bereits vollzogen hat.

Zu einer abschließenden Wertung von Tolkiens Werk zu kommen erscheint zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch als verfrüht, zumal in diesen Jahren noch eine genauere Quellenedition seiner Frühschriften, beginnend mit dem jetzt in zwei Bänden vorliegenden *Book of Lost Tales*, im Gange ist. Für die Fantasy-Literatur läßt sich allenfalls sagen, daß sich jedes ihrer Werke, im Guten wie im Schlechten, an dem Tolkiens zu messen hat. Dabei ist es bemerkenswert, daß Tolkien eigentlich wenig direkte Nachahmer gefunden hat – von einigen naiven Imitatoren und seinem Einflug auf die Kinderliteratur einmal abgesehen –, daß aber seine Figuren und Motive Bestandteil der populären Kultur geworden sind. Was die etablierte Literaturkritik betrifft, so wird Tolkiens Werk vermutlich ein erratic Block in der literarischen Landschaft des 20. Jahrhunderts bleiben – ein Versuch eines einzelnen, mitten in unserer Zeit einen neuen Mythos zu schaffen, bei dem es weniger erstaunlich ist, daß er scheitern mußte, sondern daß er zumindest teilweise gelang.

Helmut W. Pesch: »J. R. R. Tolkien: Die Hobbits und die Kritiker« Aus: *Das Licht von Mittelerde. Aufsätze und Vorträge.* (Tolkiana: Schriften zu J. R. R. Tolkiens Mittelerde, 1.) Erster Deutscher Fantasy Club: Passau, 1994. S. 69-82. Erstmals veröffentlicht in: Karl Ermerm (Hg.). *Verfremdung und Erkenntnis.* Phantastik in Literatur, Bild und Film. Loccumer Protokolle 66/84. Evangelische Akademie Rehberg-Loccum, 1985. S. 27-41.