

Transformationen des Populären. Working Paper Series des SFB 1472

27.06.2023

Working Paper 7

Midcult? Populärer Realismus und Tolkiens Mittelerde

Niels Werber

Zitation:

Niels Werber (2023): *Midcult? Populärer Realismus und Tolkiens Mittelerde*.

Working Paper SFB 1472, no. 7.

DOI: <https://doi.org/10.25819/ubsi/10356>

1. Vorbemerkung

1/29

Dieses „working paper“ versucht einige Anregungen aufzugreifen und einzuordnen, die Moritz Baßler in seiner kürzlich erschienen Monographie *Populärer Realismus. Vom International Style des gegenwärtigen Erzählens* (München: Beck 2022) zum *Fantasy*-Genre im Allgemeinen und zu der von J.R.R. Tolkien in seinen Romanen und anderen erzählenden Texten geschaffenen Welt gegeben hat. Es wird also nicht, oder allenfalls nebenbei, um die fruchtbare Kontroverse gehen, die Moritz Baßler mit seinen Thesen zum *Midcult* ausgelöst hat, sondern um die Frage, ob die von Tolkien kreierte und von Hollywood-Produktionsfirmen weiter ausgebauten fiktiven Welt (*Mittelerde*) ein gutes Beispiel für die Architektur des Populären Realismus darstellt und ob es sich bei den Romanen, Verfilmungen und Serien um *Midcult* handelt.

Middle-earth, “the main continent of Earth (Arda) in an imaginary period of the Earth’s past, ending with Tolkien’s Third Age, about 6,000 years ago“, wie es in der Wikipedia heißt, ist eine Welt, in die nicht nur viele Millionen Leser:innen eingetaucht sind, sondern auch die vielen Millionen Zuschauer:innen der Verfilmungen (*Lord of the Rings*, *The Hobbit*) Peter Jacksons und der von Amazon produzierten Serie *Rings of Power* (1. Staffel, 2022). Das „working paper“ stellt also keinen originären Beitrag zur Tolkien-Philologie dar,¹ sondern unternimmt den Versuch, die zurzeit viel diskutierten Thesen zum *Midcult* und zum *Populären Realismus* zu rekonstruieren, am Fall Tolkien zu diskutieren und an die Forschungsdiskussion im SFB 1472 „Transformationen des Populären“ anzubinden.²

Warum Tolkien? In der *Fantasy-Novel* entdeckt Moritz Baßler den paradigmatischen Typus jenes ubiquitären und dominanten Erzählstils, den er als *populären Realismus* bezeichnet.³ Tolkiens Romanprojekte führt er als erfolgreichstes Beispiel dieses Genre an (107). Dies sind, neben der außerordentlichen Popularität, zwei gute Gründe, sich näher mit Tolkien und Baßlers Überlegungen zu beschäftigen. Tolkiens „Fantasy“ kann für Baßler als „Inbegriff“ des populären „Realismus“ angeführt werden (138), den er von einem „guten“ oder „besser paradigmatischen Realismus“ unterscheidet (378).

Tolkien ist zugleich aber auch ein gutes Beispiel für die Heuristik des Sonderforschungsbereichs 1472 “Transformationen des Populären”,⁴ da seine Romane schon seit den 1950er und 1960er Jahren große Beachtung finden, weit oben in den Bestsellerlisten firmieren, erfolgreich verfilmt werden und schließlich auch seriellen Content für eine Plattform (*Amazon*) liefern, die nach der Logik der Popularisierung zweiter Ordnung operiert, d.h. 1.) die Popularität von gestreamten Serien wird erhoben, 2.) populäre Serien werden auf der Startseite der Plattform eigens als besonders beliebt empfohlen und so wird 3.) die Popularität des Populären weiter gesteigert. Man wird noch sehen, dass mit „populärer“ Kunst bei Moritz Baßler zuallererst formal leicht zugängliche (im Gegensatz zu sperrigen Formen) Kunst gemeint ist. Das wäre also an der Machart von Werken nachzuweisen, während Popularität im Sinne des SFB meint, dass ein Werk von vielen Beachtung findet und dies auch, dank ubiquitärer oder prominenter Bestsellerlisten und Rankings, jeder wissen kann.⁵

1 Vgl. Nathanael Busch, Hans Velten, *Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman*, Heidelberg: Winter 2018.

2 Für Anregungen und Hinweise danke ich den Kolleg:innen aus dem Teilprojekt A01: Daniel Stein, Anne Deckbar und Laura Haas.

3 Moritz Baßler, *Populärer Realismus. Vom International Style des gegenwärtigen Erzählens*, München: Beck 2022, S. 106. Im Folgenden zitiere ich aus Baßlers Monographie im fortlaufenden Text in Klammern und Seitenzahlangebe, also (106).

4 Jörg Döring, Niels Werber, Veronika Albrecht-Birkner, Carolin Gerlitz, Thomas Hecken, Johannes Paßmann, Jörgen Schäfer, Cornelius Schubert, Daniel Stein, Jochen Venus, „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 6. Jg., Nr. 2 (2021): S. 1–24

5 Vgl. Thomas Hecken, *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ‚Girl und Popkultur‘*, Bochum: Posth Verlag 2006, S. 85.

Ich werde in diesem Paper in drei Schritten vorgehen und
 1.) zunächst die begrifflichen und theoretischen Grundlagen von Baßlers Ansatz (ausgehend von den Termini *populär* und *Realismus*) klären,
 2.) seine Thesen zur Fantasy und zu Tolkien entfalten und
 3.) die Frage diskutieren, ob es sich im Falle des Tolkien-Franchise um *Midcult* handelt.

2. Realismus als Epoche, als Stil und als Verfahren

Was ist *Populärer Realismus*? Der Realismus-Begriff der Literaturwissenschaften ist voraussetzungsvoll und soll zunächst – mit Blick auf Baßlers Verwendung des Begriffs – präzisiert werden:

Realismus, oft auch *bürgerlicher* oder *poetischer* Realismus bezeichnet in der deutschen Literaturwissenschaft einerseits eine *Epoche*, andererseits einen *Stil*. Die Epoche des Realismus wird im 19. Jahrhundert positioniert: Klassik, Romantik und Biedermeier liegen vor ihr, Naturalismus, Ästhetizismus und Avantgarde folgen ihr. Texte, die dem Realismus zugeordnet werden, zum Beispiel Werke von Theodor Fontane und Gustav Freytag, von Wilhelm Raabe und Adalbert Stifter, unterscheiden sich demnach von Texten von Schiller und Goethe, von Kleist und Novalis, die der Klassik oder Romantik zugesprochen werden, und sie unterscheiden sich auch von Autoren wie Stefan George oder Georg Trakl, Johannes R. Becher oder Georg Heym, die von Literaturhistorikern als Vertreter des Ästhetizismus oder der Avantgarde geführt werden.

Es liegt in der Logik dieser epochalen Differenzierung, dass eine zeitliche Einordnung nicht genügt, denn auch die einer Epoche zugeordneten Texte sollen sich ja von den Texten einer anderen Epoche unterscheiden *und* müssen daher jeweils für ihre Epoche unverwechselbare Eigenschaften aufweisen. *Alle* Texte, die in einer Zeitspanne geschrieben worden sind, einfach unter *einer* Epoche zu subsumieren, wäre sinnlos. Der Romantiker Tieck ist sehr alt geworden, er hat noch in Zeiten geschrieben, die der Epoche des Realismus zugerechnet werden – aber deshalb war er ja selbst kein Realist. Und als Expressionist war Becher sehr jung. Er ist Jahrzehnte später noch Kultusminister geworden und hat alles Avantgardistische abgelegt.

Die rein zeitliche Epocheneinteilung genügt also nicht. *An den Texten müssen Unterschiede deutlich werden*, und dies ist auch der Fall: Fontane schreibt nicht wie Schiller, Freytag nicht wie George, Stifter nicht wie Kleist. Der Realismus ist also auch ein *Stil* der Literatur, ein Epochenstil, eine spezifische Art, *wie* Literatur aus sprachlichem Material eine Textform schafft. So betrachtet, und man begibt sich damit in eine formalistische, strukturalistische oder auch systemtheoretische Perspektive,⁶ kann es bei der Unterscheidung literarischer Epochen und Stile nicht um „Inhalte“ gehen. Alle genannten Autoren haben in ihren Texten beispielsweise von amourösen Paarbeziehungen und Landschaften, von Mahlzeiten oder Verkehrsmitteln, von Reisen und Städten erzählt. An derartigen „Inhalten“ liegt es also nicht. Es kommt auf die Form an – auf die Form, in der die Literatur die Welt, die sie umgibt, im Text erscheinen lässt.⁷ Auch bei der Literatur des Realismus kommt es auf die Form an.

Realistische Literatur, das weiß man schon im 19. Jahrhundert, bedeutet keinesfalls, die Welt *widerzuspiegeln*. Vielmehr unterhalten die Texte des bürgerlichen Realismus ein selektives Verhältnis zur Realität. Sie wieder-

6 Dazu später mehr. Vgl. aber Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

7 Inhalte, die ungeformt in der Literatur auftauchen, gibt es aus dieser (systemtheoretischen) Sicht genauso wenig wie Informationen, die nicht zugleich auch auf eine bestimmte Art und Weise mitgeteilt würden. Vgl. dazu Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, Niels Werber, „Nachwort“, in: Niklas Luhmann: *Schriften zur Kunst und Literatur*, hrsg. von Niels Werber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 438-476 und Niels Werber, „Medien/Form. Zur Herkunft und Zukunft einer Unterscheidung“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 36. Jg., Nr. 4 (2008): S. 67-73.

holen die Welt nicht, sondern *verdichten* Welt auf eine bestimmte Art, d.h., die Texte selektieren (dies und nicht das) und kombinieren (so und nicht anders). In der Metaphorik der poetologischen Programme wird hier von *Läuterung* oder *Verklärung* gesprochen.

Darauf weist auch Moritz Baßler schon 2013 hin:

„Realistisches Erzählen als metonymisches Verfahren setzt dem Verstehen keinen Widerstand entgegen. „Die vermeintliche Wirklichkeitsnähe der Prosa ist ein Effekt ihrer [...] eingängigeren Machart“, schreibt Christoph Bode. Das ergibt Texte, die schnell lesbar sind - nebenbei der einzige vernünftige Grund, weshalb man Texte des Poetischen Realismus, in denen es regelmäßig um so jugendfremde Dinge wie Verklärung und Entsagung geht, so gern als Schullektüre für die Mittelstufe einsetzt.“⁸

Auf *Läuterung* oder *Verklärung* als poetologischen Programmen kommt Baßler aber auch in *Populärer Realismus* im Zusammenhang seiner (überzeugenden) Analyse von Daniel Kehlmanns Roman *Die Vermessung der Welt* (2005) zu sprechen. *Läuterung* oder *Verklärung* der „historischen oder empirischen Wirklichkeit“ sei auch für Kehlmann und im Grunde für jeden „anderen historischen Roman“ typisch (60). Was meinen diese Metaphern, die ursprünglich technische *Prozeduren* bezeichnen, als Bezeichnung literarischer *Verfahren*?

Läuterung: Aus allerhand Erdreich wird lauterer Gold, die Schlacke bleibt zurück. *Verklärung*: Aus einer trüben Flüssigkeit wird durch Klärung ein reiner Trank. Um es mit Theodor Fontane zu formulieren:

„[Unter Realismus] verstehen wir nicht [...] das nackte Wiedergeben alltäglichen Lebens, am wenigsten seines Elends und seiner Schattenseiten. [...] Diese Richtung verhält sich zum echten Realismus wie das rohe Erz zum Metall: Die Läuterung fehlt.“ (1853)⁹

Gerhard Plumpe hat in seiner Abhandlung über die *Epochen moderner Literatur* diese Programmatik so rekonstruiert:

„Als Medium ist das Reale eine Art Steinbruch, in dem Schönes und Unschönes noch ungeläutert koexistieren; die Literatur formiert das Medium, indem sie Schönes von Nichtschönem trennt und das Schöne schließlich perfektioniert.“¹⁰

Es ist wichtig für das Verständnis des *Populären Realismus* den Fehler zu vermeiden, „realistische“ Literatur als Abbildung oder Widerspiegelung der Realität misszuverstehen. Es kommt in den Literaturwissenschaften vielmehr darauf an, die Differenz zwischen der Literatur und Welt zu betonen und dann die spezifischen Relationen zu beschreiben, die in jeder Epoche, in jedem Stil, in jeder Gattung zwischen Text und Kontext, zwischen Dichtung und Welt zu beobachten sind. Im Falle des Realismus lässt sich das Verhältnis von Literatur und Realität ganz generell als Verhältnis der Selektion und Kombination auffassen, denn *Läuterung* und *Verklärung* sind selektive, differenzierende und rekombinierende Verfahren: Aus der Realität wird *nicht alles* in die Dichtung übernommen, sondern *nur ganz Bestimmtes*, das sich im Roman des poetischen Realismus zusammenstellen und dabei zu einem schönen Ganzen in Form bringen lässt. Die spezifische Art der Selektion und Kombination im bürgerlichen Realismus könnte man das poetologische *Programm* des Realismus nennen.¹¹

8 Moritz Baßler, „Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart“, in: *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. hrsg. von Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 27-46, S. 27.

9 Zit.n. Plumpe, *Epochen moderner Literatur*, S. 128.

10 Ebd., S. 128.

11 Vgl. Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen: 1992.

12 Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (1960), in: Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971. Frankfurt am Main: stw 1993, S. 83-121, S. 94.

Umgekehrt formuliert: Die „schöne Ordnung“, die ein Roman des bürgerlichen Realismus erzeugt, findet sich in der Realität überhaupt nicht. Die Ordnung ist ein Produkt der Selektion und Kombination, ein Ergebnis der Auswahl und der Relationierung der ausgewählten Elemente. Der Realismus, um es noch einmal literaturtheoretisch zu formulieren, verhält sich auf keinen Fall mimetisch zur Wirklichkeit; der realistische Text selektiert und kombiniert. Er spiegelt nicht wider, er konstruiert.

4/29

Begrifflich deutet sich hier schon eine wichtige methodische Referenz an, nämlich Roman Jakobsons berühmte Definition der poetischen Funktion der Sprache, in der die Begriffe Selektion und Kombination eine Hauptrolle spielen: „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination.“¹²

Auf der Achse der Selektion sind die Paradigmen zu finden, aus denen ausgewählt wird. Auf der Achse der Kombination entstehen die Syntagmen dadurch, dass die aus den Paradigmen selektierten Signifikanten angeordnet werden, zum Beispiel in Sätzen. Nehmen wir als Beispiel einen bereits syntagmatisierten Satz, der das selektierte Wortmaterial bereits kombiniert hat, einen Werbespruch aus den 1950er Jahren: „Milch macht müde Männer munter“.

Diese Aussage wäre Wort für Wort auch anders möglich. Warum steht da nicht: „Milch weckt schläfrige Männer auf“? Immerhin bedeutet doch „aufwecken“ und „muntermachen“ quasi das gleiche. Die beiden deutschen Verben gehören aufgrund ihrer *semantischen Äquivalenz* in ein und dasselbe Paradigma. Selektiert wurde aber nicht „aufwecken“, sondern „muntermachen“, weil bei der Kombination sprachliche Effekte erzielt werden, die auffallen: „Milch macht müde Männer munter“ stellt eine Reihe von phonetischen Rekurrenzen her, ein Effekt, den „Milch weckt schläfrige Männer auf“ nicht zu bieten hat.

Es würde auch nicht so gut passen, wenn ein semantisches Äquivalent von „Mann“ selektiert worden wären, etwa „Herr“, oder „männlicher Erwachsener“. „Milch macht müde Erwachsene munter“ oder „Milch weckt schläfrige Herren auf“ würden als Werbespruch wohl kaum überzeugen.

Die Selektion von „muntermachen“ statt „aufwecken“, von „Männer“ statt „Herren“, von „müde“ statt „schläfrig“ hat *poetische* Gründe. Denn die poetische Funktion der Sprache wird hier dominant gesetzt. Der primäre Grund für die Selektion liegt darin, dass eine Kombination möglich ist, die wiederum Äquivalenzen herstellt, nämlich phonetische, diesmal aber „auf der Achse der Kombination“. Das Prinzip der Äquivalenz reguliert nicht mehr die Paradigmen: *munter machen* als Äquivalent von *aufwecken*, sondern ordnet die Syntagmen auf der Achse der Kombination.

Alle fünf Wörter beginnen ähnlich („Prinzip der Äquivalenz“). Die Alliterationen fallen auf, das Metrum, vier Trochäen, auch: „Milch macht müde Männer munter“. Das hat mit dem Inhalt nichts zu tun, die Milch bleibt immer gleich gut oder schlecht, wie immer der Satz auch formuliert wird, und die Männer bleiben immer genauso frisch oder müde. Da hätte man auch *aufwecken* oder *fit machen* schreiben können. Was die poetische Funktion angeht, kommt es aber auf die Form an. Dies gilt auch für Romane. Der realistische Text selektiert und kombiniert, er selektiert aus Paradigmen und

stellt auf der Achse der Kombination Kontiguität her, die Worte berühren sich, treten in einen Zusammenhang, bilden einen Satz, einen Absatz, ein Kapitel, einen Text.

5/29

13 Umberto Eco, *Einführung in die Semiotik* [1972], München: UTB, Fink 1985.

14 Ebd., S. 164.

15 Ebd., S. 146.

16 Umberto Eco, „Die Struktur des schlechten Geschmacks“ (1964), in: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 59-115.

17 Dwight Macdonald, „Masscult and Midcult“ (1960). New York: New York Review of Books 2011, S. 7-71.

18 Ebd., S. 35.

19 Ebd., S. 38ff.

Der kleine Exkurs zu Roman Jakobson ist deshalb angebracht, weil dieser Semiotiker und Strukturalist zu den wichtigsten Referenzen von Moritz Baßler zählt. Es ist kein Zufall, dass ein anderer Semiotiker, Umberto Eco, der ebenfalls sehr häufig strukturalistisch argumentiert,¹³ einen weiteren, wichtigen Bezugspunkt darstellt. Er ist auch für die *Midcult*-These relevant, und er versteht die „ästhetische Botschaft“ eines Textes ganz ähnlich wie Jakobson und Baßler. Eco bezieht sich auf die Überlegungen der „russischen Formalisten“ zum „Verfremdungseffekt“ von Verfahren, die sich mit Blick auf die Rezipienten als „Entautomatisierung“ realisieren.¹⁴ *Midcult* als das Andere der Ästhetik wäre also das Gegenteil von „Entautomatisierung“, „Verfremdung“ oder „Ambiguität“.¹⁵

Eco hat 1964 in seinem Aufsatz „Die Struktur des schlechten Geschmacks“ den Begriff des *Midcult* in Stellung gebracht hat.¹⁶ Der Aufsatz borgt den Begriff von Dwight Macdonald, einem Literaturkritiker, der den einschlägigen Text dazu unter dem Titel „Masscult and Midcult“ 1960 in *Partisan Review* veröffentlicht hat.¹⁷ Dass es einen Zusammenhang zwischen strukturalistischen Ansätzen und der These zum *Midcult* geben muss, deutet sich hier schon an; dies jetzt schon anzumerken, ist deswegen hilfreich, weil man vielleicht erwarten könnte, *Midcult* sei ein soziologischer Begriff – so wie Mittelschicht – und ziele auf den mittelmäßigen Geschmack einer Kultur der Mitte.

Aber Baßler teilt nicht das soziologische oder kulturhistorische (kulturpesimistisch getönte) Interesse Macdonalds, sondern vor allem seine triadische Unterscheidung von avantgardistischer *High Culture*, ästhetisch anspruchsloser *Mass Culture* und dem *Midcult* als populärer Massenkultur, die marktgerecht produziert sei, dies aber hinter einen „cultural figleaf“ verberge: „Midcult has is both ways: it pretends to respect the standars of High Culture while in fact it waters them down and vulgarizes them.“ Dass Alarmierende des *Midcult* sei sein Erfolg: „For it presents itself as part of High Culture“. Damit gewinne *Midcult* breite Publika – und verdrängt oder zerstöre die Hochkultur.¹⁸

Macdonalds Paradebeispiel für *Midcult* ist Ernest Hemingways „The Old Man and the Sea“, ein zuerst in der Zeitschrift *Life* lancierter Roman, der seinem Autor einen Pulitzer Preis und den Nobel Preis eingebracht hat. Genüsslich führt Macdonald vor, wie dieser Roman Tiefe und Bedeutsamkeit suggeriere, tatsächlich aber kunsthandwerklich für den Massenmarkt produziert worden sei.¹⁹ Moritz Baßler hat in Daniel Kehlmanns „Die Vermessung der Welt“ ein Pendant gefunden (55-63): „Kehlmann gaukelt uns dabei eine Bedeutsamkeit seiner Texte vor, die er mit seinem Populären Realismus literarisch nicht einlöst.“

Midcult wird zwar auf die Unterscheidung von *high culture* und *low culture* bzw. Avantgarden und Massenkultur bezogen, aber diese Differenz wird bei Baßler nicht auf gesellschaftliche Hierarchien zurückgeführt, sondern primär auf die Verfahren der Literatur, die entweder anspruchsvoll (Entautomatisierung) sind oder nicht – oder aber diesen Anspruch präntendieren:

Die Stilmittel dienen also vor allem dem Zweck, zu signalisieren, es handle sich hier um anspruchsvolle Kunst. Texte können auf diese Weise immer noch eine gewisse hochkulturelle Wertigkeit transportieren, ohne dass ihnen jedoch das Irritationspotential oder die poetische Kraft der Ursprungstexte zu eigen wären. Wo Populärer Realismus so verfährt, ist der Tatbestand des Midcult erfüllt: Erfolgreich adressiert werden Leserinnen und Leser, die die Mühen «schwieriger» Kunst nicht mehr auf sich nehmen wollen oder können und doch am bürgerlich valorisierten Kunstdiskurs, also an «High Art» teilhaben wollen. Die Herkulesse des Populären Realismus nehmen die breite und bequeme Straße, wollen aber dennoch am Ende bei der tugendhaften Hochkultur herauskommen. Genau in diesem Sinne der «strukturellen Lüge» werde ich im Folgenden den Begriff des Midcult verwenden. (71)

Es wird sich noch zeigen, dass das *Midcult*-Konzept genauso formalistisch aufzufassen ist wie Baßlers Begriff des *Populären Realismus* – und dies gilt für das Populäre wie für den Realismus.

Roman Jakobsons Theorie im Allgemeinen und seine Thesen zum Realismus im Besonderen bilden das Fundament für Baßlers These, dass es bei der Literatur nicht um Inhalte geht, sondern um ihre Machart. In einem nun schon über hundert Jahre alten Aufsatz von 1921 „Über den Realismus in der Kunst“ macht sich Jakobson über die „Literaturgeschichte“ lustig, die es liebe, „über Leben und Epoche aufgrund literarischer Werke“ zu reden.²⁰ Sein Spott gilt einer seltsamen Wissenschaft, die über das Leben einer Epoche, darüber, wie es wohl gewesen sein mag als Bauer oder Graf im frühen 19. Jahrhundert, darüber, wie man so dachte und fühlte als Tochter aus gutem Hause oder als Dienstmagd in einem solchen Haus, anhand von Romanen von Tolstoi so reden zu können glaubt, als fielen diese Romane mit der Realität des 19. Jahrhunderts zusammen oder bildeten sie ab.

Der „Terminus *Realismus*“, argumentiert Jakobson 1921, sei deswegen „am schlimmsten“ für die Literaturwissenschaft, weil der Begriff nahelege, man könne ganz unbekümmert über Romanfiguren und Romanhandlungen, über Romansettings und Romanstoffe *so sprechen wie über die Realität selbst*. Dies sei insofern vollkommen falsch, als der realistische Roman eben nicht die Realität abbilde, sondern „poetische Konstruktionen“ betreibe, die sich als „Realisierung [von] poetischen Verfahren“ beschreiben lassen.²¹ Jakobson hat vollkommen recht, und doch wird genau dieser Fehler immer wieder gemacht und seltsamerweise häufig selbst von Literaturkritiker:innen oder Literaturwissenschaftler:innen angenommen, die Literatur habe einen der Realität entnommenen Inhalt, *über den man dann jenseits aller Form sprechen könne*.

Um Jakobsons Einwand noch einmal – völlig simplifiziert – am Beispiel eines anderen Mediums zu reformulieren: Das expressionistische Bild einer Eiche wäre kunsthistorisch auch nicht verstanden, wenn wir eine Eiche auf dem Bild erkennen – es kommt auf den Stil an. Und das impressionistische oder kubistische Gemälde einer Eiche wäre eben etwas völlig anderes als ein expressionistisches oder symbolistisches Werk, und niemand käme auf die Idee, anhand dieser Kunstwerke über Eichen als Eichen zu sprechen.

Wer aber die Romane *Krieg und Frieden* oder *Anna Karenina* gelesen hat, meint offenbar, ohne weiteres „über Leben und Epoche“ sprechen zu können, ganz, als gäbe es nicht die unterschiedlichsten Möglichkeiten der

²⁰ Roman Jakobson, „Über den Realismus in der Kunst“ (1921), in: Russischer Formalismus. hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink 1994, S. 374-391, S. 375.

²¹ Ebd., S. 389.

poetischen Konstruktion der napoleonischen Kriege, der Adelsgesellschaften oder der Ehe im 19. Jahrhundert. Es kommt, das konnte man also schon 1921 wissen, bei literarischen Texten (und auch bei Romanen) immer auf die Verfahren der Selektion und Kombination an. Ein realistischer Text erzählt anders als ein avantgardistischer Text. *Soll und Haben* von Gustav Freytag (1855) liest sich anders als der Roman eines Ästhetizisten, etwa von Gabriele D'Annunzio oder Joris-Karl Huysmans. Man spürt, dass wir einen Text aus einer anderen Epoche, geschrieben in einem anderen Stil, in der Hand halten, auch wenn in diesen Texten Pflanzen und Häuser (vermeintliche Inhalte!) vorkommen. Es kommt allerdings darauf an, diese Unterschiede der Form auch literaturwissenschaftlich zu beschreiben.

3. Moritz Baßlers Populärer Realismus

Der Untertitel von *Populärer Realismus* lautet: *Vom International Style des gegenwärtigen Erzählens*. Moritz Baßler nutzt die Bezeichnung *Populärer Realismus* also einerseits zur Bezeichnung einer Epoche – es geht um das *gegenwärtige Erzählen*, um die „Romanliteratur unserer Gegenwart“ (5). Andererseits geht es aber auch um einen Stil, den *International Style*, um die für das *gegenwärtige Erzählen* typischen „literarischen Verfahren“ (5). Es kommt nun drauf an, diese Verbindung von Stil und Epoche mit Blick auf die Thesen zum *Populären Realismus* zu explizieren:

Dieses Buch sichtet die Romanliteratur unserer Gegenwart unter Aspekten literarischer Verfahren. Die Ausgangsbeobachtung lautet: Wie der International Style in der Architektur, so hat sich ein Populärer Realismus des Erzählens unter marktwirtschaftlichen Bedingungen zu einem globalen Erfolgsmodell entwickelt. Er prägt heute beinahe das gesamte Spektrum unserer narrativen Formen, von anspruchslosen Thrillern und Kriminalromanen über die Fantasy-Literatur und den Mainstream des gehobenen Buchmarktes bis hin zu international hochgeschätzten, mit Preisen versehenen Werken ‚mit Anspruch‘. (5)

Der Stil des *Populären Realismus* habe sich also über die ganze Welt verbreitet, und er präge alle narrativen Formen, so scheint es, vom *Anspruchslosen* ganz unten bis zum Werk „mit Anspruch“ ganz oben. Auch die „Fantasy-Literatur“ wird hier schon genannt. Sie rangiert auf der Liste, die von den „anspruchslosen Thrillern“ zu den „Werken ‚mit Anspruch‘“ reicht, in der Mitte. Diesem Problem der Hierarchisierung geht Baßler nach, und seine Lösung wird ganz und gar eine des russischen Formalismus, des Prager Strukturalismus und der Bologneser Semiotik sein und auf einer These zu den Verfahren der Literatur basieren, nicht auf einer Soziologie der Rezipient:innen und ihrer Kultur. Damit zurück zum Zitat:

Wenn also Baßlers Thesen nicht weniger als „die Romanliteratur unserer Gegenwart unter Aspekten literarischer Verfahren“ (5) umfasst, dann kommt er offenbar zu einem Ergebnis, *dass zur Zeit für alle Werke der epischen Literatur aller Sprachen auf der ganzen Welt ein einziger Stil* ausschlaggebend ist: Der *International Style* des *Populären Realismus*. Einzige Einschränkung: „unter marktwirtschaftlichen Bedingungen“, also dort, wo Konsumenten sich *nicht* durch eine Kaufentscheidung für eine bestimmte Art von Literatur entscheiden können, weil das Angebot fehlt, weil die Nachfrage fehlt oder die eigene Wahl aus politischen oder religiösen Gründen unmöglich ist, da könnte sich dieses „Erfolgsmodell“ nicht durchgesetzt haben.

Aber überall dort, wo Erzähltexte, in welcher Sprache auch immer, für einen mehr oder minder liberalen Markt produziert und dort vertrieben und vermarktet werden, da trifft man auf ein reichhaltiges Angebot von Texten, das „von anspruchlosen Thrillern und Kriminalromanen über die Fantasy-Literatur und den Mainstream des gehobenen Buchmarktes bis hin zum international hochgeschätzten, mit Preisen versehenen Werken ‚mit Anspruch‘“ reicht und die bei allen Genreunterschieden *eines gemeinsam haben*: Ein Set „literarischer Verfahren“, das Baßler *Populären Realismus* nennt, den aktuellen *International Style* des *Erzählens*. Was zeichnet diesen Stil aus? Oder anders formuliert: Welche Verfahren kennzeichnen diesen räumlich globalen und (was Genres angeht) umfassenden *Populären Realismus*?

Nochmals: Es geht *nicht* um den Inhalt. Es geht nicht darum, dass dann, wenn Männer und Frauen, Betten und Badezimmer, Gartenschläuche und Bügeleisen, Stimmen und Blicke in einem Text vorkommen (15), der Text deshalb realistisch wäre. Denn ein anderer Text, in dem ein ähnliches Inventar vorkommt, zählt (für Baßler) *nicht* zum populären Realismus. Der eine Text, Sebastian Fitzeks *Der Heimweg* (2020), unterscheidet sich vom anderen Beispiel, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) aus Baßlers Sicht nicht durch den Inhalt (20), sondern durch die „Machart der Texte“, durch ihre Form: *Berlin Alexanderplatz* nutze nämlich moderne, avantgardistische Verfahren. *Der Heimweg* dagegen verwende *populäre* realistische Verfahren – *also die Art und Weise, aus Worten Wirklichkeit zu konstruieren, unterscheidet die beiden Texte*, nicht das Vorkommen von Männern und Frauen, Bussen und Straßenbahnen, Kneipen und Küchen:

Der Realismusbegriff, der in diesem Buch verwendet wird, bezieht sich also ausdrücklich auf die Machart der Texte und nicht auf ihren Inhalt. Gespenstergeschichten, Science-Fiction und Fantasy-Romane enthalten zwar Dinge, die in unserer Realität womöglich nicht vorkommen (Gespenster, Vampire, Androiden, Drachen, Zauber). Sie sind aber trotzdem realistisch erzählt, ja müssen es geradezu sein, denn nur auf der Folie einer völlig verständlichen, vertraulichen, ‚natürlichen‘ Textwelt gelingt es uns überhaupt, Übernatürliches als solches wahrzunehmen. (19)

Dies ist auch für Tolkiens Romane interessant. Es wird schon einmal klar gemacht, dass das genretypische Inventar die Fantasy keinesfalls aus dem populären Realismus ausschließen würde: Zauberringe, Schwerter, Rüstungen aus Mithril, Balrogs und Halbelben, Riesenspinnen und Nazgûl, Zauberer, die auf Adlern fliegen, oder Orks, die auf Werwölfen reiten – all das kommt vor, aber es wird „trotzdem realistisch erzählt“ (20).

In dieser Passage wird nicht nur noch einmal wiederholt, dass es bei der Frage des *Populären Realismus* als eines globalen Stils unserer Gegenwart nicht auf den Inhalt ankomme, sondern auf Verfahren; hinzu kommt nun aber noch ein bestimmtes *Rezeptionsgefühl*. Die Literatur des *Populären Realismus* sei so verfasst, dass für die Leser:in der Eindruck einer „völlig verständlichen, vertraulichen, ‚natürlichen‘ Textwelt“ entsteht. Dies gilt gerade auch für die Welten der Fantasy: „Wir halten uns gern in ihnen auf.“ (138)

Die erzählte Welt sei uns so vertraut, dass sie mit Gespenstern, Vampiren, Androiden, Drachen oder Zauberern, Zwergen und Elfen ausgestattet werden könne. Ohne diese „Folie“ sei das „Übernatürliche“ gar nicht wahrzunehmen. Es bleibe hier dahingestellt, ob ein Kategorienfehler vorliegt.

Denn wenn man Baßler hier beim Wort nähme, könnte es „Übernatürliches“ *nur* in Erzählungen des Populären Realismus geben, weil nur dort die entsprechende vertraute „Folie“ aufgespannt wird, was sicher nicht zutrifft. Gemeint ist wohl eher, dass die literarischen Verfahren, die Wiesen, Blumen und Hühner auf der einen und Gespenster, Drachen und Zauberer auf der anderen Seite in einem (in ein und demselben) Text konstruieren, die gleichen sein müssen: Das Auenland wird von der Erzählung genauso realistisch vermittelt wie ein Drache, ein Wirtshaus genauso wie ein Elbenturm, ein Mensch wie ein Ork. „Übernatürliches“ kann grundsätzlich, das wäre mein Einwand, aber auch anders konstruiert werden, etwa avantgardistisch. Dafür gäbe es Beispiele. Tolkiens Mittel Erde aber wird, wenn wir Baßlers zitierter These zum Genre der „Fantasy-Romane“ folgen, jedenfalls eine Welt sein, die literarisch so konstruiert ist, dass sie auf uns einen „völlig verständlichen, vertraulichen, „natürlichen“ Eindruck macht.

Um diese These - Baßler selbst geizt, was Tolkien angeht, mit Textanalysen - zu illustrieren: Am *Auenland* (Shire) ist alles vollkommen verständlich. Deshalb ist es überhaupt erzählerisch möglich, Bilbo eine Reihe von Zwergen in die Wohnung zu schicken (im *Hobbit*, 1937) oder Frodo mitten in der heitersten ländlichen Umgebung von untoten Dämonen, den Nazgûl, verfolgen zu lassen (im *Herrn der Ringe*, 1954). Das „Book One“ des *Lord of the Rings* beginnt so, und als Leser:in könnte man sich hier selbst dabei beobachten, wie gut oder schlecht man in die Textwelt hineinkommt:

When Mr. Bilbo Baggins of Bag End announced, that he would shortly be celebrating his eleventy-first birthday with a party of special magnificence, there was much talk and excitement in Hobbiton. Bilbo was very rich and very peculiar, and had been the wonder of the Shire for sixty years, ever since his remarkable disappearance and unexpected return. The riches he had brought back from his travels had now become a local legend, and it was popularly believed, whatever the old folk might say, that the Hill at Bag End was full of tunnels and treasure.²²

Für das englische Lesepublikum des Oxforder Professors ist ein reicher und sagenumwobener Sonderling nichts Außergewöhnliches. Und dass in einem kleinen Städtchen auf dem Land eine Party zur Feier eines besonderen, doppelten Geburtstags, denn auch Bilbos Neffe Frodo wurde am 22. September geboren, als Großereignis erwartet wird, dürfte jeder Leserin ohne großes Nachdenken verständlich sein. Und dass jemand das *County* verlässt, weit reist und dann mit Reichtümern beladen zurückkehrt, mag „remarkable“ sein, ist aber ein *plot*, der im englischen Roman so selbstverständlich ist, dass Ort und Art des Erwerbs nicht einmal im Text expliziert werden müssen. Die Leser:innen des *Hobbit* wissen ohnehin Bescheid, was es mit Bilbos „remarkable disappearance and unexpected return“ als reicher Mann auf sich hat, wenn sie den *Lord of the Rings* lesen, aber auch für alle anderen britisch sozialisierten Rezipienten wird hier nichts Außergewöhnliches erzählt, im Gegenteil, alles *erscheint geradezu natürlich*.

Natürlich erscheint dies aus Gründen – alles an dieser Szene ist selbstverständlich auch konstruiert, fällt in der Rezeption aber nicht mehr auf: Der Literaturwissenschaftler und Kritiker des westlichen, kolonialen *Orientalismus* Edward Said hat in seinem Buch *Culture and Imperialism* u.a. an Romanen von Jane Austen gezeigt, dass die reichen Protagonisten, die in ihren Romanen die verarmten Töchter des britischen Landadels heiraten und damit ihre Familien vor dem Ruin retten, allesamt einen Aufenthalt

²² John Ronald Reuel Tolkien, *The Lord of the Rings* [1954], London: Harper Collins 1995, S. 21. Im Folgenden zitiere ich die englischen Passagen aus diesem Buch mit der Seitenzahl in Klammern im laufenden Text, also so (21).

in den britischen Kolonien hinter sich gebracht haben, der sich für diese Herren finanziell gelohnt hat. Es finden sich in den Romanen nur sehr wenige Hinweise auf den kolonialen Hintergrund dieser „riches [...] brought back“ (21), auserzählt wird das nicht, es gehört zu dem, was impliziert ist, im Denken des *Empire* geradezu natürlich sein soll und daher im Text nicht expliziert oder markiert wird. Said schreibt über *Mansfield Park* (1814) von Jane Austen:

What was wanted within was in fact supplied by the wealth derived from a West Indian plantation and a poor provincial relative, both brought into Mansfield Park and set to work. [...] All this Austen leaves to her reader to supply in the way of literary explanation.²³

23 Edward W. Said, *Culture & Imperialism* [1993], London: 1994, S. 110.

Der Aufstieg des britischen Romans und die Eroberungen des britischen *Empire* laufen Hand in Hand – und dies wäre gerade an der Normalisierung zu beobachten, die koloniale Güter, Waren und Ressourcen in den Romanen dadurch erfahren, dass ihre Herkunft nicht zum Teil einer Erzählung wird. Der Reichtum wird bestaunt – aber was er impliziert, nämlich die Kolonialisierung, wird nicht expliziert. Was schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts selbstverständlich geworden ist, muss zu Beginn des 20. Jahrhunderts erst recht niemanden irritieren.

Tolkiens *Lord of the Rings* steht, dies wäre meine These zur Gewöhnung an eine bestimmte „Textwelt“, in dieser Tradition des englischen Romans, und vor diesem Hintergrund ist zu verstehen, was von Bilbo zu halten ist: „Bilbo was very rich and very peculiar, and had been the wonder of the Shire for sixty years, ever since his remarkable disappearance and unexpected return. The riches he had brought back from his travels had now become a local legend.“ (21) Ein reicher Eigenbrötler, der allerhand zu vererben hat, das ist ein Topos. Niemand muss hier überrascht sein. Dass Bilbo Drachen und Zwerge, Elfen und Zauberer kennengelernt hat und wie er sein Vermögen erworben hat, ist zwar inhaltlich bemerkenswert, aber nicht formal. Auf der Achse der Kombination gibt es nichts, was uns stören würde. Alles bleibt normal.

Wenn in der Erzählung, zunächst einmal im alltäglichen Geplauder der Bewohner des ländlichen, heiteren, idyllischen Auenlandes am Anfang der Erzählung, von Drachen und Elfen, Zwergen und Zauberern die Rede ist, dann bestätigt das die oben bereits zitierte These von Moritz Baßler zum Fantasy-Roman: „Sie sind aber trotzdem realistisch erzählt, ja müssen es geradezu sein, denn [...] auf der Folie einer völlig verständlichen, vertraulichen, ‚natürlichen‘ Textwelt gelingt es uns überhaupt, Übernatürliches als solches wahrzunehmen.“ (19)

Dieser Eindruck einer „völlig verständlichen, vertraulichen, ‚natürlichen‘ Textwelt“ wird von Tolkien noch verstärkt, wenn er die harmlosen Hobbits über Bilbo tratschen lässt und seinen Gärtner („the Gaffer“, Sams Vater), also jemanden, der ihn oft zu Gesicht bekommt, so zu Wort kommen lässt: „Elves and Dragons! I says to him. Cabbages and Potatoes are better for me and you. Don't go getting mixed up in the business of your betters, or you'll land in trouble too big for you, I says to him. And I might say it to others.“ (24)

Das Auenland ist ein Ort, in dem Kohl und Kartoffeln, Bier und Apfelkuchen die Hauptrolle spielen, alles andere geht Hobbits nichts an. Das eigene Denken hört an der nächsten Hecke auf. Was jenseits des *Shire* vorgeht, „the Dark Tower has been rebuilt“, „Orcs were multiplying again“, das teilt uns der extradiegetische (auktoriale) Erzähler nullfokalisiert und häppchenweise mit, aber für die Hobbits sind dies nur „whispers“ eines Gerüchtes. Selbst den Namen des Landes *Mordor* „the hobbits only knew in legends of the dark past“ (42f). Worüber auch immer man sich im Auenland persönlich oder politisch Sorgen machen könnte, „little of this [...] reached the ears of a ordinary hobbit.“ (43) Und was sie hören, im Pub bei einigen Bieren, hat den Charakter von „fireside-ales and children’s stories“ (43).

„Don’t go getting mixed up in the business of your betters“ (24). Genau dies, *getting mixed up*, ist im Laufe der Handlung das Schicksal von Frodo, Pippin, Merry und Sam, aber das „Übernatürliche“, das sie erfahren, ist eingebettet in eine beschaulich-idyllische, geradezu spießige ländlich-dörfliche Gemeinschaft, die nicht nur das englische Lesepublikum aus hunderten von Romanen kennt. Die Welt, in der die Drachen und Zauberer, Werwölfe und Orks zu Hause sind, ist keine erstaunliche Welt, nur das Inventar ist fantastisch. Und erzählt wird diese Welt vollkommen konventionell, es gibt keine irritierenden Formen, die den Lesefluss stocken lassen – auch wenn einem vielleicht der Atem stockt, wenn Gandalf in Bruchtal in der schwarzen Sprache von Mordor die Inschrift des Rings proklamiert (247). Das „Übernatürliche“ fällt ganz auf die Seite des Inhalts, das Verfahren, also wie der Ring beschrieben und wie die Szene des Vorlesens eingeführt wird, hat nichts Auffälliges an sich und kommt so hundertfach in Romanen vor. Auch ein Ehering hat eine Gravur, die sich vorlesen lässt, und dass Ringe binden, aber auch verloren gehen, ist nichts Neues.

Meine Beobachtung, dass es für Baßler bei der Frage des *Populären Realismus* nicht nur auf Verfahren ankomme, die eine „natürliche“ Textwelt erzeugen, sondern auch auf ein bestimmtes Rezeptionsgefühl, findet eine weitere Bestätigung in den folgenden Ausführungen:

Realismus in diesem Sinne ermöglicht eine leichte und schnelle Lektüre und ist damit eine Grundbedingung für populäre Literatur. Realistische Romane sind sozusagen liegestuhltauglich. Allerdings ist deshalb nicht alle realistisch erzählte Literatur gleich auch schon populär. Realismus, wie wir ihn hier definieren, ist denn auch keineswegs auf reine Unterhaltungs- und Bestsellerliteratur beschränkt. Im Gegenteil (20).

Man kommt gut, problemlos, widerstandsfrei hinein in den Roman des *Populären Realismus*. Wir finden uns in der erzählten Welt sofort zurecht. Und wir bleiben gerne im Immersionsmodus, unserem bequemen Liegestuhl. Woran liegt das? Der Inhalt allein kann nicht der Grund sein, dies war schon am Beginn des ersten Buches des *Herrn der Ringe* zu beobachten. Die poetischen Verfahren müssten folglich den Ausschlag geben.

Der gerade zitierte Einstieg ins Auenland holt die Leser:innen nicht nur thematisch dort ab, wo sie zuhause sind, bei einer Geburtstagsparty eines etwas eigenbrötlerischen und wohlhabenden Herrn, den alle mehr oder minder gut kennen, ein wenig beneiden und der sich einen jungen Verwandten als designierten Erben ins Haus geholt hat. Tolkien nutzt, vom *plot* abgesehen, narrative Verfahren, die dem englischen Lesepublikum gut vertraut sind. Jane Austens *Sense and Sensibility* (1811) beginnt so:

The family of Dashwood had long been settled in Sussex. Their estate was large, and their residence was at Norland Park, in the centre of their property, where, for many generations, they had lived in so respectable a manner as to engage the general good opinion of their surrounding acquaintance. The late owner of this estate was a single man, who lived to a very advanced age, and who for many years of his life, had a constant companion and housekeeper in his sister. But her death, which happened ten years before his own, produced a great alteration in his home; for to supply her loss, he invited and received into his house the family of his nephew Mr. Henry Dashwood, the legal inheritor of the Norland estate, and the person to whom he intended to bequeath it. In the society of his nephew and niece, and their children, the old Gentleman's days were comfortably spent.

Wir werden in die Geschichte von Henry Dashwood eingeführt über die Lage des Landguts seines Onkels in Sussex, der dort lange und respektiert gewohnt hat und nun als Erben seinen Neffen aufnimmt. Austens *Pride and Prejudice* (1813) beginnt mit dem *Gossip* über einen gerade in die Gegend gezogenen reichen Junggesellen, den wir aus der Perspektive der Rede über ihn kennenlernen. Eine gute Meinung herrscht vor. Auch Bilbo nimmt, bevor wir ihn im *Lord of the Rings* erstmals selbst zu Gesicht bekommen, im Dorftratsch von Hobbiton Gestalt an, als „gentlehobbit“ aus guter Familie, „decent people“, er sei „free with his money“, aber auch ein wenig „queer“, er unterhalte Kontakte „in foreign parts“ (22f). Die Dialoge, die erlebte Rede, die auktoriale Ironie, die den einen oder anderen Protagonisten gutmütig verspottet, alles, was Jane Austens Romane auszeichnet (und zu ihrer Zeit innovativ gewesen ist), findet sich auch bei Tolkien.²⁴ Zunächst *Pride and Prejudice*:

“The garden sloping to the road, the house standing in it, the green pales and the laurel hedge, every thing declared they were arriving. Mr. Collins and Charlotte appeared at the door, and the carriage stopped at the small gate, which led by a short gravel walk to the house, amidst the nods and smiles of the whole party. In a moment they were all out of the chaise, rejoicing at the sight of each other. ...
Mr. Collins invited them to take a stroll in the garden, which was large and well laid out, and to the cultivation of which he attended himself. To work in his garden was one of his most respectable pleasures.”²⁵

Und nun der *Lord of the Rings*:

„Inside Bag End, Bilbo and Gandalf were sitting at the open window of a small room looking out west to the garden. The late afternoon was bright and peaceful. The flowers glowed red and golden: snap-dragons and sunflowers, and nasturtiums trailing all over the turf walls and peeping in at the round windows.
‘How bright your garden looks!’ said Gandalf.
‘Yes’, said Bilbo. ‘I am very fond indeed of it, and all of the dear Shire; but I think I need a holiday.’ (25)

Die späte Sonne scheint, aber sie blendet die beiden alten Freunde nicht, die aus dem offenen Fenster in den Garten (selbstredend in westliche Richtung) hinausschauen. Löwenmäulchen, Sonnenblumen und Kapuzinerkresse lehnen sich mit ihren Blüten freundlich ins Fenster hinein. Es ist ruhig und gemütlich, eine Unterhaltung über ganz alltägliche Freuden, das Wetter, die Geburtstagsparty, eine geplante Reise. Der Garten ist schön. Das Auenland ist schön. Eine Idylle.

24 In der Forschung zum 19. Jahrhundert ist es geradezu selbstverständlich, den Roman mit dem Realismus in Verbindung zu bringen, und zwar nahezu unabhängig von der methodischen Perspektive: „In the nineteenth century, the story goes, realism became an institution. Scholars tell different versions of this story. For some, realism functioned like an institution: seeking to represent everyday reality, it helped establish procedures and prescriptions that mediate social and political life. For others, realism acquired institutional authority in the nineteenth century: it attracted critical attention and achieved canonical status. For still others, realism participates in a larger process of institutional consolidation by shoring up the British imperial state and embracing the rule of law.” So Mary L. Mullen, *Novel Institutions. Realism and the Institution of the Nineteenth-Century Novel*, in: *Anachronism, Irish Novels and Nineteenth-Century Realism*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2019, S. 37.

25 Jane Austen, *Pride and Prejudice* [1813], hrsg. von James Kinsley, Oxford, New York: Oxford University Press 1991, S. 139.

Auch in *Pride and Prejudice* sind alle zufrieden, erfreuen sich aneinander in einer Landhausszene, in der alles passt, der Garten, die Landstraße, die grünen Wiesen und Lorbeerhecken, das kleine Tor, die Kutsche, der mit weißem Kies bestreute Weg vom Gartentor zum Pfarrhaus, der durch den blassgrünen Rasen und den dunklen Lorbeer führt. Das alles ist so konventionell erzählt und so erwartbar, dass der Text vollkommen mühelos rezipiert wird und seine „Machart“ überhaupt nicht auffällt. Deshalb ist die Lektüre so leicht und so schnell. Es gibt keinen Widerstand. Beide Szenen eignen sich ganz wunderbar für die Verfilmung, und es sieht genauso aus, wie man es sich vorstellt; es sind Klischees.

26 Mullen, *Novel Institutions. Realism and the Institution of the Nineteenth-Century Novel*, S. 60.

27 Ebd., S: 58.

„Realist novels imagine a stable, solid reality“.²⁶ Dies gilt nicht nur für den englischen Roman des 19. Jahrhunderts, sondern auch für Tolkien. Der Effekt einer „kontinuierliche, stabilen Realität“, in deren Zentrum die „representation of everyday life“ in „small England“ steht,²⁷ verdankt sich jenen Verfahren, die auch Tolkien verwendet und deren „Machart“ den Rezipient:innen nicht mehr auffällt. Selektion und Kombination entspricht den Erwartungen: Fenster, Sonne, Garten, Löwenmäulchen, Sonnenblumen und Kapuzinerkresse, Zufriedenheit, Ruhe. Das Verfahren ist uns inzwischen so vertraut, dass die Form des Textes auch so ein geöffnetes Fenster zu sein scheint, durch das man völlig ungehindert in die Textwelt hineinschaut wie Bilbo und Gandalf in den Garten vor Bags End.

Das literaturtheoretische Konzept, das Moritz Baßler seinen Überlegungen zum Realismus als „Machart“ zugrunde legt, stammt von Viktor Šklovskij, der in seinem Aufsatz „Die Kunst als Verfahren“ (1916) einen Grundlagentext des russischen Formalismus vorgelegt hat, zu jener theoretischen Schule also, der auch Roman Jakobson zugerechnet wird und auf deren Theoreme, wie noch zu sehen sein wird, auch Umberto Eco zurückgreift. Viktor Šklovskij macht eine einzige, aber folgenreiche Beobachtung, die für Baßlers Argumentation von großer Relevanz ist:

„Wir“, so schreibt er, wir „gewöhn“ uns immer wieder an Neues, auch in der Dichtung. Was gerade noch auffiel, weil es auf völlig ungewohnte Weise Worte selektiert und kombiniert, wird bald gar nicht mehr registriert. Dass jeder Text auf artifizielle und kontingente Weise gemacht ist, vergessen wir bei der Lektüre, wenn die Verfahren uns nicht darauf hinweisen. Das etablierte, geläufige Verfahren tritt nicht mehr als Form hervor, es scheint, als ob die Sprache einfach nur auf die natürlichste, also nicht anders zu erwartende Weise Inhalte transportiere. Šklovskij nennt diese Gewöhnung *Automatisierung*. Die Formen, an die wir uns „gewöhnt“ haben, fallen ins „Unbewusst-Automatische“.²⁸

28 Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“ (1916), in: *Russischer Formalismus*. hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink 1994, S. 5-35, S. 11.

29 Ebd., S. 31.

30 Ebd., S. 33.

31 Ebd., S. 6.

In der Dichtkunst komme es aus seiner Sicht nun darauf an, diesen Prozess der Gewöhnung zu durchbrechen, also mit neuen Verfahren zu arbeiten und der Automatisierung zu entkommen. Dies erklärt die Formevolution der Künste. Den erfolgreichen, wenn auch nur vorübergehenden Versuch der Verfremdung nennt er *Deautomatisierung*. Es sei das „Merkmal des Künstlerischen: dass es absichtlich für eine vom Automatismus befreite Wahrnehmung geschaffen ist“.²⁹ Die alltägliche Prosa sei „ökonomisch, leicht, regelmäßig“, ungewöhnliche Poesie dagegen „gebremst, verbogen“, „fremd“.³⁰ Dichtung erfinde keine neuen Inhalte, sondern „neue Verfahren“, sie ist „Neuanordnung“.³¹

Tolkiens literarische Ökonomie ist *friction free*: Alles kommt „leicht, regelmäßig“ daher, sein Formenrepertoire setzt nicht auf Verfremdung oder Deautomatisierung, sondern auf Wiederholung und Kontinuität. Wir fassen Hobbiton im *Shire* ganz so auf, als sei es gar keine literarische Konstruktion, sondern ganz selbstverständlich so da, wie es ist.

Die Überraschungen, mit denen der fesselnde Text durchaus aufzuwarten hat, betreffen allein den „Inhalt“. Dass ein Zauberer mit Vögeln und Libellen sprechen kann, dass ein anderer Zauberer Krähen als Überwachungsdrohnen einsetzt, dass Bäume und Flüsse sprechen können – das alles wird aber nicht anders erzählt als die Szenen, in denen Pippin und Merry in Hobbiton herumtrollen, Gandalfs Feuerwerk stibitzen und zünden. Die „Ahs!“ und „Ohs!“ der erstaunten Hobbits, die den Feuerwerksdrachen erst bewundern, um dann zu erschrecken, unterscheidet sich formal nicht vom Erstaunen über den Einen Ring oder die Palantíre, Galadriels Spiegel oder eine Armee von Toten.

Magische Gegenstände, legendäre Schwerter, unzerstörbare Kettenhemden – alles, was die erzählte Welt im *Herrn der Ringe* ausmacht, bleibt ohne Konsequenz für die Form der Erzählung. Ein kleiner Test: Wenn man die Gegenstände austauschen, also anders selektieren würde, zum Beispiel keinen Spiegel, sondern ein Glas verwenden würde, keinen Ring, sondern ein Armband, kein Schwert, sondern eine Axt, keine Balrogs, sondern Drachen, keine Zwerge, sondern Riesen – dann müsste sich an der Syntagmatisierung nicht viel ändern. Dagegen war bereits am Beispiel „Milch macht müde Männer munter“ zu sehen, dass *ein* einziges Wort, das anders wäre, die poetischen Effekte des Satzes zerstören würde, obwohl sich inhaltlich nichts ändert. „Milch weckt erschöpfte Herren auf“, das wäre nicht das gleiche. Im Falle Tolkiens wäre es wohl egal: Es wäre einigermaßen gleichgültig, wenn Narsil ein Speer wäre und Shadowfax ein Rentier. Die poetische Funktion spielt im Roman eben nur eine unauffällige Rolle.

Šklovskij spricht vom „Unbewusst-Automatischen“ von Texten, an deren Verfahren wir uns gewöhnt haben. Und wir haben uns an Tolkiens Erzählstil deshalb gewöhnt, weil wir Dutzende oder Hunderte von Texten haben, die *formal* genau so erzählen wie Tolkien. Deshalb kann Baßler ja überhaupt mit einigem Recht vom *Populären Realismus* sprechen. Wenn das Genre des realistischen Romans *nicht-populär* wäre, also unvertraut, unbekannt, dann wären seine Verfahren auch *nicht* automatisiert – und Moritz Baßler könnte *nicht* behaupten, dass „Realistische Romane [...] sozusagen liegestuhltauglich“ seien.

Hier ist eine Hypothese zum Populären verborgen, die Baßler explizit so nicht formuliert: Populär ist, was bei vielen Beachtung gefunden hat und deshalb bekannt ist und von anderen als bekannt vorausgesetzt werden kann.³² Es ist die Literatur, die uns „von Bekannten“ empfohlen wird, die auf den „Shortlists der Buchpreise“ landen, die stapelweise „in den Buchhandlungen“ ausliegen (22) und die in Bestsellerlisten rangieren. Alle anderen Bücher als die des Populären Realismus lernen „die meisten von uns“ erst „gar nicht kennen“ (22). Wir können uns an bestimmte Verfahren nur *gewöhnt* haben, wenn wir vorher Literatur rezipiert haben, in denen diese Verfahren eine Rolle spielen. Man könnte zumindest die Popularität der Verfahren (und nicht einzelner Texte) als Voraussetzung dieser These zum „Unbewusst-Automatischen“ annehmen.

32 „Populär ist, was viele beachten. Populäre Kultur zeichnet sich dadurch aus, dass sie dies ständig ermittelt. In Charts, durch Meinungsumfragen und Wahlen wird festgelegt, was populär ist und was nicht.“ Hecken, Populäre Kultur, S. 85. Was derart in Charts erscheint, gilt auch für all die als populär, die das Artefakt gar nicht kennen, sondern nur die Charts zur Kenntnis genommen haben.

Es liegt in der Logik von Unterscheidungen, dass sie zwei Seiten differenzieren: Wenn es Automatisierung gibt, dann auch Deautomatisierung, wenn Gewöhnung, dann auch Verfremdung. Und wenn der *Populäre Realismus* sich dadurch auszeichnen soll, dass man sich an die verwendeten Verfahren schon längst gewöhnt hat, dann müsste es auch einen anderen Realismus geben, der *nicht* im Liegestuhl konsumiert werden kann, weil er unsere „Wahrnehmung“ irritiert und herausfordert.³³ Es ist also naheliegend, wenn Baßler, wie bereits oben angeführt, feststellt:

Allerdings ist [...] nicht alle realistisch erzählte Literatur gleich auch schon populär. Realismus, wie wir ihn hier definieren, ist denn auch keineswegs auf reine Unterhaltungs- und Bestsellerliteratur beschränkt. Im Gegenteil (20).

Als Beispiel führt Baßler den Roman *Berlin Alexanderplatz* von Döblin an (1929), ein Werk der „Klassischen Moderne“, wie er betont, um damit anzudeuten, dass es hier modern, und das heißt für ihn avantgardistisch wird. Das Lektüreexperiment, bei dem jede(r) mitmachen kann, geht die Wette ein, dass wir uns, obschon das Werk fast achtzig Jahre alt ist, an die Art und Weise, wie hier erzählt wird, längst nicht so gewöhnt haben wie an Tolkien. Ich zitiere den Ausschnitt, den Moritz Baßler ausgewählt hat und mit dem Hinweis einführt, in der „Szene“ gehe es „um die Misshandlung einer Frau“. Ida wird von „Franz Biberkopf“, dem „Held des Romans“, mit einem „hölzernen Küchenutensil getötet“ (20):

„Schon bei dem ersten Hiebe schrie sie au und sagte nicht mehr dreckiger Strizzi, sondern Mensch. Die zweite Begegnung mit dem Sahneschläger folgte unter feststehender Haltung Franzens nach einer Vierteldrehung rechts seitens Idas. Worauf Ida überhaupt nichts sagte, sondern schnutenartig merkwürdig den Mund aufsperrte und mit beiden Armen hochfuhr.

Was die Sekunde vorher mit dem Brustkorb der Frauensperson geschehen war, hängt zusammen mit den Gesetzen von Starre und Elastizität, von Stoß und Widerstand. Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich. Man wird folgende Formeln zu Hilfe nehmen:

Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt.) Die Größe der Kraft wird mit folgender Formel ausgedrückt:

$$f = c \lim \frac{\Delta v}{\Delta t} = cw.{}^6$$

Die Formel, die Döblin zitiert, ist physikalisch korrekt, wenn man sie auch heute etwas anders anschreibt als vor hundert Jahren. Aber darauf kommt es natürlich gar nicht an, sondern auf den Verfremdungseffekt, den Döblin in dieser Szene nutzt. Was erzählt wird, dass nämlich Franz Biberkopf seine Freundin Ida mit einem „Sahneschläger“ verprügelt und ihr derartig in die Rippen schlägt, dass sie nicht einmal mehr schreien kann, das wird von Ausführungen über die Gesetze „von Starre und Elastizität, von Stoß und Widerstand“ unterbrochen. Was passiert, die Handlung, tritt zurück; wie es erzählt wird, das Verfahren, tritt in den Vordergrund:

Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustande der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt.) (20)

Dies wäre also ein Beispiel für eine *realistische* Literatur, die *nicht populär* in dem Sinne ist, dass „eine leichte und schnelle Lektüre“ ermöglicht wird, weil der Lesefluss nie an der Form der Darstellung bricht. Die Szene wäre übrigens so, mit dieser Umlenkung des Dargestellten durch eine Lektion in Physik, auch nicht zu verfilmen. Was sollte man zeigen? Oder man würde die Formel und die Definitionen einblenden und so die Kontinuität der filmischen Welt durchbrechen – so, wie es mit der „Textwelt“ geschieht. Dies spräche dafür, dass Döblin einen Roman vorgelegt hat, der entautomatisiert und die Immersion stört.

Moritz Baßler kommentiert die zitierte Döblin-Stelle so:

Das ist anspruchsvoll, denn an solchen Stellen stockt der Lesefluss. Die gewohnten Schablonen greifen nicht mehr, folglich müssen wir die Aufmerksamkeit auf die Zeichen und die Machart des Textes richten. Die Stoßgesetze haben wir, wenn wir ehrlich sind, nicht mehr so exakt drauf, wie die abgedruckte Formel es verlangen würde. (21)

Unsere Wahrnehmung, so schreibt Baßler ganz wörtlich so wie Šklovskij, wird dadurch „ent-automatisiert, wir nehmen das Geschehen nicht mehr einfach als ‚natürlich‘ hin, sondern stellen vermeintlich Bekanntes vielleicht in Frage oder sehen es, im Idealfall, in einem neuen Licht.“ (21)

Mit Blick auf diese Stelle, der von der Form auf den Inhalt gewendet wird, ließe sich etwa fragen, ob das Schlagen von Frauen durch einen Mann denn etwa auch ein Naturgesetz sein sollte? Die Verlagerung der Erzählung von der sozialen Dimension – Mann schlägt Frau – auf die Physik von Aktion und Reaktion fester Körper („Es ist ohne Kenntnis dieser Gesetze überhaupt nicht verständlich“) stellt eigentlich erst heraus, wie gesetzeslos die Szene in Wahrheit ist, ohne auch nur ein moralisches Wort zu verlieren. Sie ist möglich, weil kein Gesetz Ida vor Franz' Faust schützt. Um noch einmal Baßler zu zitieren: „die Action [läuft] nicht auf der Ebene der Story ab“ (22), sondern auf der Ebene der Verfahren, die die Wahrnehmung der Story, um es mit Šklovskij zu sagen, *bremsen* und *verbiegen*.

4. Mittelerde populär und in Serie

Die 100 Millionen Menschen,³⁴ die im letzten Herbst die Serie *Rings of Power* gestreamt haben, wissen, wie stabil die Welt ist, die Tolkien geschaffen hat. Bereits in der ersten Episode der ersten Staffel tauchen alte Bekannte wie Galadriel und Elrond auf, die bereits Hauptrollen in den Verfilmungen des *Lord of the Rings* oder des *Hobbit* gespielt haben. Den weit mehr als 250 Millionen Leserinnen der beiden Romane sind sie ohnehin vertraut.³⁵ Auch eine Familie Brandyfoot hat in der ersten Episode ihren Auftritt, und dieser Name und die dicht beharrten Füße, an denen sie keine Schuhe tragen, weisen sie gleich als Vorfahren der Hobbits aus. Der Familienname spielt auf den Fluss an, der im *Herrn der Ringe* das Auenland durchfließt und der *Brandywine* (*Baranduin*) heißt. Frodos Freund Merry,

³⁴ Cynthia Littleton: <https://variety.com/2022/tv/news/jennifer-salke-rings-of-power-amazon-five-seasons-mgm-1235392108>. Abgerufen am 29. 4. 2023.

³⁵ Übersetzungen nicht eingerechnet. https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books.

mit vollem Namen Meriadoc Brandybuck, trägt ebenfalls einen Familiennamen, der das gleiche Toponym enthält, *Brandy*. Ob die Brandybuck direkte Vorfahren der Brandybuck seien, wird in Fankreisen diskutiert. Die Serie stellt also personelle Kontinuität her.

Aber nicht nur die Protagonisten sind vertraut, auch die Topologie. Obgleich die Geographie der Welt (im *Herrn der Ringe*: Drittes Zeitalter) nach dem Untergang der Insel Númenor und der Westküste Mittelirdes eine andere ist, finden wir uns (im Zweiten Zeitalter) sofort zurecht: Die hellen und lichten Regionen der Elben, die düsteren Lande der Orks, die schlaraffenlandartigen Auen der Harfoots, die Minen der Zwerge, die Holzhäuser der einfachen Menschen, die imposante Hochkultur der Númenor – all das kennen wir schon, und alles bleibt sich gleich, nicht nur in der Darstellung, sondern auch in der Symbolik: licht und gut, dunkel und gefährlich.

Auch in der Sozialdimension bleibt die Welt stabil: also feudal-aristokratisch stratifiziert. Die ältesten adeligen Familien stellen die größten Herrscher und Helden. Elben und Menschen von Númenor (Sie sind verwandt, der erste König von Númenor, Elros, ist der Bruder von Elrond.) sind allen anderen Völkern überlegen; so wie Aragorn oder Legolas einer Horde Orks oder einer Schar von „southrens“ überlegen sind. Der zivilisatorische Abstand zu anderen Völkern wird, wie schon im *Herrn der Ringe*, auch architektonisch und waffentechnisch visualisiert. Eine Elbenfestung sieht anders aus als ein Dorf im Osten, und eine númenorische Rüstung anders als die bunten Lumpen der Harfoots. In Tolkiens Welt erhält jeder qua Geburt seinen sozialen Ort, Mobilität ist nur in Ausnahmefällen denkbar.

Es gibt keinen Grund, an der Art der Darstellung Mittelirdes auch nur ein Detail zu ändern. Die Welt, die bereits Hunderte von Millionen kennen und schätzen, sieht auch in der neuen Serie so aus wie in den zwanzig Jahre alten Filmen. Die für die Serienforschung wichtige Frage danach, wie neue Publika erschlossen werden, stellt Baßler nicht. Hier ließe sich vermuten, dass es die Popularität der von Tolkien erfundenen Welt ist, die dazu anregt, ebenfalls, *wie schon Millionen andere*, zu den Romanen oder Filmen zu greifen. Die Wahrscheinlichkeit, dass ein viel beachtetes Werk noch populärer wird, ist viel größer als die Wahrscheinlichkeit dafür, dass ein bislang völlig unbeachtetes Werk ein Millionenpublikum findet und die Fortsetzung (Serialität) motiviert.

Was Filme und TV-Serie angeht, so macht es aber sicher viel mehr Sinn, in einer bereits bekannten wie beliebten erzählten Welt immer neue Narrative anzusiedeln. Tolkiens *world building* ist so erfolgreich, dass Mittelirdes weitgehend konstant gehalten wird, während einige Figuren für Abwechslung sorgen. So wird für Redundanz und Variation gesorgt.³⁶ *Rings of Power* setzt hier ein, und nur einige Protagonisten und Handlungsstränge sind neu, die Welt bleibt sich gleich – und die Verfahren (die Machart) ebenfalls. Wer das *Silmarillion* oder die *Nachrichten aus Mittelirdes* gelesen hat,³⁷ der ahnt, wie sehr das cineastische Tolkien-Franchise noch expandieren könnte, wenn sich weiter so viele Zuschauer und Leserinnen finden. Wieso sollte nicht auch *Der Fall von Gondolin*, eine 2018 aus dem Nachlass publizierte Reihe von Erzählungen,³⁸ verfilmt werden? Wir würden wieder auf viele alte Bekannte treffen, deren Abenteuer in Krieg und Liebe wir noch nicht im Detail miterlebt haben. Tolkien in Serie gehen zu lassen, liegt deshalb so nahe, weil einige Hun-

³⁶ Vgl. zu den Begriffen Redundanz und Variation Frank Kelleter (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2012.

³⁷ John Ronald Reuel Tolkien, *Das Silmarillion* [London 1977], Stuttgart: 1983; John Ronald Reuel Tolkien, *Nachrichten aus Mittelirdes* [Unfinished Tales from Numenor and Middle-earth, London 1980], übers. von Hans J. Schütz, Stuttgart: 1983.

³⁸ John Ronald Reuel Tolkien, *Der Fall von Gondolin*, hrsg. von Christopher Tolkien, Stuttgart: Klett-Cotta 2018.

dertmillionen Leserinnen und Zuschauer das Interesse an einer Literatur bekunden, deren Gebrauchswert nicht in der Irritation der Alltagswahrnehmung, in der Verfremdung, in der Entautomatisierung durch neue Verfahren besteht, sondern im Gegenteil in dem immer wieder gehaltenen Versprechen, dass alles so sein wird, wie es schon war: Orks sind Orks, Elrond ist Elrond, Galadriel ist Galadriel, ein Harfoot ist (quasi) ein Hobbit, ein stolzer und hochmütiger Númenor oder Zwerg ist und bleibt ein stolzer und hochmütiger Númenor oder Zwerg, auch wenn hunderte von Jahren zwischen den Abenteuern liegen, die sie erleben. Und die Welt, in der die Handlung dieser vielen Verfilmungen, die es gibt und die noch kommen werden, ist so aufwändig und komplex, dass es sich kaum lohnt, eine andere zu erfinden.

Die große Popularität von Tolkien-Fan-Fiction belegt das Interesse daran, die bereits erfundene Welt als diegetisches Rückgrat für weiterer unerhörter Begebenheiten zu verwenden. Vom Leben der ersten Elben auf Valinor, das die neue Serie andeutet, bis zu Frodos Reise nach Mordor sind so viele Episoden noch nicht erzählt, so viele Andeutungen noch zu explizieren, dass es für eine ganze Reihe von TV-Serien und Kinofilme reichen wird.

Moritz Baßler würde hier wieder argumentieren können, dass Serialität, wie er sie versteht,³⁹ in Indiz für *Populären Realismus* ist, weil der Populäre Realismus ja gerade *nicht* entautomatisiert und durch seine literarischen Verfahren die Leser gerade *nicht* aus der Immersion herausdrängt, um stattdessen die Form zu beachten. Der *Populäre Realismus* setzt auf einen Lesefluss, der von der Form der Texte, von ihrer Machart nicht unterbrochen wird – und stattdessen zum immersiven Lesen oder zum *Binge Watching* von populären Serien einlädt.

Maren Lickhardt hat in ihrer Schrift *Binge Watching*, die 2023 in der Reihe *Digitale Bildkulturen* erschienen ist, Moritz Baßlers Thesen zum „populären Realismus“ für die Frage der „Bingeability“ von Serien fruchtbar gemacht.⁴⁰ Sie schreibt: „Künstlerische Mittel der Konstruktion können unbemerkt bleiben, sodass eine fiktive Welt oder Geschichte scheinbar ungefiltert aufscheint.“⁴¹ Es verhält sich hier also genau umgekehrt, als man erwarten würde. Man könnte erwarten, dass episodisch erzählte Serien mit „ihren repetitiven Strukturen“⁴² eher langweilen und nicht zum *Binge Watching* motivieren – aber genau so ist es. Es sind die formal anspruchsvollen, progressiven Formen, die anstrengen und vom seriellen Konsum abhalten. Empirisch sieht man das daran, dass Streaming-Plattformen eigens geeignete Serien für *Binge Worthy TV-Shows* oder *Serien für einen Marathon* auf ihrer Startseite anbieten. Es spricht übrigens ebenfalls deutlich für die Popularität von Serien, wenn sie derart annonciert werden, weil die Plattform-Algorithmen ‚wissen‘, dass diese Serien bereits von vielen im *binge-mode* rezipiert worden sind. Das Rating *Binge Worthy* ist insofern empirisch gesättigt. Die Episoden von *Rings of Power* sind von Amazon allerdings zuerst im Wochentakt veröffentlicht worden, was von Fans umgehend kritisiert worden ist: „They should just release all the episodes to binge watch. The style is there but the story is at crawling pace.“⁴³

Bingen ist laut Maren Lickhardt das funktionale Äquivalent zum „Easy Reading“⁴⁴ im Liegestuhl, von dem Moritz Baßler mit Blick auf den *Populären Realismus* spricht. Die Serie, die Episode für Episode in schneller Folge rezipiert wird, ermöglicht diesen Konsum, in dem die erzählte Welt kons-

39 Also strukturalistisch. Baßler schreibt: „Ganz allgemein kann man das Gesetz der Serie so definieren: Serialität ist immer dann gegeben, wenn Elemente einer Erzählung nicht mehr bloss als aufeinander folgend, sondern als gleichartig, als äquivalent aufgefasst werden.“ (125) Was an einer Reihe äquivalenter Elemente interessant genug sein könnte, um das Publikum zur Rezeption über mehrere Episoden, Folgen, Romane hinweg zu motivieren, erschließt sich hier nicht. Klar ist nur, dass es keine Entautomatisierung geben kann, da alles „gleichartig“ bleibt.

40 Maren Lickhardt, *Binge Watching*, in: *Digitale Bildkulturen*, hrsg. von Annkathrin Kohout, Wolfgang Ullrich, Berlin: Wagenbach 2023, S. 48, 52.

41 Ebd., S. 52.

42 Ebd., S. 44.

43 <https://www.unilad.com/film-and-tv/rings-of-power-episodes-amazon-prime-20220912>. Abgerufen am 29.4.2023.

44 Lickhardt, *Binge Watching*, S. 64. Vgl. <https://pop-zeitschrift.de/2021/06/28/der-neue-midcult-atorvon-moritz-bassler-autor-datum28-6-2021-datum/>.

tant gehalten wird, während zugleich die Handlung weiter läuft und dazu dient, den letzten weißen Fleck auf der Landkarte zu besichtigen.
Über die *Rings of Power* heißt es:

19/29

Beginning in a time of relative peace, the series follows a cast of characters, both familiar and new, as they confront the much-feared resurgence of evil in Middle-earth. From the darkest depths of the Misty Mountains, through the majestic forests of the elven capital of Lindon, to the awesome island kingdom of Númenor, and reaching the farthest reaches of the map, these kingdoms and characters will forge legacies that will last a long time.⁴⁵

45 <https://tenerifeweekly.com/2023/03/09/the-first-images-of-the-filming-of-the-rings-of-power-in-tenerife-are-filtered/>. Abgerufen am 30.4.2023.

Das Versprechen lautet also, viele der Protagonisten werden wir kennen, einige kommen hinzu (Redundanz plus Variation), und das, was sie mit- und gegeneinander tun im ewigen Krieg um die Weltherrschaft, führt uns von den altbekannten Orten zu den fernsten Regionen der *Map of Middle-earth*. Die Welt, die Tolkien in seinen Romanen erschaffen hat, bleibt auch in den äußerst populären Filmen und Serien stabil – viel stabiler als unsere kontingente Welt. Dass die erzählte Welt derart zur Immersion einlädt, macht für Baßler gerade ihre Artifizialität aus: Die wirkliche Welt ist ja gar nicht so, und begründet zugleich den Realitäts-Effekt, den die Rezipienten des *Populären Realismus* schätzen: „Realismus als [...] leichte und schnelle Lektüre“ (20) ohne poetische Verfahren, die uns aus dem Liegestuhl werfen. Er schreibt:

Im Lichte des bisher Gesagten könnte man auf die naheliegende Idee verfallen, die Freiheiten fiktionaler Prosa dafür zu nutzen, sich eine Welt auszudenken, in der gleich von vornherein alles so ist, wie der Realismus es am liebsten hätte: Männer echte Männer, Brot schlicht Brot, grüne Inseln, blaues Meer, schneeweiße Hochebenen, große Gefühle auf gestampften Lehm Böden - unsere archaisch-zeitlose, vorindustrielle Welt also, mit magischen Anteilen, mittelalterlichen Grausamkeiten, Prophezeiungen und Quests, die für Geheimnis, Bezauberung und Tiefes sorgen, eine Heldenwelt, in der, wie in den alten Epen, persönliches Agieren noch einen Unterschied macht.

Diese Welt bliebe sich immer gleich, die Geschichten würden in Serie geschaltet und wären mehr oder weniger topisch, weil sie ohnehin vor allem als Lizenz dafür dienen würden, sich in dieser bewohnbaren Sphäre aufzuhalten. Und in der Tat ist mit diesen Merkmalen die Dominante epischer Formate unserer Gegenwart treffend charakterisiert: Fantasy. (105)

Der Realismus, der hier beschrieben wird, ist fast schon ein Klischee der Automatisierung, des Midcult, der Redundanz, der Gleichartigkeit. Baßler ist sich natürlich völlig im Klaren darüber, dass es auch einen anderen, formbewussten Realismus gibt – dafür hat er Döblin angeführt, und unter den Romanen der Gegenwart werden etwa Romane von Leif Randt und Mithu Sanyal genauer untersucht. Es gibt auch gelungenen Realismus (258ff, 300, 326, 359, 376, 378), aber das ist dann kein *Populärer Realismus* und keine *Fantasy*.

Der *Selling Point* der Fantasy im Allgemeinen und des *Lord of the Rings*-Franchise im Besonderen bestünde also darin, dass Mittelerde, in dem wir uns nach der Lektüre des *Hobbit* und des *Lord of the Rings* bereits zurecht finden, dass Mittelerde, in das wir bereits hunderte von Stunden investiert haben, im Wesentlichen so bleibt, wie es ist, und die weiteren *Spin-offs* kein eigenes *world building* betreiben, sondern genau das tun, was uns *Rings of Power* verspricht: uns die beliebte Welt wieder zeigen, an der Hand von

46 Mark J.P. Wolf, *Building imaginary worlds: the theory and history of sub-creation*, New York: Routledge 2012, S. 143.

47 Vgl. etwa Frank Kelleter, „Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?“, in: Wertung und Kanon. hrsg. von Matthias Freise, Claudia Stockinger, Heidelberg: Winter 2010, S. 55-76; Kelleter (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*; Daniel Stein, *Autorizing Superhero Comics. On the Evolution of a Popular Serial Genre*, Columbus: Ohio State University Press 2021; Claudia Stockinger, „Werk in Serie? Werkförmigkeit unter den Bedingungen von Populärkultur“, in: Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs. hrsg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spoerhase, Berlin: de Gruyter 2019, S. 259-302, Mirjam Nast, „Perry Rhodan‘ lesen. Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie, Bielefeld: Transcript 2017, Gereon Blaseio, Hedwig Pompe, Jens Ruchatz (Hrsg.), *Popularisierung und Popularität*, in: Köln, Dumont: 2005.

48 Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976], München: Fink 1990. Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

49 Wolfgang Iser, *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1992.

50 Eco, „Die Struktur des schlechten Geschmacks“, S. 64.

51 Ebd., S. 72.

bekanntem Protagonisten und einigen neuen, uns ein paar neue Ecken offenbaren, um die Welt intensiver zu genießen. Neues gibt es allenfalls auf der Ebene des Inventars der Serien als Variation des Bekannten. Dies macht ökonomischen Sinn in jeder Hinsicht, denn nicht nur wurde Geld, Zeit und Arbeit in den Bau und Ausbau der Welt investiert, sondern auch die Zuschauer haben Zeit, Geld und Affekte in die Welt eingebracht, in die sie immer wieder eingetaucht sind. Darauf hat Mark J.P. Wolf in seiner Monographie über *Word Building* aufmerksam gemacht: „A world’s persistence also affects the audience’s investment in that world.“⁴⁶ Es liegt nahe, dieses Engagement zu nutzen – und in der fiktiven Welt neue Geschichten zu erzählen und so in Serie zu gehen.

Ich möchte hier nur im Klammern anmerken, dass zu diesen Fragen unter dem Stichwort *Populäre Serialität* sehr interessante Forschungsbeiträge vorliegen, die Baßler jedoch nicht rezipiert hat oder zumindest nicht zitiert.⁴⁷ Er kommt im Wesentlichen mit den Positionen des Formalismus aus, die ich skizziert habe. Darin liegt natürlich eine Stärke seines Buches, das ja selbst von vielen deshalb Beachtung findet, weil man leicht hineinfindet und im Wesentlichen mit Jakobson und Eco auskommt, um seine Thesen nachzuvollziehen.

Aber darin liegt auch eine Schwäche, weil solch weitreichenden Thesen zum Realismus und zur Popularität von Serien am Forschungsstand, an konkreten Korpora und ihren Publika geprüft werden müssten. Insbesondere die literatursoziologische Dimension des Forschungsfeldes wird bei Baßler vollkommen ausgeblendet: was „wir“ (11), die Leserinnen und Leser tun oder erfahren, wird im Wesentlichen aus den Textstrukturen deduziert – so ähnlich, wie man es von Wolfgang Iser oder Hans-Robert Jauß kennt,⁴⁸ die sich der Rezeption nicht empirisch nähern, sondern „den Rezipienten“ als „impliziten Leser“ aus den literarischen Werken konstruieren.⁴⁹ Ob also ein Werk „anspruchsvoll“ ist oder „leicht lesbar“, wird aus den Verfahren des Werks, die strukturalistisch herausgearbeitet werden, abgeleitet. Dies Überzeugung teilt Baßler mit Eco, der über Werke der „Avantgarde“ und der „hohen Kultur“ von den populären Werken der „Massenkultur“ so unterscheidet:

Die Kulturindustrie, die sich an eine Masse von Konsumenten wendet, der die komplexen, spezialisierten Kulturtechniken zum größten Teil fremd sind, ist gehalten, vorfabrizierte Elemente zu verkaufen, zusammen mit dem Produkt die Gebrauchsbedingungen bereitzustellen und mit der Botschaft auch die Reaktion vorzuschreiben, die sie auslösen soll.⁵⁰

Eco weist auf die Risiken der These hin, von der Popularisierung künstlerischer Verfahren auf die Abnutzung und Gewöhnung und von dieser wiederum auf die Anspruchslosigkeit der Werke und ihres Publikums zu schließen:

Die Gefahr liegt darin, daß einer Soziologie der Formabnutzung Überheblichkeit unterstellt wird. Daß Formbildungsweisen, Ausdrücke und Metaphern sich abnutzen, ist zwar eine gesicherte Tatsache. Aber wer legt das Kriterium fest, den Grad der Abnutzung zu beurteilen?⁵¹

52 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

53 Eco, „Die Struktur des schlechten Geschmacks“, S. 73, S. 75.

54 Ebd., S. 88.

55 Baßler, „Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart“, S. 42. Es gibt eben solche, die etwas auf die rechte Wiese verstehen, und solche, „die es nicht ‚getten‘“ (S. 43). Quis judicabit? Der Autor des Aufsatzes. Vgl. auch Moritz Baßler, Heinz Drügh, *Gegenwartsästhetik*, Konstanz: Konstanz University Press 2021.

Im Übrigen, so scheint mir, lassen Abnutzung oder Gewöhnung auch keine überzeugenden Schlussfolgerungen auf die Avanciertheit oder Anspruchshöhe von Kunst zu, da etwa Werke des Kanons (in der Oper, im Ballett, in der Philharmonie, im Theater) hundertfach aufgeführt werden, ohne dass jemand auf die Idee käme, Wagner oder Bruckner, Tschaikowsky oder Brecht zur „low culture“ zu zählen. Die Gründe für die Attribution von kulturellem Kapital sind primär soziale⁵² – und nicht aus den Verfahren der Kunst abzuleiten.

Man könnte von Eco lernen, nicht ohne weiteres in die „hochnäsigen Verdammungen des Massengeschmacks“ einzustimmen; allerdings ändert dies nichts an der prinzipiellen Einschätzung seines Aufsatzes, dass gelungene Kunst immer auf Forminnovation basiere, nur gelungene Kunst „schulbildend“ wirke und so „Nachahmer auf den Plan“ rufe.⁵³ Sobald er strukturalistisch argumentiert, vergisst Eco seine eigenen Warnungen vor soziologischen Fehlschlüssen und weiß wieder ganz sicher, wie *high* und *low* in der Kunst und ihrem Publikum verteilt sind.⁵⁴

Baßlers Ansatz setzt zwar Leser:innen aus Fleisch und Blut („Liegestuhl“) voraus, die sich an manche Verfahren gewöhnen oder von anderen Verfahren abschrecken lassen, geht dem aber nicht weiter nach. Von den Ansätzen der Cultural Studies oder der Literatursoziologie ist dies denkbar weit entfernt. Praxeologische Methoden, die den Hypothesen zur Wirkung von Verfahren ethnographisch, qualitativ, empirisch nachgehen würden, kommen nicht in Sicht. Die Thesen („Liegestuhl“) lassen sich allenfalls an der eigenen Erfahrung überprüfen, die dann eben zum „wir“ (11) passen kann oder nicht. Um es mit Baßler zu sagen: „You get it“ – oder „you don’t get it“.⁵⁵

Nach dieser kritischen Parenthese zurück zu der nunmehr vertrauten These Baßlers, die ich in diesem *working paper* ja zunächst einmal vorstellen und für Tolkien fruchtbar machen möchte: Auf der Ebene der Form bleibt im *Populären Realismus* alles konstant, bloß keine Entautomatisierung, das würde womöglich Leser:innen kosten (und depopularisieren). Baßler schlussfolgert.

Fantasy hat das Problem des Realismus [...] gelöst.

Dieses Problem besteht ja, pointiert gesprochen, darin, dass die Wirklichkeit nicht realistisch ist. ‚Realistisch‘, so hatten wir definiert, bezeichnet ein Verfahren, das mit kulturell bewährten Wissensbeständen und Skripten arbeitet und dadurch immer so gleich inhaltlich wirkt. Man ist immer schon auf der Darstellungsebene, in der erzählten Welt, ohne dass man über die semiotischen Prozesse zu deren Herstellung stolpern würde. A = A. (106)

Ein Mann ist ein Mann, eine Frau ist eine Frau, ein Schwert ein Schwert, ein Bier ein Bier, ein Drache ist ein Drache. Man muss nicht aus der Handlung aussteigen und Mittel Erde verlassen, um darüber nachzudenken, was das Natürliche an den Naturgesetzen der Gravitation und der Beschleunigung sein soll, wenn es um Sahneschläger und Rippenbögen, Schnuten und Drehungen geht. Bei Döblin stolpert die Leserin aufgrund der literarischen Verfahren. Wenn im *Herrn der Ringe* Speere oder Pfeile in Körper eindringen, Schwerter oder Äxte Gliedmaßen abtrennen, dann stolpert niemand. Es erscheint alles ganz natürlich zu sein, nicht anders möglich. A = A. Die Kontingenz der modernen Gesellschaft bleibt draußen.

56 Eine Ausnahme sind vielleicht die Verse in Stabreim, die zu den Fragmenten rund um den Fall von Gondolin gehören. Vgl. Tolkien, *Der Fall von Gondolin*, S. 36ff.

57 Niklas Luhmann, „Literatur als fiktionale Realität“, in: *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. von Niels Werber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 276-291. Der Begriff „fiktionale Realität“ führt zu einer Differenzierung (bzw. Spezifizierung von „Welt“): Die andere Seite der Unterscheidung ist die „wirkliche Realität“.

58 Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*, hrsg. von Frederik Bunsen, Niklas Luhmann, Dirk Baecker, Bielefeld: 1990, S. 7-45.

59 John Ronald Reuel Tolkien, *Anhänge. Annalen der Könige und Herrscher* [1966], Stuttgart: 1981. Karen Wynn Fonstad, *The Atlas of Middle-earth. A updated and authentic guide to the geography of J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings, The Hobbit, and The Silmarilion*, Bostom, New York: Houghton Mifflin 2001.

60 Wolf, *Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation*, S. 154ff.

Während bei Döblin die poetische Funktion so selektiert und kombiniert, dass Immersion verhindert und die Wahrnehmung der erzählten Welt gestört wird, sind bei Tolkien Paradigmen *und* Syntagmen erwartbar – und Helden werden von Unholden erschlagen oder erschlagen Unholde, aber sonst machen sie nichts Unerwartetes. Sie reiten und laufen, fechten und trinken, nichts, was auf der Achse der Kombination Kontiguität herstellt, schmeißt uns aus dem inneren Film heraus, den wir sehen, wenn wir Tolkiens Texte lesen. Die Immersion ist perfekt, weil uns keine Markierung, kein Zeichen, kein Verfahren daran erinnert, dass wir es nur mit Signifikanten auf Papier zu tun haben und nicht mit Mittel Erde.⁵⁶

Die „wirkliche“ Welt,⁵⁷ in der wir Leserinnen und Leser leben, überrascht uns zwar *nicht* mit Drachen und Zwergen, aber sie ist für jede Person unüberschaubar, hochkomplex und kontingent. Die Zukunft hängt Tag für Tag von unzähligen Entscheidungen ab, die man selbst und die Tausende von anderen Akteuren (so oder anders, unvorhersehbar) treffen. Die Welt besteht aus so vielen Elementen und Relationen, so würde man das systemtheoretisch formulieren, dass jede Beschreibung der Welt unmöglich ist. Nur selektiv ist die Welt für uns erfahrbar.⁵⁸

Baßler vermutet, dass genau an dieser Stelle die Fantasy-Literatur ein Angebot unterbreitet, da sie eine Welt konstituiert, *deren Komplexität groß, aber immer handhabbar ist*. Wie in einem Mythos ist die Komplexität geordnet. Wir können in Stammbäumen nachsehen, wer mit wem verwandt ist, in den Annalen nachlesen, welche wichtigen Ereignisse bereits stattgefunden oder noch zu erwarten sind, wir können auf den Landkarten nachschauen, wo wer wann unterwegs ist.⁵⁹ Man hat dies „Secondary World Infrastructures“ genannt,⁶⁰ und man könnte dieses Beiwerk aus Karten, Stammbäumen, Wikis zu den Investitionen in diese Welt zählen.

Für Baßler kommt es aber darauf an, dass die Welt der Fantasy nicht modern und kontingent, sondern mythisch und überschaubar ist. Alles hat seinen Ort und seine Zeit. Und alles seinen Grund in uralter Verwandtschaft oder Feindschaft.

Wenn unsere Welt nicht vollständig beschreibbar ist, warum dann nicht eine erfinden, die es ist? High Fantasy ist Archiviliteratur. Nicht nur müssen die Figuren selbst ständig nachlesen, wie es um die Gesetze ihrer Welt bestellt ist, die eigentlichen Erzählungen sind auch umstellt von einer Menge enzyklopädischer Literatur, die die Fantasy-Welten, angefangen mit Mittel Erde, bis in die kleinsten Verästelungen erklärt. Da gibt es Schöpfungsmythen, Wörterbücher, Atlanten, Geschichtswerke, Verzeichnisse von Wesen, Waffen und Zaubern aller Art. Nicht nur die Autoren, auch ihre Nachkommen, die Fans und ganze Expertenteams großer Medienkonzerne arbeiten daran mit und weiter. Interessanterweise ist das Ergebnis fast jedes Mal aufs Neue eine jener archaischen, zeitlosen, vormodernen, vorkapitalistischen (gelegentlich auch post-apokalyptischen, also nach-kapitalistischen) Welten. Die Logik, nach der das funktioniert, sollte uns inzwischen vertraut sein: Gerade das Fantastische muss eben in der Darstellung unzweifelhaft sein (A = A, Mythos, Immersion). Und das ist ja mein Punkt: In Fantasy kommt Realismus zu sich selbst. (107)

Was dies, „A = A, Mythos, Immersion“, mit dem *Lord of the Rings* zu tun haben könnte, möchte ich an einem kurzen Auszug demonstrieren. Frodo befindet sich mit seinen drei Begleitern bereits auf dem Weg nach Bree, als

er sich plötzlich an Worte Bilbos erinnert, „it came to me then“, und Pippin, Merry und Sam eine seiner Sentenzen mitteilt:

23/29

He used often to say there was only one Road; that it was like a great river: its springs were at every doorstep, and every path was its tributary. 'It's a dangerous business, Frodo, going out of your door,' he used to say. 'You step into the Road, and if you don't keep your feed, there is no knowing where you might be swept off to. Do you realize that this is the very path that goes through Mirkwood, and that if you let it, it might take you to the Lonely Mountain or even further and to worse places?' He used to say that on the path outside the front door at Bag End, especially after he had been out for a long walk. (72f)

Genau so funktioniert das *Plotting* im *Lord of the Rings*: Eine Station folgt auf die andere: Hobbiton, Bree, Imladris, Moria, Lorien, Anduin, Osgiliath, Minas Morgul, Mordor. Die Geschichte im Sinne der *histoire* oder *plot* ist tatsächlich ein Pfad, an dem ein Ort auf den anderen folgt, eine Herausforderung wartet auf die nächste – „even further and to worse places“. Diese Struktur der „Heldenreise, wie sie bereits früh aus Märchenformaten destilliert wurden und die für die allermeisten populärrealistischen Formate, insbesondere des Hollywood-Erzählkino, prägend sind“, haben längst auch den Eingang in den deutschen Roman gefunden; in Wolfgang Herrndorfs *Tschick* „hat der Autor Strukturmomente der Quest eingebaut, wie man sie aus Märchen und Computerspiel kennt“ (153). Zu ergänzen wäre hier: und wie man sie aus dem *Lord of the Rings* und dem *Hobbit* kennt. Die Erzählung, also der *discours*, die *story*, die Narration, folgt dem „path“ von Abenteuer zu Abenteuer in einer Kontinuität, die erzählerisch vollkommen unauffällig bleibt. Frodo setzt einen Fuß vor den anderen, und wo immer er hingelangt, es bleibt ohne Konsequenz für die Art und Weise, *wie* erzählt wird.

Seine Quest führt Frodo an seltsame Orte, aber die Stimme, die das Garn der Erzählung spinnt, bleibt immer dieselbe, und das Strickmuster wird niemals verändert, nur die Farbe ist mal heller, mal dunkler. Die unheimliche Düsternis von Moria ist aber nicht anders erzählt als die heitere Helligkeit des *Shire*, die endlose, stürmische See nicht anders als die eisigen Höhen der Gebirge. Tolkien, so Baßler, sei der Meister dieses in Serie gegangenen *Populären Realismus*:

Aber wer hätte gedacht, dass ein verschrobenes pseudo-mediävistisches Romanprojekt aus Oxford in dieser Hinsicht den Vogel abschießen und zum einflussreichsten Werk des späten 20. und (zumindest des beginnenden) 21. Jahrhunderts werden würde – J.R.R. Tolkiens *The Lord of the Rings* (1954/55) nämlich? (107)

Nach allem, was ich bisher über Moritz Baßler und seine Unterscheidung von populärer und avantgardistischer Literatur, vom Lesen im Liegestuhl und von Verfahren der Deautomatisierung referiert habe, kann es nicht überraschen, wenn er Tolkien und der *Fantasy* den Status von Literatur eigentlich abspricht, insofern nämlich Literatur sich durch formale Innovation und Disruption auszeichnet, also aus seiner Sicht nur avantgardistische, moderne Literatur wirklich Literatur sei. Baßler fragt, „ob Fantasy überhaupt noch in einem emphatischen Sinne Literatur ist“. Seine Antwort fällt deutlich aus:

die ehrliche Antwort [müsse] wohl lauten: Nein! Tolkiens *The Lord of the Rings* [...] ist nicht mehr von derselben Art wie, sagen wir, Goethes *Wahlverwandtschaften*, Joyce' *Ulysses* oder Wolfs *Geteilter Himmel*. Damit ist jedoch nicht gemeint, dass es weniger gut wäre. A cat is not a deficient dog. Ich würde vielmehr einen Schritt weitergehen und sagen: Wenn Fantasy der Inbegriff des Populären Realismus ist, jener Literatur also, die unter den demokratischen, ökonomischen und medialen Bedingungen der westlich geprägten Überflusgesellschaften, in denen wir leben, zum International Style geworden ist, dann gilt womöglich für unsere Literatur generell, dass sie nicht mehr von der selben Art ist wie die traditionelle Romanliteratur des Abendlandes. (120)

Es geht also nicht darum, dass Fantasy „weniger gut wäre“, sondern darum, dass sie eine ganz andere kulturelle Spezies darstellt als die Literatur Goethes oder Wolfs: „A cat is not a deficient dog“. Nun verhält es sich aber so, dass der *Populäre Realismus* nicht ohne Anspruch ist:

Er prägt heute beinahe das gesamte Spektrum unserer narrativen Formen, von anspruchslosen Thrillern und Kriminalromanen über die Fantasy-Literatur und den Mainstream des gehobenen Buchmarktes bis hin zu international hochgeschätzten, mit Preisen versehenen Werken ‚mit Anspruch‘. (5)

Dieser Anspruch, zum Kanon des Abendlandes, zur Hochkultur zu gehören, genau wie James Joyce oder Alfred Döblin es tun, wird also auch Werken zugesprochen, deren „Machart“ eher banal und erwartbar ist. Wenn dieser Anspruch präntendiert wird, dann kann dies nur auf der inhaltlichen Ebene geschehen, nicht auf der Ebene der Verfahren (200f). Damit komme ich zu einem letzten, kurzen Schritt in Baßlers Argumentation, dem *Midcult*. Um die Voraussetzung der Argumentation noch einmal mit Umberto Eco zu formulieren:

Begreift man die Kunst als eine autonome Operation, als *Formbildung um der Formbildung willen*, so setzt man den Akzent auf gerade diesen Sachverhalt, der in der Terminologie der Kommunikationstheorie und der strukturalistischen Linguistik folgendermaßen umschrieben worden ist: ‚Die Hervorhebung der Botschaft als solche. Die Akzentuierung der Botschaft durch sich selbst, charakterisiert [...] die poetische Funktion der Sprache.‘⁶¹

Da sind sich Šklovskij, Jakobson, Eco und Baßler einig. *Midcult* setzt gerade nicht auf die poetische Funktion, auf neue Verfahren, auf Form, sondern bezeichne den Versuch, so Eco, „zu suggerieren [...], daß der Leser [...] eine privilegierte ästhetische Erfahrung macht.“⁶²

Wenn allerdings ein Trick des *Midcult* darin besteht, die eigene Bedeutsamkeit (Genialität) über die Erzählung von ‚bedeutsamen‘ Inhalten (z.B. eines Genies) zu suggerieren, dann gelingt diese Anmutung (Ecos ‚strukturelle Lüge‘) vermutlich am Leichtesten über das Schwere. Über ernste Themen und ‚schwere Zeichen‘ lässt sich eine Aura vermeintlich hoher Kunst direkter und besser herstellen als über Alltägliches, Ironie und Pop. (74)

Der „schwerste deutsche Signifikant“ ist „Auschwitz“ (290). Wenn dieses Zeichen verwendet wird, steht die Bedeutsamkeit nicht in Frage – der „Inhalt“ verstellt jeden Blick auf die „Form“. Baßler spricht vom *Midcult*, wenn der Populäre Realismus suggeriert, „hochkulturelle Wertigkeit [zu] transportieren“ (71).

61 Eco, „Die Struktur des schlechten Geschmacks“, S: 79.

62 Ebd., S. 64.

Erfolgreich adressiert werden Leserinnen und Leser, die die Mühen ‚schwieriger‘ Kunst nicht mehr auf sich nehmen wollen oder können und doch am bürgerlich valorisierten Kunstdiskurs, also an ‚High Art‘ teilhaben wollen. (73)

Baßler hat hier beispielsweise die „Leserinnen und Leser“ von Daniel Kehlmann im Blick (ohne Rezeptionsstudien, ohne qualitative Methoden zu bemühen, s.o.), dessen literarische Verfahren ohne Innovation auskommen, aber auf der inhaltlichen Ebene Bedeutsamkeit und Tiefe suggerieren (52-73).

Diese Überlegungen haben auch für Tolkien Konsequenzen, wenn man sich fragt, wie diese Prävention von Hochkultur ins Werk gesetzt wird. Die Antwort ist: durch „schwere Zeichen“ (86f).⁶³ Damit meint Baßler Signifikanten vom Kaliber *Nationalsozialismus, Kolonialismus, Missbrauch, Rassismus*, deren schiere Verwendung schon einmal gesellschaftliche Relevanz anzeigen. Das Problem sei nun, dass Midcult „die schweren Geschichtszeichen [aufruft], ohne ihnen literarisch gewachsen zu sein“ (87). Sie dienen sozusagen der anspruchsvollen Möblierung der erzählten Welt, ohne dass mehr zu tun wäre, als das „schwere Zeichen“ selbst zu syntagmatisieren – ohne „ein Bewusstsein für die Arbitrarität der Zeichen“ (259) und ohne „etwas sagbar und sichtbar zu machen, was es so, *in dieser Form*, vorher nicht“ gab (300).

Midcult prätendiert Tiefe, macht sie aber leicht verdaulich, indem sie die „ideologische Position“, die erwünscht ist, als unstrittig und selbstverständlich unterstellt, ohne dass die Literatur und ihre Formen etwas Neues zum Verständnis der Zeichen beitragen wollen. Diese Literatur setze, etwa im Falle des NS, „dessen Falsch- und Bosheit und damit die schwere der entsprechenden Zeichen vielmehr als gegeben voraus und konstruiert mit ihrer Hilfe – und das ist der Punkt – die eigene Textbedeutung.“ (82) Es geht dann immer nur ums „Rechthaben“ – Nazis sind böse, der Kolonialismus ist böse, Missbrauch ist böse. Dass das (politisch, moralisch) so ist, daran rüttelt Baßler auch gar nicht, aber er zweifelt daran, dass die Bestätigung dieser Einschätzungen – „A = A“ – anspruchsvolle Literatur hervorbringt, sondern nur eben pseudoanspruchsvollen Midcult. „In neuester Zeit“, schreibt Baßler zu den schweren Zeichen, „kommen die Unterdrückung und Fehlbehandlung von Frauen, Minderheiten etc. hinzu – bedeutsame Themen, die mit bedeutsamer Literatur verwechselt werden.“ (141)

Und in Mitteleuropa? Man könnte vermuten, dass mit oberflächlicher Diversität gesellschaftspolitische Tiefe prätendiert werden soll. Dass in der TV-Show *Rings of Power* Elben, Zwerge und Prä-Hobbits von „nicht-weißen“ Schauspieler:innen dargestellt werden („casting non-White actors in the new series“), wird von Fans und Kritikern einerseits als Versuch gewertet, den bei Tolkien latent vorhandenen weißen Kolonialismus zu überwinden, andererseits als Prolongierung eines angeblich linken, identitätspolitischen Kampfes auf den Schauplatz *Mittelerde* attackiert. Die einen verteidigen erbittert im Namen der Originaltexte ein Mitteleuropa weißer Elben und schwarzer Orks, die anderen halten diese Sicht für rassistisch und begrüßen einen diversen Cast. Zwei Headlines dieser Debatte lauten so. Auf CNN: „When ‘wokeness’ comes to Middle-earth: Why some say diverse casting ruins the new ‘Lord of the Rings’ series“.⁶⁴

63 Die Unterscheidung „schwere“ und „leichte“ Zeichen stammt von Baudrillard (vielen Dank an Colin Kreuzer für diesen Hinweis auf die Textstelle via Twitter @ColinKreuzer vom 2.12.2022), der damit mehr oder minder große Spielräume des Zeichens skaliert, freier in der Mode (leicht), gebundener in der Politik (schwer): „Le privilège étonnant de la mode lui vient de ce que la résolution du monde y est définitive. L'accélération du seul jeu différentiel des signifiants y devient éclatante jusqu'à la féerie — féerie et vertige qui sont ceux de la perte de tout référentiel. Dans ce sens, elle est la forme accomplie de l'économie politique, le cycle où vient s'abolir la linéarité de la marchandise. Il n'y a plus de détermination interne aux signes de mode, et donc ils deviennent libres de commuter, de permuter sans limites. Au terme de cette émancipation inouïe, ils obéissent comme logiquement à une récurrence folle et minutieuse. Ceci pour la mode du vêtement, du corps, des objets — la sphère des signes « légers ». Dans la sphère des signes « lourds » — politique, morale, économie, science, culture, sexualité — nulle part le principe de commutation ne joue avec la même liberté. On pourrait classer ces divers domaines par ordre de « simulation » décroissante, mais il reste que toutes les sphères tendent inégalement, mais simultanément à se rapprocher de modèles de simulation, du jeu différentiel et indifférent, du jeu structural de la valeur. Dans ce sens, on peut dire que tous sont hantés par la mode. Car celle-ci peut s'entendre à la fois comme le jeu le plus superficiel et comme la forme sociale la plus profonde — l'investissement inexorable de tous les domaines par le code.“ Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard 1976, S. 141f.

Fs . 63 In einer Diskussion auf Twitter über die Herkunft der Begriffe – vielleicht von Diederichsen? Von Baudrillard? – bemerkt Moritz Baßler (@ba_moritz) am 1.12.2022 ausweichend, der Begriff „schweres Zeichen“ stamme vielleicht von Diederichsen (Diedrich Diederichsen verwendet den Begriff tatsächlich mit Verweis auf Baudrillard, aber ohne genauen Nachweis in Schocker. Stile und Moden der Subkultur, hrsg. von D. Diederichsen, Dick Hebdige, Olaph-Dante Marx Rowohl 1983), vielleicht auch von Lethen. Aus diesem Grunde gebe ich die Baudrillard-Stelle hier an. Die Unterscheidung wird doch recht anders verwendet als bei Baßler. Ähnlich ist vielleicht die Vorstellung, dass Zeichen einfacher oder schwerer zirkulieren – also von einem großen Publikum leicht aufgenommen werden oder nicht. Vgl. Michael Sheringham, “Fashion, Theory, and the Everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsy, Maffesoli”, in: Dalhousie French Studies, 53. Jg. (2000): S. 144-154, S. 151.

64 <https://edition.cnn.com/2022/09/03/entertainment/lord-of-the-rings-amazon-controversy-blake-cec/index.html>. Abgerufen am 1.5.2023.

65 <https://www.msnbc.com/opinion/msnbc-opinion/some-rings-power-house-dragon-fans-are-letting-their-racism-n1298720>. Abgerufen am 1.5.2023.

66 Vgl. für ein Beispiel aus der Welt der Marvel-Comics: Laura Désirée Haas, „Wiederholung, Variation und Selektion. Serienevolution und Paratext am Beispiel von „Ms. Marvel““, in: Medienobservationen, Nr. 27 (2023): S. 1–41.

67 Baßler, „Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart“, S. 35.

Die Serie ist damit in den sog. *cultural wars* der USA angekommen. Noch ein Zitat aus dem CNN-Bericht:

critics use arguments about political correctness to lodge their objections. They describe Amazon’s casting choices as affirmative action descending upon Middle-earth, using terms such as ‘forced diversity’, and warning that Amazon will ‘go woke and go broke.’

Auf MSNBC trägt der Kommentar zur Serie die (lange) Überschrift: *Some ‘Rings of Power’ and ‘House of Dragon’ fans are letting their racism roar. Black, brown and LGBTQ people in heroic roles has ruined some fans’ imaginary fantasy worlds.*⁶⁵ Im Artikel werden die Vorwürfe, Amazon verfolge eine “woke” Agenda, als rassistisch motiviert zurückgewiesen. Argumentiert wird damit, dass es in einer fiktiven Welt keinen Grund gebe, auf Diversität zu verzichten, und *Rings of Power* Tolkiens cis-männliche, heteronormative und weiße Perspektive korrigiere. Der Artikel endet mit einem Plädoyer an uns, die Zuschauer:innen:

If you can imagine dragons and knights, swords and sorcery, demons and angels, hobbits and elves, space aliens and interdimensional travelers, then you should be able to imagine some of them as Black, Latino, female or nonbinary.

Do Black elves exist? No. Do any elves exist at all? No. Then why should their skin color matter to you? If it does matter, then you have more to worry about than dragons and hobbits, my friend.

Diese Debatte dreht sich also durchaus um das, was Baßler als „schwere Zeichen“ bezeichnet hat. Es geht um die leicht zu erkennende Hautfarbe der Charaktere, also ganz und gar um das Schema „A = A“, um Inhalte. Man könnte hier einwenden, dass sich auch in der Populärkultur viel, ja alles ändert, wenn sich die Hautfarbe einer Protagonistin ändert: Das Setting, die Handlung, die Darstellungsweise.⁶⁶ Populäre Beispiele aus der Fantasy dafür (A ≠ A) tauchen in Baßlers Korpus nicht auf.

Um Missverständnisse zu vermeiden, sei aber auch darauf hingewiesen, dass er keineswegs den Eindruck erzeugen will, dass die Repräsentation „von Frauen, Minderheiten etc.“ nicht äußerst „bedeutsame Themen“ (141) wären. Er sei nur der Meinung, dass diese Bedeutsamkeit nichts mit Fragen der Formbildung von Kunst zu tun habe. Die kulturpolitische Aufmerksamkeit, die die Serie mit ihren PoC-Protagonist:innen gewonnen hat, wäre also nicht ihrer Ästhetik zu verdanken, die ganz und gar auf die Fortführung des *Populären Realismus* der Jackson-Filme setzt, sondern den „schweren Zeichen“, die in sie eingestreut worden sind.

Rings of Power wären also ein Fall von *Midcult*. Hochkulturelle Relevanz würde präntendiert. Dies hatten Tolkiens Romane nicht nötig. Ihr Populärer Realismus transportierte eine imperiale, kolonialistische Welt, an deren Natürlichkeit sich die britischen Rezipienten schon einhundert Jahre lang gewöhnt hatten. Die von Tolkien eingestreuten Archaismen, die gelegentlich pathetische Sprache der Heroen, die an Shakespeare oder die King James-Bibel erinnert („thou“, „thy“), die gelehrten Anspielungen auf altenglische Sagen suggerieren (und auch dies ist *Midcult*, 185) die Partizipation an Hochkultur (Oxford!), „ohne dabei den automatischen Zugang zur eigenen Textwelt unnötig zu erschweren“.⁶⁷ Aus ihrem Liegestuhl werden die Fans der Serie *Rings of Power* nun allerdings nicht von innovativen Verfahren vertrieben, sondern ausgerechnet von „schweren Zeichen“.

Zitierte Literatur

27/29

Jane Austen: *Pride and Prejudice* [1813], hrsg. von James Kinsley, Oxford, New York: Oxford University Press 1991.

Moritz Baßler, „Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart“, in: *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*. hrsg. von Carsten Rohde, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 27-46.

———: *Populärer Realismus. Vom International Style des gegenwärtigen Erzählens*, München: Beck 2022.

Moritz Baßler, Heinz Drügh: *Gegenwartsästhetik*, Konstanz: Konstanz University Press 2021.

Jean Baudrillard: *L'échange symbolique et la mort*, Paris: Gallimard 1976.

Gereon Blaseio, Hedwig Pompe, Jens Ruchatz (Hrsg.), *Popularisierung und Popularität*, in: *Köln*, Dumont: 2005.

Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1979], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Nathanael Busch, Hans Velten: *Die Literatur des Mittelalters im Fantasyroman*, Heidelberg: Winter 2018.

Jörg Döring, Niels Werber, Veronika Albrecht-Birkner, Carolin Gerlitz, Thomas Hecken, Johannes Paßmann, Jörgen Schäfer, Cornelius Schubert, Daniel Stein, Jochen Venus, „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“, in: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, 6. Jg., Nr. 2 (2021): S. 1–24.

Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik* [1972], München: UTB, Fink 1985.
———, „Die Struktur des schlechten Geschmacks“ (1964), in: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer 1986, S. 59-115.

Laura Désirée Haas, „Wiederholung, Variation und Selektion. Serienevolution und Paratext am Beispiel von „Ms. Marvel““, in: *Medienobservationen*, Nr. 27 (2023): S. 1–41.

Thomas Hecken: *Populäre Kultur. Mit einem Anhang ‚Girl und Popkultur‘*, Bochum: Posth Verlag 2006.

Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* [1976] 3. Aufl., München: Fink 1990.

———: *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1992.

Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“ (1960), in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze. 1921-1971*. Frankfurt am Main: stw 1993, S. 83-121.

———, „Über den Realismus in der Kunst“ (1921), in: *Russischer Formalis-*

mus. hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink 1994, S. 374-391.

28/29

Hans Robert Jauß: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Frank Kelleter, „Populärkultur und Kanonisierung: Wie(so) erinnern wir uns an Tony Soprano?“, in: *Wertung und Kanon*. hrsg. von Matthias Freise, Claudia Stockinger, Heidelberg: Winter 2010, S. 55-76.

——— (Hrsg.), *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2012.

Maren Lickhardt: *Binge Watching*, in: *Digitale Bildkulturen*, hrsg. von Annkathrin Kohout, Wolfgang Ullrich, Berlin: Wagenbach 2023.

Niklas Luhmann, „Weltkunst“, in: *Unbeobachtbare Welt. Über Kunst und Architektur*. hrsg. von Frederik Bunsen Niklas Luhmann, Dirk Baecker, Bielefeld: 1990, S. 7-45.

———: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

———, „Literatur als fiktionale Realität“, in: *Schriften zu Kunst und Literatur*. hrsg. von Niels Werber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 276-291.

Dwight Macdonald, „Masscult and Midcult“ (1960). New York: New York Review of Books 2011, S. 7-71.

Mary L. Mullen: *Novel Institutions. Realism and the Institution of the Nineteenth-Century Novel*, in: *Anachronism, Irish Novels and Nineteenth-Century Realism*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2019.

Mirjam Nast: *„Perry Rhodan“ lesen. Zur Serialität der Lektürepraktiken einer Heftromanserie*, Bielefeld: Transcript 2017.

Gerhard Plumpe: *Epochen moderner Literatur*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Edward W. Said: *Culture & Imperialism* [1993], London: 1994.

Michael Sheringham, „Fashion, Theory, and the Everyday: Barthes, Baudrillard, Lipovetsy, Maffesoli“, in: *Dalhousie French Studies*, 53. Jg. (2000): S. 144-154.

Viktor Šklovskij, „Die Kunst als Verfahren“ (1916), in: *Russischer Formalismus*. hrsg. von Jurij Striedter, München: Fink 1994, S. 5-35.

Daniel Stein: *Autorizing Superhero Comics. On the Evolution of a Popular Serial Genre*, Columbus: Ohio State University Press 2021.

Claudia Stockinger, „Werk in Serie? Werkförmigkeit unter den Bedingungen von Populärkultur“, in: *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. hrsg. von Lutz Danneberg, Annette Gilbert, Carlos Spohr, Berlin: de Gruyter 2019, S. 259-302.

John Ronald Reuel Tolkien: *Anhänge. Annalen der Könige und Herrscher* [1966], Stuttgart: 1981.

———: *Das Silmarillion* [London 1977], Stuttgart: 1983.

———: *Nachrichten aus Mittelerde* [Unfinished Tales from Numenor and Middle-earth, London 1980], übers. von Hans J. Schütz, Stuttgart: 1983.
———: *The Lord of the Rings* [1954], London: Harper Collins 1995.
———: *Der Fall von Gondolin*, hrsg. von Christopher Tolkien, Stuttgart: Klett-Cotta 2018.

Niels Werber: *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation.*, Opladen: 1992.

———, „Medien/Form. Zur Herkunft und Zukunft einer Unterscheidung“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 36. Jg., Nr. 4 (2008): S. 67-73.

———, „Nachwort“, in: *Niklas Luhmann: Schriften zur Kunst und Literatur.* hrsg. von Niels Werber, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S. 438-476.

Mark J.P. Wolf: *Building imaginary worlds: the theory and history of subcreation*, New York: Routledge 2012.

Karen Wynn Fonstad: *The Atlas of Middle-earth. A updated and authentic guide to the geography of J.R.R.Tolkien's The Lord of the Rings, The Hobbit, and The Silmarilion*, Boston, New York: Houghton Mifflin 2001.