



universität
wien

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Humor in Phantastik. Eine Untersuchung ausgewählter jugendliterarischer Serien.

verfasst von | submitted by

Stephanie Zier BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree pro-
gramme as it appears on the student record
sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Sonja Loidl

Inhaltsverzeichnis

Gender Erklärung	2
Abkürzungsverzeichnis	2
Vorwort	2
1 Einleitung	3
2 Theoretische Einordnung und Methode	12
2.1 Phantastik und seriellles Erzählen.....	12
2.2 Komiktheorie, humoristische Erzählverfahren und Methode	16
3 Jennifer Benkau: <i>One True Queen</i>	25
3.1 Figurenkonzeption	27
3.2 Die sprachliche Perspektive.....	35
3.3 Die räumliche Perspektive	37
3.3.1 Makroebene.....	37
3.3.2 Mikroebene	41
3.4 Die ideologische Perspektive.....	44
4 Sandra Regnier: PAN	47
4.1 Figurenkonzeption	48
4.2 Die sprachliche Perspektive.....	57
4.3 Die räumliche Perspektive.....	63
4.3.1 Makroebene.....	63
4.3.2 Mikroebene	68
4.4 Die zeitliche Perspektive	71
4.4.1 Makroebene.....	72
4.4.2 Mikroebene	76
4.5 Die ideologische Perspektive.....	81
5 Intertextualität und -medialität	92
6 Fazit	103
7 Literaturverzeichnis	107
8 Anhang	113
8.1 OTQ Bd. 1 – Von Sternen gekrönt	113

8.2 OTQ Bd. 2 – Aus Schatten geschmiedet	117
8.3 PAN Bd. 1 – Das geheime Vermächtnis des Pan	120
8.4 PAN Bd. 2 – Die dunkle Prophezeiung des Pan	124
8.5 PAN Bd. 3 – Die verborgenen Insignien des Pan.....	126

Abstract (DE)

Diese Arbeit untersucht humorvolle Erzählverfahren in zwei phantastischen Jugendbuchserien aus narratologischer Perspektive. Analysiert wird Komik in Bezug auf die Figurenkonzeption sowie auf perspektivische Parameter: Sprache, Raum, Zeit und Ideologie. Ergänzt wird die Analyse durch ein Kapitel zu intertextuellen und intermedialen Bezügen. Die Ergebnisse zeigen: Komik ist kein beiläufiges Stilmittel, sondern integraler Bestandteil der Erzählstruktur. Sie entsteht durch Inkongruenz, Herabsetzung oder Entlastung. Gerade durch das Zusammenspiel mit genretypischen Elementen eröffnet humorvolles Erzählen neue Zugänge zu Figuren, Welten und gesellschaftlichen Fragestellungen. Beide untersuchten Serien nutzen Komik auf unterschiedliche Weise, verfolgen jedoch ein gemeinsames Ziel: die Integration von Humor als narrative Strategie.

Abstract (EN)

This thesis examines humorous narrative techniques in two fantasy book series for young adults from a narratological perspective. The analysis focuses on comedy in relation to character design and various perspectival parameters: language, space, time, and ideology. The study is complemented by a chapter on intertextual and intermedial references. The findings show that comedy is not a peripheral stylistic device, but an integral part of the narrative structure. It emerges through incongruity, disparagement, or relief. Especially through its interplay with genre-typical elements, humorous storytelling opens up new perspectives on characters, fictional worlds, and social issues. Although the two series use humor in different ways, they pursue a common goal: the integration of comedy as a narrative strategy.

Gender Erklärung

In dieser Masterarbeit wird eine geschlechtersensible Sprache verwendet, jedoch sei darauf hingewiesen, dass bei englischsprachigen Begriffen (wie z. B. *Teenager*) auf eine geschlechtsspezifische Differenzierung verzichtet wird, da die englische Sprache kein generisches Maskulinum kennt und diese Begriffe bereits in ihrer Grundform geschlechtsneutral sind.

Abkürzungsverzeichnis

KJL	Kinder- und Jugendliteratur
KL	Kinderliteratur
JL	Jugendliteratur
OTQ	Die Dilogie „ <i>One True Queen</i> “
PAN	Die Pan-Trilogie

Vorwort

Die vorliegende Masterarbeit entstand aus dem Wunsch, mein persönliches Interesse an phantastischen Erzählungen der Jugendliteratur mit den wissenschaftlichen Fragestellungen des Studiums der Deutschen Philologie zu verbinden. Als passionierte Leserin faszinieren mich insbesondere jene Erzählungen, die es verstehen, auch in ernsten oder spannenden Kontexten mit Humor zu arbeiten. Der Humor als ästhetisches und narratologisches Phänomen eröffnet nicht nur Zugänge zur Textanalyse, sondern auch zur literarischen Rezeption insgesamt.

Die Wahl dieses spezifischen Gegenstandes – *progressive series* der Jugendliteratur mit phantastischem Setting – ist einerseits dem Forschungsinteresse an ästhetischen und narrativen Gestaltungsmitteln geschuldet, andererseits der Überzeugung, dass das literarische Erleben Freude stiften darf und soll.

Mein aufrichtiger Dank gilt meiner Betreuerin, Mag. Dr. Sonja Loidl, für ihre wertvollen Anregungen und die konstruktive Begleitung während des Entstehungsprozesses der vorliegenden Masterarbeit. Ebenso danke ich meiner Familie und meinen Freund*innen für ihre Unterstützung und Geduld. Und ganz besonders bedanke ich mich bei meinem Freund Christopher, der mich mit viel Verständnis, Humor und Zuversicht durch alle Phasen dieser Arbeit begleitet hat.

1 Einleitung

Ob schon von Aristoteles in der Antike, Thomas Hobbes im 17. Jahrhundert oder Wolfgang Iser gegen Ende des 20. Jahrhunderts – Theorien zur Komik, zum Witz und zum Lachen wurden von vielen Theoretiker*innen verfasst und gibt es in unzähligen Varianten. In der Literaturwissenschaft spielen diese normalerweise im Hinblick auf die Komödie sowie auf Werke, die als Satire, Parodie o.Ä. deklariert werden eine tragende Rolle, aber auch in der KJL hat Humor in vielen Büchern Relevanz.

Zudem gibt es viele Genres – egal ob für Kinder, Jugendliche oder Erwachsene – bei denen der Humor zwar nicht im Fokus steht und welche auch nicht als ‚komisch‘ deklariert werden, sich aber dennoch im Schreibstil der Autor*innen finden lässt. Tom Kindt plädiert in seinem Text „Literatur und Komik“ für eine strukturbezogene, historische und nicht-rezeptionsfixierte Definition des Komischen in Texten. Komik wird als dispositionale Eigenschaft verstanden, nicht als empirisch messbare Wirkung. Diese Art der Perspektive ist für Kindt essenziell, weil sie eine systematische Analyse ermöglicht, bei der nicht die subjektive Reaktion der Rezipierenden, sondern die historisch bedingte Anlage des Textes zur komischen Wirkung im Mittelpunkt steht.¹ In dem Artikel „„Kommt ein Mann zum Arzt...“. Der ‚Doctors-Wife-Joke‘ und die Graduierbarkeit des Komischen“ argumentiert Robert Vellusig gegen Kindts Definition:

Ich kann mich dieser Bestimmung nicht umstandslos anschließen. Zwar ermöglicht die Betonung des Komischen als einer nachweisbaren Disposition des Textes, zwischen tatsächlich komischen und unfreiwillig komischen Texten zu unterscheiden, doch geht die Erfahrung des Komischen ihrer Reflexion voraus: Ohne komische *Wirkung* gäbe es keinen Anlass, nach den komischen *Merkmale*n eines Textes zu fragen.²

Vellusig problematisiert die Übertragung des Dispositionsbegriffs auf literarische Komik. Anhand des Beispiels eines Glases, das unter bestimmten Bedingungen zerbricht, macht er deutlich, dass eine solche Disposition bei materiellen Objekten auf objektive, physikalisch fassbare Eigenschaften zurückführbar ist – bei literarischen Texten jedoch nicht. Die Zuschreibung einer ‚komischen Disposition‘ sei nur dann gerechtfertigt, wenn sie auf einer tatsächlich erfahrbaren komischen Wirkung basiert, nicht auf einer abstrakten Strukturanalyse. Die ästhetische Erfahrung steht für ihn also am Anfang der Komikzuschreibung – nicht am Ende.

Dieser Einwand unterstreicht die grundsätzliche Schwierigkeit, Komik theoretisch zu definieren. Dennoch muss berücksichtigt werden, dass bestimmte Werke – etwa Komödien – bereits durch ihre Gattungszuweisung eine entsprechende Rezeptionserwartung erzeugen. Damit ist bereits *a priori* von einer komischen Ausrichtung auszugehen, während dies bei anderen

¹ Tom Kindt: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 1), S. 34f.

² Robert Vellusig: „Kommt ein Mann zum Arzt...“. Der ‚Doctor's Wife-Joke‘ und die Graduierbarkeit des Komischen. In: Medienästhetik der Komik. Hg. v. Susanne Kaul und Tom Kindt. Paderborn: Brill Fink 2023, S. 229.

Werken erst *a posteriori* hervorgeht. Die vorliegende Untersuchung geht davon aus, dass einige Texte stärker auf Komik ausgerichtet sind als andere – eine komische Wirkung kann jedoch auch bei solchen Texten entstehen, die nicht primär auf Komik ausgerichtet sind: Die Phantastik ist nicht dazu disponiert komisch zu sein, da sich die zentralen Merkmale des Genres, wie z.B. der Bruch mit der Alltagswirklichkeit,³ nicht auf Komik beziehen. Aber gemäß dem Motto ‚mit Humor liest es sich besser‘ wird Komik dennoch in vielen dieser Erzählungen als Gestaltungsmerkmal verwendet. Im Hinblick auf die Aspekte von Freude und Lust am Lesen bestehen unterschiedliche Auffassungen: Während einige Positionen den Standpunkt vertreten, dass literarische Werke keinen unterhaltenden oder freudebezogenen Zweck erfüllen sollten, wird in anderen Ansätzen die Bedeutung von Lesefreude als integraler Bestandteil literarischer Rezeption betont. Thomas Anz stellt in seinem Werk „Literatur und Lust“ verschiedene Perspektiven auf das Verhältnis von Literatur und Lesevergnügen gegenüber und zeigt, wie unterschiedlich dieses Spannungsfeld bewertet wird.⁴ An dieser Stelle soll für keine dieser Positionen Partei ergriffen, jedoch auf Folgendes hingewiesen werden: „Die Vielfalt des Buch- und Medienangebots entspricht der Pluralität von Bedürfnissen. Und diese unterscheiden sich nach Geschlecht, Charakter oder Lebensverhältnissen ganz erheblich.“⁵ Und so widmet sich diese Masterarbeit der lustvollen Seite des Lesens und untersucht humorvolle Erzählverfahren in ausgewählten jugendliterarischen Phantastik-Serien: Auf welche Weise wird Komik in diesen Serien zum Ausdruck gebracht? Wie sind Figuren konzipiert, damit sie humorvoll erscheinen? Welche Art von Komik wird eingesetzt, um komische Situationen, Momente, Dialoge usf. innerhalb der Diegese zu konstruieren? Inwieweit unterscheiden sich die humorvollen Erzählverfahren der jeweiligen Serie voneinander?

Um eine komparative Analyse durchführen zu können, werden die Serien nach bestimmten Voraussetzungen ausgewählt: Erstens wird Komik innerhalb eines Textes durch Sprache zum Ausdruck gebracht und die Sprache in KL kann von der Sprache in JL differenziert werden. Wie Maria Lypp in ihrem Beitrag „Lachen beim Lesen“ anmerkt, sind vor allem hinsichtlich der Komik, für Kinder andere Thematiken von Interesse als für Jugendliche.⁶ Daher ist es erforderlich, dass die Untersuchungsgegenstände an Personen desselben Alters adressiert werden,

³ Vgl. Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. In: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim. Berlin: Metzler 2020.

⁴ Vgl. Thomas Anz: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: H.C. Beck 1998, S. 7f.

⁵ Ebd., S. 8.

⁶ Vgl. Maria Lypp: Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: Vom Kaspar zum König. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, Bd. 8).

weshalb die Serien, die in dieser Masterarbeit untersucht werden, an Jugendliche ab vierzehn Jahren gerichtet sind.

Zweitens gibt es unterschiedliche Formen des phantastischen Erzählens und mannigfache Möglichkeiten phantastische Welten zu konstruieren, weshalb die hier zu untersuchenden Serien alle einen ähnlichen Weltenaufbau haben. Sie handeln von einer geheimen, sekundären Welt, die neben der primären Welt existiert – geheim, weil die Menschen der primären Welt prinzipiell nichts von einer Parallelwelt wissen. Ähnlich wie in Cornelia Funkes „Tintenwelt-Saga“ das Buch als Schwelle in eine sekundäre Welt fungiert, muss auch in diesen Erzählungen eine Art Gegenstand oder auch Pforte als Schwelle dienen.

Drittens handelt es sich bei beiden Serien um *progressive series* und somit um Serien, die in der richtigen Reihenfolge gelesen werden müssen, da sie den Handlungsbogen über mehrere Bücher spannen.⁷ Und Viertens wird die innerdiegetische Thematisierung von Komik, Humor und/oder Groteskem als strukturelles Merkmal vorausgesetzt, weshalb die folgenden Serien für die Untersuchung ausgewählt wurden: Die *One True Queen*-Dilogie von Jennifer Benkau und die Pan-Trilogie von Sandra Regnier.

Die Wahl dieser beiden Serien erfolgte demnach aufgrund ihrer besonderen Eignung im Hinblick auf die genannten Kriterien. Beide Serien richten sich explizit an ein jugendliches Publikum ab vierzehn Jahren, weisen eine vergleichbare phantastische Weltenstruktur auf und zeigen eine Erzählstruktur mit fortlaufendem Handlungsbogen. Darüber hinaus integrieren sie humorvolle, komische Elemente nicht nur am Rande, sondern thematisieren diese konkret innerhalb der Handlung auf innerdiegetischer Ebene. Damit stellen sie im deutschsprachigen Raum zwei exemplarische Serien dar, die eine komparative Analyse der Darstellung von Komik im phantastischen Jugendroman ermöglichen. Die Auswahl orientiert sich somit nicht nur an formalen und inhaltlichen Parallelen, sondern auch an ihrer besonderen Anschlussfähigkeit an die zentrale Fragestellung dieser Arbeit.

Um sich Komik als Phänomen annähern zu können, werden die zahlreichen Theorien zu diesem Thema in drei Kategorien hinsichtlich ihrer Grundorientierung eingeordnet: die Entlastungstheorien, die Inkongruenztheorien und die Überlegenheitstheorien.⁸ Nach den Entlastungstheorien ist Humor ein Mittel, um ernste Thematiken anzusprechen oder Spannungen

⁷ Vgl. Viktor Watson: *Reading Series Fiction*. In: *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Hg. v. Peter Hunt. London: Routledge 2004, zitiert nach Ute Dettmar: Serielles Erzählen. In: *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Hg. v. Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim. Berlin: Metzler 2020, S. 140.

⁸ Vgl. Tom Kindt: Komik. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 2.

abzubauen.⁹ Im Vergleich zu anderen Komiktheorien handelt es sich dabei um ‚jüngere‘ Theorien, die beispielsweise von Sigmund Freud oder Herbert Spencer weiterentwickelt und vertreten wurden.¹⁰ Die Überlegenheitstheorien beschäftigen sich mit ‚Schadenfreude‘ oder Humor, mit dem Personen, Gruppen oder Institutionen herabgesetzt werden – und demnach um Herabsetzungskomik.¹¹ Zu diesen gibt es Fürsprecher zu den Überlegenheitstheorien, wie Thomas Hobbes, aber auch Gegner, wie Gotthold Ephraim Lessing oder Francis Hutcheson.¹² Bei den Inkongruenztheorien geht es um Widersprüche und Missverhältnisse.¹³ Gerade letztere haben in der Komikforschung besondere Beachtung erhalten, wie – um hier nur zwei Namen zu nennen – von Immanuel Kant und Arthur Schopenhauer.¹⁴ Allerdings ist auch zu betonen, dass die Grenzen einer solchen Einteilung oft verschwimmen, wie z.B. zwischen Inkongruenz- und Überlegenheitstheorien, da Überlegenheit auf einer Inkongruenz basiert. Die Theorien widersprechen sich aber nicht, sondern ergänzen einander.¹⁵

Des Weiteren können diese Grundorientierungen hinsichtlich ihrer Gegenstandsvorstellung und Zielsetzung differenziert werden. In Bezug auf die Gegenstandsvorstellung wird „zwischen Theorien über das, was komisch gefunden wird, über den Vorgang des Komischfinden [sic!] oder über den Zusammenhang beider Momente“¹⁶ unterschieden. Bei der Untersuchung in dieser Arbeit sind es die Theorien zu dem, was komisch gefunden wird, die herangezogen werden (z.B. Theorien von Arthur Schopenhauer, Sigmund Freud oder Thomas Hobbes). Die Zielsetzung dieser Theorien ist entweder „konzeptueller“ oder „empirischer“ Natur, wobei sich letztere auf „die Ermittlung von Daten zur Komikerfahrung“¹⁷ fokussiert, was in Bezug auf Texte, die untersucht werden (im Gegensatz zu anderen Medien), zu einer leserorientierten Analyse führt, die in dieser Arbeit nicht herangezogen wird. Es handelt sich hierbei um eine textorientierte Analyse, die das Konzept von humorvollen Erzählverfahren erschließen wird, die mittels Redekomik, Handlungskomik und Figurenkomik in der Erzählung realisiert werden. Da Komik als ästhetisches Phänomen schwierig zu fassen ist,¹⁸ dienen die Komiktheorien zur zusätzlichen Untermauerung, dass diese Beispiele grundlegend als komisch wahrgenommen werden können.

⁹ Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie*. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. transcript Verlag 2015, S. 45 – 70.

¹⁰ Vgl. Tom Kindt: *Komik*. 2017, S. 3.

¹¹ Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie*, S. 60.

¹² Vgl. Tom Kindt: *Komik*. 2017, S. 3.

¹³ Vgl. ebd., S. 3; Karin Knop: *Comedy in Serie*, S. 53f.

¹⁴ Vgl. Erwin Gradmann: *Phantastik und Komik*. Bern: Francke 1957, S. 26 – 32; Tom Kindt: *Komik*. 2017, S. 3.

¹⁵ Vgl. Tom Kindt: *Literatur und Komik*. 2011, S. 59.

¹⁶ Tom Kindt: *Komik*. 2017, S. 4.

¹⁷ Ebd., S. 4.

¹⁸ Vgl. Robert Vellusig: „Kommt ein Mann zum Arzt...“. 2023.

Doch bevor in den folgenden Kapiteln auf all dies vertieft eingegangen werden kann, stellt sich die grundlegende Frage, was Komik ist und wie sie definiert wird:

Komik bzw. komisch ganz im Allgemeinen meint heutzutage „Gegenstände, Ereignisse, Sachverhalte und Äußerungen, die Lachen verursachen; bzw. die Eigenschaft, die diese Wirkung erzeugt.“¹⁹ Bis ins 20. Jahrhundert wurde Komik weitgehend synonym mit dem Lächerlichen im Sinne von fehlerhaft verstanden.²⁰ Wohingegen in der heutigen Zeit, das Adjektiv „komisch“ vielmehr synonym zu „seltsam“ eingesetzt wird.²¹ Im Rahmen dieser Arbeit liegt dem Begriff jedoch seine ursprüngliche Bedeutung zugrunde: Komisch ist, was Lachen hervorruft.

Abzugrenzen von der Komik sind verwandte Begriffe wie der Witz (der als eines von vielen Werkzeugen von Komik verstanden werden kann),²² das Lachen (das die Reaktion auf etwas Komisches oder Belustigendes darstellt)²³ und der Humor. Diesem sind über die vergangenen Jahrhunderte hinweg unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben worden.²⁴ Eine sehr verallgemeinernde neuzeitliche Definition nach dem „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ ist, dass Humor „alle Spielarten des Komischen aufbieten und integrieren kann“,²⁵ wobei diese Definition nicht konkret genug erscheint. Eine genauere und für die Analyse dieser Arbeit nutzbare Beschreibung liefert Tom Kindt im Handbuch „Komik“:

Humor ist eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht. Darüber hinaus fallen unter den Begriff verschiedene Dinge, die mit dieser Eigenschaft mehr oder weniger eng zusammenhängen, insbesondere eine gelassene Haltung gegenüber den Unzulänglichkeiten des Lebens, die als Voraussetzung jener Aufgeschlossenheit gilt, und eine wohlwollende Spielart der Komik, die als Ausdruck dieser Gelassenheit verstanden wird.²⁶

Somit ist Humor (und verschiedene Arten von Humor) eine Eigenschaft von Personen, während Komik als eine Eigenschaft von Medien aufzufassen ist. Im Kontext dieser Arbeit meint Komik demnach die Texte und deren Wirkung. Der Humor dagegen ist Bestandteil der Figurenkonzeptionen, die in den Kapiteln 3.1 und 4.1 behandelt werden. Der schwarze Humor ist eine

¹⁹ Andreas Kablitz: Komik, Komisch. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 289.

²⁰ Vgl. Tom Kindt: Komik. 2017, S. 3.

²¹ Vgl. ebd., S. 2.

²² Vgl. Stefan Willer: Witz. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 11 und Achim Geisenhanslücke: Philosophie. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 68.

²³ Vgl. Christiane Voss: Lachen. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 47 und Achim Geisenhanslücke: Philosophie. 2017, S. 68.

²⁴ Vgl. Wolfgang Preisendanz: Humor. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 100 – 103.

²⁵ Ebd., S. 100.

²⁶ Tom Kindt: Humor. 2017, S. 7.

spezifische Ausprägung des Humors und bezieht sich meist auf Tabuthemen,²⁷ die auf humorvolle Weise angesprochen werden. Tabuthemen sind z.B. Tod, Krankheit, Beeinträchtigung. Hans-Dieter Gelfert meint diesbezüglich: „Das Wesensmerkmal des schwarzen Humors ist seine Respektlosigkeit gegenüber der Moral.“²⁸ Deshalb gilt schwarzer Humor oft als unangemessen.

Ernst Elster beschreibt weitere Ausprägungen von Humor: Es gibt herben, knorrigen Humor. Es gibt weichen, rührseligen Humor. Und es gibt den trockenen Humor, der im Kontext dieser Arbeit des Öfteren eine Rolle spielen wird. Er ist vor allem den Phlegmatiker*innen zu eigen, da er sich durch eine gewisse Emotionslosigkeit auszeichnet.²⁹

Neben den bereits genannten Begriffen werden die unterschiedlichen Ausformungen der „Bühnenkomik“ wesentlich für die Analyse sein. Generell wird darunter einen „Sammelbegriff für Verfahren der Erzeugung erheiternder Theaterwirkungen“³⁰ verstanden und obwohl diese Masterarbeit keine Theaterstücke behandelt, ist er zentral, da es sich dabei um Inkongruenzen innerhalb einer plurimedialen Kunstform handelt, weshalb dies im Theater für die Figuren und ihr Publikum gilt, aber ebenso auf den Roman und dessen Rezipient*innen umgemünzt werden kann. Bei diesen Inkongruenzen geht es aber nicht nur um ein Mehrwissen seitens des Publikums (oder der Rezipient*innen) gegenüber den Figuren, sondern auch um ein Mehrwissen seitens einer bzw. mehrerer Figuren gegenüber einer anderen Figur bzw. anderen Figuren. Es wurde bereits festgehalten, dass es sich bei der vorliegenden Arbeit um keine rezeptionsorientierte Untersuchung handelt, vor allem weil die Wirkung des Komischen und die Reaktionen von Leser*innen bis zu einem gewissen Grad nicht absehbar sind und individuell. Dennoch kann von der erzählenden Instanz Wissen preisgegeben werden, das eine oder mehrere Figuren nicht besitzen, wodurch Inkongruenzen entstehen, die essentiell für die Komik der Texte sind.

Bereits angemerkt wurden die drei Untergruppen der Bühnenkomik: Rede-, Handlungs- und Figurenkomik. Diese können durch weitere Untergruppen differenziert werden, denn bei der Redekomik werden Sprach- und Dialogkomik unterschieden, der Figurenkomik sind die Typen- und Charakterkomik inhärent und die Handlungskomik impliziert Verwechslungs-,

²⁷ Vgl. Liesel Hermes: Komik und schwarzer Humor in Roald Dahls *Matilda*. In: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Hg. v. Eva Burwitz-Melzer, Daniela Caspari, Emer O’Sullivan.: Wien: Praesens Verlag 2018, S. 149.

²⁸ Hans-Dieter Gelfert: Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München: C. H. Beck 1998, S. 104, zitiert nach Liesel Hermes: Komik und schwarzer Humor in Roald Dahls *Matilda*. 2018, S. 151.

²⁹ Vgl. Ernst Elster: Die Prinzipien der Literaturwissenschaft. Halle a. S.: Max Niemeyer 1897 (Bd.1), S. 355ff.

³⁰ Harald Fricke / Angelika Salvisberg: Bühnenkomik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. I: A – G), S. 279.

Verstellungs-, Situationskomik sowie die strukturelle Komik.³¹ All diese Formen der Komik sind in den Texten präsent und werden in den Analysekapiteln anhand von Beispielen erläutert. Was allerdings vorab geklärt werden sollte, ist die Definition von Sprach- und Wortspielen, da diese zwar oft lediglich eine beiläufige Erwähnung finden werden, aber dennoch essentiell für die Redekomik sind. „Weil konventionelle Bedeutungsherstellung auf unterschiedlichen Ebenen automatisiert wird, kann man zum Erzielen ästhetischer oder humoristischer Effekte von den prototypischen Mustern abweichen“³² und auf diese Weise mit der Sprache spielen. Im Gegensatz zu Sprachspielen ist das Wortspiel „eher als ‚Spiel mit Worten‘ zu definieren, das sich vom Einzellaut/-buchstaben bis über längere Textabschnitte erstrecken kann.“³³ „Wortspiele“ schließen Doppeldeutigkeiten oder den Gebrauch eines einzelnen Wortes in einem unkonventionellen Kontext mit ein. Zum Beispiel ist die Aussage Lees aus PAN „Schwimmen ist nicht meine Wellenlänge“³⁴ eine Doppeldeutigkeit, während die Aussage Mailins in OTQ, die sich über „das Mindesthaltbarkeitsdatum einer durchschnittlichen Königin“³⁵ auslässt, die Verwendung eines Wortes in einem für dieses Wort unkonventionellem Kontext ist. Wortspiele, die sich auf längere Textabschnitte beziehen, haben für die vorliegende Untersuchung keine Relevanz, da sie sich auf kleinere Spracheinheiten beziehen³⁶ und in den hier zu analysierenden Texten nicht vorkommen.

Eine divergente Ausprägung von Komik ist der Zynismus, der in seiner Etymologie viele Zuschreibungen erhalten hat und in der vorliegenden Analyse als „Haltung und sprachlicher Gestus spöttischer Überlegenheit“³⁷ verstanden wird. Dem Zynismus thematisch zugeordnet sind der Sardonismus und der Sarkasmus, wobei ersterer „ein grimmiges Lachen aus Zorn“ und letzterer „bitteren Spott aus Verzweiflung“³⁸ meint. Der Sardonismus ist vor allem bei der Konzeption der innerdiegetischen Antagonist*innen zu finden, während der Sarkasmus allen Arten von Figuren zu eigen sein kann. In den Kontext des Sarkasmus gehört auch die Ironie, die vereinfacht ausgedrückt das Gegenteil von dem, was gemeint ist, ausdrückt.³⁹ Allerdings ist dies

³¹ Vgl. ebd., S. 279f.

³² Helga Kotthoff: Linguistik und Humor. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 112.

³³ Alexander Brock: Wortspiel. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 56.

³⁴ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. Hamburg: Carlsen 2014 (Bd. 3), S. 18.

³⁵ Jennifer Benkau: *One True Queen*. Von Sternen gekrönt. Ravensburg: Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 213.

³⁶ Vgl. Alexander Brock: Wortspiel. 2017, S. 56.

³⁷ Niklaus Largier: Zynismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/ New York: De Gruyter 2007 (Bd. III: P – Z), S. 901.

³⁸ Ebd., S. 902.

³⁹ Wolfgang G. Müller: Ironie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 185.

zu kurz gegriffen, da es zu diesem Phänomen bereits seit der Antike mannigfache Abhandlungen mit divergenten Definitionen gibt. So erscheint die Ironie ebenso schwierig zu fassen wie die Komik selbst. Der Artikel „Ironie“ von Uwe Wirth erläutert deren Zuschreibungen von einer negativen bis zu einer positiven Konnotation und zitiert diesbezüglich viele Theoretiker*innen: Friedrich Schlegel sagt, dass sie als eine „transzendente Buffonerie“ nur von einem intelligenten Publikum verstanden werden kann.⁴⁰ Neuere Versuche von Dan Sperber und Deirdre Wilson wiederum versuchen die Ironie zu beschreiben, indem sie betonen, dass es sich dabei um eine „Form der Regelabweichung“ handelt.⁴¹ Paul de Man meint, dass die größte Herausforderung dabei das „Problem der Unverständlichkeit“ ist.⁴² Im Zuge der vorliegenden Analyse wird der Begriff Ironie hinsichtlich zwei unterschiedlicher Betrachtungspunkte verwendet: Erstens, wenn offensichtlich nicht das gemeint ist, was ausgesagt wurde. So geht aus der ironischen Aussage „Na toll, jetzt regnet es auch noch“ klar hervor, dass der Regen eben nicht „toll“ ist.

Zweitens im Sinne der zwei Differenzierung von Cicero: die *inversio* und *dissimilatio*. Erstere bezieht sich erneut auf das Gegenteil vom Gemeinten wie im eben genannten Beispiel, wohingegen sich die *dissimilatio* auf ganze Äußerungen bezieht bzw. komplette Verstellungen.⁴³ Dies erfolgt beispielsweise in der Bescheidenheitsfloskel eines Redners: „Ich bin nur ein einfacher Mann ohne große Redekunst“, während er in Wirklichkeit äußerst gewandt spricht.

Die Satire, die ausschließlich in der Untersuchung von OTQ eine kurze Erwähnung findet, wird von Jürgen Bummack im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ als „gattungsübergreifendes Verfahren“ bezeichnet, das darauf zielt, mittels negativer Rede die Wirklichkeit zu kritisieren.⁴⁴ Im Artikel „Satire“ von Rüdiger Zymner geht außerdem hervor, dass eine „prototypische Satire stets Ausdruck, Darstellung und Appell“⁴⁵ in einem ist. Missstände, die die Allgemeinheit betreffen, werden ausgedrückt und dargestellt. Danach folgt ein Appell, diese Missstände zu beheben. Oft wird Satire mittels Komik und Übertreibung artikuliert.

⁴⁰ Vgl. Friedrich Schlegel: Kritische Fragmente und Athenäums-Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Bd. 2. Hg. v. Ernst Behler. München u. a.: Wiss. Buchges. 1967, S. 52, zitiert nach Uwe Wirth: Ironie. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 18.

⁴¹ Dan Sperber / Deirdre Wilson: *Irony and the Use-Mention Distinction*. In: *Pragmatics, A Reader*. Hg. v. Steven Davies. New York: Oxford Univ. Press 1991, S. 554, zitiert nach Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 20.

⁴² Vgl. Man, Paul de: *The Concept of Irony*. In: *Aesthetic Ideology*. Hg. v. Andrzej Warminski. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1996, 166f, zitiert nach Uwe Wirth: Ironie. 2017, S. 16 – 21.

⁴³ Vgl. Marcus Tullius Cicero: *De oratore*. Über den Redner. Hg. u. übers. v. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam 1976, zitiert nach Uwe Wirth: Ironie. 2017, S. 16f.

⁴⁴ Vgl. Jürgen Bummack: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. III: P – Z), S. 355.

⁴⁵ Rüdiger Zymner: Satire. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 21. Zymner zitiert hier indirekt Dietrich Weber (Weber, Dietrich: Die Satire. In: Formen der Literatur. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart: Kröner 1981, S. 319 – 325.)

Zudem werden im Artikel von Zymner Positionen angeführt, die das Groteske und den Nonsens nicht mehr von der Satire abgrenzen. Es überschneiden sich die Verfahren in manchen Punkten, aber im Kontext dieser Arbeit werden sie nicht synonym verwendet. Denn Grotesk wird als „Prinzip ästhetischer Gestaltung in der Literatur und bildende[n] Kunst“⁴⁶ betrachtet, das Heterogenitäten miteinander kombiniert. Es überschneidet sich in seiner Bedeutung mit dem Absurden, „das aber statt der Objektebene die Sinnebene betrifft[.]“⁴⁷ Im Gegensatz zur Satire, die mittels Komik versucht, negativen Zuständen eine positive Wendung zu geben, ist laut den Herausgeber*innen des Bandes „Komik, Satire, Groteske“ etwas grotesk, wenn eine Symbiose aus etwas Grauenhaftem und Lächerlichem entsteht.⁴⁸

Hinzu kommt der Nonsens als Verfahrensweise, der zwar ebenfalls eine Verzerrung der Norm darstellt, aber der Norm gegenübergestellt wird.⁴⁹ Dieser Verstoß gegen die Norm wiederum ist oft die Basis der Vermittlung von Komik.⁵⁰ Da im Phantastischen der Phantasie keine Grenzen gesetzt sind, lassen sich innerhalb dieser oft Verstöße gegen die Norm ausfindig machen. Gleichzeitig sind aber nicht alle scheinbaren Normverstöße innerhalb der erzählten Welt als solche zu werten.

All diese Begriffe beziehen sich auf Phänomene, die auf den Grundorientierungen von Inkongruenz, Überlegenheit und/oder Entlastung basieren. Bevor in Kapitel 2.2 vertieft auf diesbezügliche Theorien eingegangen wird, klärt Kapitel 2.1 die grundlegenden Fragen zum Genre der Phantastik und zum seriellen Erzählen (Wie wird das Genre eingegrenzt? Was ist serielles Erzählen und welche Formen gibt es? Wie ordnen sich die behandelten Untersuchungsgegenstände in diese Kategorien ein?). Nach diesen theoretischen Einordnungen und der Methodenerläuterung werden sich Kapitel 3 und 4 mit den jeweiligen Serien auseinandersetzen, während Kapitel 5 abschließend die Ergebnisse zusammenfasst.

⁴⁶ Reto Sorg: Grotesk. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. I: A – G), S. 745.

⁴⁷ Ebd., S. 746.

⁴⁸ Häntzschel, Günter / Hanuschek, Sven / Leuscher, Ulrike: Editorial. In: Komik, Satire, Groteske. Hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek und Ulrike Leuscher. München: edition text + kritik Verlag 2012 (Treibhaus. Jahrbuch zur Literatur der fünfziger Jahre, Bd. 8), S. 8.

⁴⁹ Vgl. Peter Köhler: Nonsens. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 718.

⁵⁰ Vgl. Emer O’Sullivan: Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. In: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Hg. v. Eva Burwitz-Melzer, Daniela Caspari und Emer O’Sullivan Wien: Praesens Verlag 2018, S. 30.

2 Theoretische Einordnung und Methode

2.1 Phantastik und serielles Erzählen

Im deutschsprachigen Diskurs gibt es eine Differenzierung zwischen Phantastik und *Fantasy*, da mit *Fantasy* nicht das gesamte Repertoire an phantastischer Literatur gemeint ist, sondern nur Erzählungen, in denen eine einzige magische Welt existiert. Was im deutschsprachigen Diskurs als *Fantasy* bezeichnet wird, wird im englischsprachigen der *High Fantasy* zugeordnet – *Fantasy* entspricht im Englischen hingegen der Phantastik.⁵¹ Zum Begriff Phantastik fasst Hadassah Stichnothe in ihrem Artikel „Phantastisches Erzählen“ Folgendes zusammen:

Das Phantastische ist ein notorisch unklarer Begriff, der je nachdem für ein Genre, ein Modus, eine Schreibweise und andere Phänomene innerhalb des weiten Feldes der Fiktion verwendet wird. Die Uneinigkeit reicht über Gegenstand, theoretischen Ansatz bis hin zur Schreibweise des Begriffes selbst. Dies liegt auch daran, dass es in der Diskussion schlicht keine Einigkeit darüber gibt, was der Begriff der Phantastik alles umfassen soll [...].⁵²

Diese Uneinigkeit ergibt sich aus gegensätzlichen Tendenzen, die je nach Standpunkt eine unterschiedlich große Palette an Elementen bzw. Gattungen, die als phantastisch gelten können, umfassen. In diesem Sinne gibt es Argumentationen, die bereits Genres zur Phantastik rechnen, in deren Zentrum „real“ Unmögliches steht, wodurch z.B. auch Märchen, Sagen, die Bibel sowie *Science Fiction* zur phantastischen Literatur gerechnet werden müssen. Aber wie Vertreter*innen anderer Definitionen und Hadassah Stichnothe in ihrem Artikel „Phantastisches Erzählen“ anmerken, ist eine solche Deutung des Begriffs aufgrund „klar unterscheidbaren ästhetischen Prinzipien“ zu weit gefasst. Jede dieser Argumentationen hat ihre Berechtigung. Tzvetan Todorovs Definition besagt beispielsweise, dass sich phantastische Literatur durch „die Unschlüssigkeit [auszeichnet], die ein Mensch empfindet, der nur die natürlichen Gesetze kennt und sich einem Ereignis gegenübersteht, das den Anschein des Übernatürlichen hat.“⁵³ In der Forschung wird u.a. kritisiert, dass diese Definition aufgrund des Begriffs „Unschlüssigkeit“ zu kurz gegriffen ist und vor allem nicht auf KL angewandt werden kann, da Kinder wohl weder innerhalb noch außerhalb der Diegese zwischen natürlich und übernatürlich klar zu unterscheiden vermögen, weshalb die besagte Unschlüssigkeit nicht vorhanden sein kann.⁵⁴ Bei den zwei hier zu untersuchenden Serien handelt es sich nicht um Kinder-, sondern um Jugendliteratur – d.h., dass die Serien nicht nur Jugendliche ab vierzehn Jahren adressieren, sondern auch die

⁵¹ Vgl. Gina Weinkauff / Gabrielle von Glasenapp: Kinder- und Jugendliteratur. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2018 (Standardwissen Lehramt, Bd. 1), S. 102.

⁵² Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. 2020, S. 116.

⁵³ Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Franz. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag. 1992, zitiert nach Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. 2020, S. 116.

⁵⁴ Vgl. Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. 2020, S. 116 – 118.

Protagonist*innen fast erwachsen sind und aus diesem Grund sehr gut zwischen natürlich und übernatürlich unterscheiden können. Todorovs beschriebene Unschlüssigkeit ist in den untersuchten Serien allerdings nur am Anfang gegeben, da beide Hauptprotagonistinnen in einer Welt aufgewachsen sind, die den naturwissenschaftlichen Regeln der realen Welt entspricht und dementsprechend bis zu einem gewissen Zeitpunkt keine Begegnungen mit dem Übernatürlichen hatten. Nach Todorovs Kategorisierung handelt es sich bei OTQ und PAN um „fantastisch-wunderbare“ Erzählungen, weil sich die übernatürlich erscheinenden Ereignisse als wahr und tatsächlich übersinnlich herauskristallisieren.

Etwas konkreter ist Maria Nikolajevas Zwei-Welten-Modell, das die räumliche Strukturierung als zentrales Merkmal der Phantastik bestimmt. Teil dieser Strukturierung ist eine Primärwelt mit einer Sekundärwelt, die entweder „offen“, „geschlossen“ oder „impliziert“ sein kann. Innerdiegetisch gelten in ersterer meist die naturwissenschaftlichen Regeln der realen Welt außerhalb der Diegese, während die Sekundärwelt durch übernatürliche Phänomene gekennzeichnet ist.⁵⁵ Ein Beispiel für eine offene Welt ist „Harry Potter“, da hier die Grenze der phantastischen und realen Welt durchlässig ist und beide Welten nebeneinander existieren. Im Fall von OTQ handelt es sich dementsprechend um ein offenes Modell, da die Figuren bewusst zwischen den Welten wechseln müssen und ebenfalls Interaktionen bestehen. Obwohl es sich nach Nikolajevas Modell bei „Harry Potter“ sowie bei den hier behandelten Serien um offene Welten handelt, gibt es einen Unterschied: Während sich bei „Harry Potter“ die Winkelgasse in London befindet, hat die sekundäre Welt bei OTQ und PAN eine völlig andere Topographie – das Irland in dem Mailin in der Primärwelt lebt, existiert in der sekundären Welt namens Lyaskye nicht. Bei PAN gestaltet sich die Kategorisierung etwas komplizierter, da das Elfenreich zwar klar getrennt von der primären Welt ist, aber auch Zeitreisen eine Rolle spielen, die in der Primärwelt stattfinden. Im ersten Teil der Trilogie wird die sekundäre Welt „nur“ impliziert – d.h., es wird zwar erwähnt, dass eine sekundäre Welt existiert, aber sie wird nicht betreten. Erst im zweiten und dritten Teil schafft es die Hauptfigur dorthin zu gelangen.

All diese Zuschreibungen sind im Kontext dieser Arbeit von Bedeutung, weil die eben erörterten Raumkonstruktionen oder die erwähnte Unschlüssigkeit der Hauptfiguren als Ausgangspunkt genutzt werden, den Romanen einen humorvollen *Touch* zu verleihen. Aber nicht nur Zuschreibungen dieser Art können für die komische Gestaltung eines Textes nutzbar gemacht werden. Wie Maria Lypp im Beitrag „Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur“ anmerkt, bietet das Genre der Phantastik generell einen „weiten Spielraum der

⁵⁵ Vgl. Maria Nikolajeva: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1988, zitiert nach Hadassah Stichnothe: *Phantastisches Erzählen*. 2020, S. 117.

Imagination, der das lustvolle Durchprobieren überraschender Möglichkeiten gestattet“⁵⁶ und somit eine günstige Ausgangsbasis für komische Gestaltung. Diese Offenheit macht sich die vorliegende Analyse zunutze, ohne der Phantastik selbst eine komische Disposition zuzuschreiben.

Im Fall der hier zu untersuchenden JL ist es nicht nur die Phantastik, die diese Ausgangsbasis darstellt, sondern auch das serielle Format. Von einer Serie wird gesprochen, wenn eine fortlaufend zusammenhängende Geschichte aus zwei oder mehr Teilen, die prinzipiell medienunabhängig sind, besteht.⁵⁷ Vincent Fröhlich behandelt in dem Zeitschriftenartikel „Serie, Serialität, serielles Erzählen“ in einem vergleichsweise kurzen Abriss, wie sich die anfangs wenig prestigeträchtige Serie in eine der populärsten Formen des Geschichtenerzählens im 21. Jahrhundert entwickelt hat. Diese Entwicklung begann bei Veröffentlichungen in Zeitschriften, ging weiter mit dem Aufkommen von Comics, über das Radio zum Fernsehen, über die DVD zu Streaming-Diensten wie Netflix, bis hin zum *transmedia storytelling*.⁵⁸ Und gerade, weil die Serie – in jeglicher Form – laufend populärer und ihr Konzept kontinuierlich weiterentwickelt wird, ist es wichtig, dass sich auch die Forschung hinreichend mit diesem Thema auseinandersetzt. Gerade weil sich phantastische Serienformate zunehmender Beliebtheit erfreuen und dabei kontinuierlich narrativ weiterentwickelt werden, bieten sie ein besonders ergiebiges Untersuchungsfeld für humorvolle Erzählverfahren. Die Entscheidung gegen Einzelbände zugunsten serieller Texte ist daher bewusst getroffen worden: Serielle Strukturen ermöglichen es, humoristische Elemente über längere Handlungsbögen hinweg aufzubauen, zu variieren und mit Erwartungen zu spielen – Aspekte, die für die vorliegende Analyse zentral sind.

Bei Serien werden grundsätzlich drei Arten unterschieden: Episodenserien, Fortsetzungsserien und die Kombination aus beidem. In der Forschung werden hierzu von unterschiedlichen Forschenden jeweils unterschiedliche Begriffe verwendet, die aber alle ähnliche Phänomene beschreiben – z.B. *successive* und *progressive series*⁵⁹ oder auch vertikales und horizontales Erzählen.⁶⁰

Episodenserien haben zwar dieselben Hauptprotagonist*innen und thematische Grundlagen (z.B. Krimi, in jeder Folge ein Mord), aber die einzelnen Folgen sind dramaturgisch abgeschlossen und ohne sogenannte *cliffhanger*. Zentral ist, dass es dem Verständnis der Handlung keinen

⁵⁶ Maria Lypp: Lachen beim Lesen. 2000, S 97.

⁵⁷ Vgl. Tanja Weber / Christian Jankewitz: Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse. In: MEDIENwissenschaft 25, H.1 / 2008, S. 19 – 25, zitiert nach Ute Dettmar: Serielles Erzählen. In: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim. Berlin: Metzler 2020, S. 137.

⁵⁸ Vgl. Vincent Fröhlich: Serie, Serialität, serielles Erzählen. In: Der Deutschunterricht (2018), H.6, S. 5 – 17.

⁵⁹ Vgl. Victor Watson: *Reading Series Fiction*. 2004, zitiert nach Ute Dettmar: Serielles Erzählen. 2020, S. 140.

⁶⁰ Vgl. Ute Dettmar: Serielles Erzählen. 2020, S. 140.

Abbruch tut, wenn eine oder mehrere Folgen verpasst werden. Davon zu differenzieren sind Fortsetzungsserien wie etwa OTQ und PAN: Jede Folge bzw. jedes Buch baut auf dem vorangehenden auf und muss daher in einer bestimmten Reihenfolge gelesen werden. Bei Mischvarianten gibt es manche Handlungsstränge, die sich durch die komplette Serie ziehen und andere, die in der jeweiligen Folge abgeschlossen sind.⁶¹

Im Hinblick auf das aktuelle, sich laufend entwickelnde serielle Erzählen verfasste Birgit Schlachter 2016 den Artikel „Syntagmatische und paradigmatische Serialität in der populären Jugendliteratur“. Sie entwickelte auf Basis von Umberto Ecos Aufsatz „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“ ein Modell, das zwischen einer syntagmatischen Ebene – dem fortgesetzten Erzählen innerhalb einer Serie („Zyklen und Serien Prequels, Sequels oder Spin-Offs, eine populäre Sekundärliteratur sowie verschiedenste Medienverbundprodukte“)⁶² – und einer paradigmatischen Ebene – der Wiederaufnahme und Variation von Mustern, Motiven und Erzählstrukturen in neuen Serien – unterscheidet. Zu den hier behandelten Fortsetzungsserien finden sich ausschließlich zu PAN Texte, die in diesem Sinne einer syntagmatischen Ebene (bzw. dem fortgesetzten Erzählen)⁶³ zuzuordnen wären: „Die magische Pforte der Anderwelt“ und „Das gestohlene Herz der Anderwelt“ setzen als *Spin-Offs* die Geschichte fort. Dabei wechseln zwar die Hauptprotagonist*innen, jedoch gibt es figurale Überschneidungen und explizite Verweise auf die Pan-Trilogie. Auch die Kurzgeschichte „Ein Geschenk für Felicity“ (in: „Zehn Mal Fantastische Weihnachten“) kann zur syntagmatischen Ebene gerechnet werden.

Davon abgesehen, weisen weder PAN noch OTQ bisher einen so hohen Bekanntheitsgrad auf, dass sie transmedial vermarktet sind. Auch auf den Fanfiction-Seiten wie „Wattpad“⁶⁴ oder „Fanfiction.net“⁶⁵ wurden (bis dato) keine Fortsetzungsgeschichten verfasst. Dennoch werden eben diese Serien für die Analyse gewählt, weil sie – wie in der Einleitung bereits erwähnt – gewisse „Genre-Schemata“⁶⁶ erfüllen sowie wiedererkennbare Strukturen und Muster enthalten, welche Merkmale einer paradigmatischen Serialität darstellen. Solche Merkmale können von unterschiedlichen Autor*innen in verschiedenen Geschichten verwendet oder – wie im Fall

⁶¹ Vgl. Vincent Fröhlich: Serie, Serialität, serielles Erzählen. 2018, S. 5 – 17.

⁶² Birgit Schlachter: Syntagmatische und paradigmatische Serialität in der populären Jugendliteratur. In: Serialität in Literatur und Medien. Band 1, Theorie und Didaktik. Hg. v. Petra Anders und Michael Staiger. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH (2016), S.100.

⁶³ Vgl. Ute Dettmar: Fortgesetztes Erzählen. Kinder- und Jugendliteratur im Netz von Populär- und Medienkulturen. In: Serialität in Literatur und Medien. Band 1, Theorie und Didaktik. Hg. v. Petra Anders und Michael Staiger. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH 2016, S.115 – 126).

⁶⁴ <https://www.wattpad.com/> (28.07.2025)

⁶⁵ <https://www.fanfiction.net/> (28.07.2025)

⁶⁶ Birgit Schlachter: Syntagmatische und paradigmatische Serialität in der populären Jugendliteratur. 2016, S. 110.

Benkaus – von ein und derselben Autorin innerhalb desselben literarischen Universums weiterentwickelt werden: Nach OTQ wurden zwei weitere Dilogien von ihr verfasst („Das Reich der Schatten“ und „*The Lost Crown*“), welche keine direkten Fortsetzungen darstellen. Die Handlungsstränge verlaufen unabhängig von OTQ und beschreiben keinen kohärenten Anschluss, weshalb sie auch nicht der syntagmatischen Serialität zugeordnet werden. Dennoch spielen alle Werke in derselben fiktionalen Welt und greifen daher wiedererkennbare Strukturen und Muster auf. Sie bilden damit ein konsistentes erzählerisches Universum, innerhalb dessen Serienelemente variiert und in neuen Konstellationen ausgestaltet werden – ein zentrales Kennzeichen paradigmatischer Serialität nach Schlachter.

OTQ und PAN weisen ebenfalls eine Reihe gemeinsamer Genre-Schemata auf: Dazu zählt etwa die Zwei-Welten-Struktur mit der „Schwelle als Strukturmerkmal“⁶⁷ sowie das grundlegende Gut-gegen-Böse-Gefüge. Auch das von Joseph Campbell beschriebene Konzept der „Reise des Helden“ wird in beiden Serien aufgegriffen und variiert. Darüber hinaus ist in beiden Fällen eine Prophezeiung zentral, die das Erscheinen einer Figur ankündigt, die alles zum Guten wenden soll. Diese strukturellen Gemeinsamkeiten fungieren in OTQ und PAN nicht nur als wiedererkennbare Erzählmuster, sondern werden gezielt in humoristischen Erzählverfahren aufgegriffen und gebrochen.

2.2 Komiktheorie, humoristische Erzählverfahren und Methode

Die erste zentrale Frage, die sich in diesem Abschnitt stellt, ist, ob es für die KJL eine gesonderte Theorie zur Komik benötigt. Im Sammelband „Komik in der Kinder- und Jugendliteratur“, herausgegeben von Eva Burwitz-Melzer, Daniela Caspari und Emer O’Sullivan wird diese Frage in einem der zwei Basisartikel „Komik im (kinder)theoretischen Diskurs“ von O’Sullivan mit einem eindeutigen Nein beantwortet. Im Folgenden werden zwei Beiträge die ‚allgemeine‘ Komik betreffend herangezogen, die sich in einem der neuesten Sammelbände zum Thema „Medienästhetik der Komik“ finden und vielerlei Grundproblematiken bei der Auseinandersetzung mit Komik aufzeigen.

Bei dem ersten Beitrag handelt es sich um „Komik und Anschaulichkeit“, da diese beiden Phänomene von der Forschung oft miteinander in Bezug gesetzt werden. Je anschaulicher ein Witz o.Ä. sprachlich formuliert ist, desto lustiger soll er sein, lautet András Horns These. Die Ergebnisse dieses Beitrags sind anregend, da Anschaulichkeit ebenfalls in den hier zu untersuchenden Erzählungen eine Rolle zu spielen scheint. In dem Artikel wird die Frage gestellt, was Anschaulichkeit ist, woraufhin fünf verschiedene Auffassungen dargelegt werden und

⁶⁷ Hadassah Stichnothe: Phantastisches Erzählen. 2020, S. 123.

festgestellt wird, dass diese wenig mit der Komik der sechs Witze, die als Beispiele herangezogen werden, in Zusammenhang stehen. Einzig bei einem bestimmten Verständnis von Anschaulichkeit („Anschaulichkeit als *embodiment* von Texterfahrung“) kann in einer Kategorie von Witzen eine Korrelation festgestellt werden. Tobias Klauk, Tilmann Köppe und Julia Langkau kommen zu dem Schluss, dass Anschaulichkeit kaum mit Komik zusammenhängt. Dieser Einschätzung kann im Rahmen dieser Arbeit aus zwei Gründen nicht zugestimmt werden: Erstens argumentieren sie, dass zur Rezeption bestimmter Witze zwar spezifisches Weltwissen notwendig ist (etwa darüber, wie die Schweizer Flagge aussieht), dieses Wissen jedoch nicht bildlich vor dem inneren Auge präsent sein müsse – das mentale Bild sei für den Witzmechanismus irrelevant.⁶⁸ Dieses Argument erscheint jedoch subjektiv, da bei vielen Menschen Wissenserwerb eng mit bildlicher Vorstellung verknüpft ist. Zweitens beziehen sich ihre Analysen zudem ausschließlich auf Witze, nicht aber auf erzählende Texte, wodurch ihre Ergebnisse nicht ohne Weiteres auf literarische Erzählformen übertragbar sind. Auch wenn der Artikel zu dem Schluss kommt, dass Anschaulichkeit kaum mit Komik zusammenhängt, sind die zugrunde liegenden Argumente insofern relevant, als sie Rückschlüsse darauf zulassen, wie Anschaulichkeit im Kontext erzählerischer Texte humoristisch wirksam werden kann.

Des Weiteren sind die vorangestellten Definitionen von Komik in Texten interessant: „Unter einem weiten Verständnis ist ein Text komisch, wenn er zum Lachen anregen kann. [...] Ein etwas engeres Verständnis von Komik besagt, dass ein Text nur dann komisch ist, wenn *ein angemessener Umgang mit dem Text* Lachen involviert.“⁶⁹ Demgegenüber werden für das engere Verständnis drei Erläuterungen dieser These genannt:

- (i) ‚Lachen involviert‘ kann Verschiedenes heißen: das Potential des Textes erkennen, jemanden zum Lachen zu bringen, oder (*de facto*) lachen – und ggf. anderes mehr, wir müssen uns hier nicht festlegen. (ii) Dank der Formulierung „ein angemessener Umgang“ ist die Reaktion des Lachens zudem *normativ beschränkt*: Damit ein Text das Prädikat ‚komisch‘ verdient, muss das Lachen gewissermaßen *de jure* erfolgen. ‚Komik‘ (bzw. ‚komisch‘) wird hier also als ein restriktives Prädikat verwendet. Nicht jeder Text, der irgendjemanden (irgendwann) zum Lachen bringt oder bringen könnte, ist deshalb schon ein komischer Text. (iii) Die ‚Komik‘ des Textes muss, so können wir vermuten, in der Struktur des Textes oder in kontextuellen Faktoren in bestimmter Weise fundiert sein. (In welchen Text- oder Kontextmerkmalen eine das Lachen rechtfertigende Fundierung bestehen kann, können – und müssen – wir hier freilich offen lassen.)⁷⁰

In diesem Sinne liegt hier eine weitere Definition vor, die zeigt, dass die Texte, die im Kontext dieser Arbeit untersucht werden, als komisch deklariert werden können. Es ist eindeutig ein Komikpotenzial erkennbar; die Texte sind *de jure* komisch, d. h. die Absicht, Komik zu erzeugen, ist nachweisbar, und die Komik ist in der Struktur der Texte fundiert. Dies zeigt sich daran, dass sich Komik nicht nur in einzelnen Pointen äußert, sondern systematisch über

⁶⁸ Vgl. Tobias Klauk / Tilmann Köppe / Julia Langkau: Komik und Anschaulichkeit. In: Medienästhetik der Komik. Hg. v. Susanne Kaul und Tom Kindt. Paderborn: Brill Fink 2023, S. 256.

⁶⁹ Ebd., S. 252.

⁷⁰ Ebd., S. 252f.

wiederkehrende Erzählmuster, Figurenkonstellationen und dialogische Dynamiken hinweg aufgebaut wird.

Beim zweiten Beitrag handelt es sich um Vellusigs Artikel, der bereits in der Einleitung seine Erwähnung fand. Gegenstand Vellusigs ist zwar ebenfalls ein Witz und kein komischer Text, aber dennoch spielen einige der im Beitrag angeführten Überlegungen und Thesen hinsichtlich der humorvollen Erzählverfahren eine Rolle. Beispielsweise wird der Subjektivitätsfaktor in Bezug auf Komikanalysen aufgegriffen:

Recht betrachtet ist das Konzept der Wirkungsdispositionen deshalb das theoretische Feigenblatt, mit dem die um Objektivität bemühte Komikforschung es unternimmt, sich keine subjektive Blöße zu geben. Der Preis eines komparativen Komikbegriffs ist also das Subjektivitätsproblem. [...] Nur wenn man das subjektive Diskriminierungsvermögen schult und eine Sprache für die Nuancen des Komischen entwickelt, kommt man der Logik des Komischen auf die Spur.⁷¹

Im zweiten Teil dieses Beitrags wird versucht, die Komik des *Doctors-Wife-Jokes* auf einer linguistischen Ebene zu fassen. Der Witz enthält zwei unterschiedliche Skripten,⁷² wobei aufgrund des ersten Skripts eine Erwartungshaltung entsteht, die durch das zweite Skript nicht erfüllt wird. Die daraus hervorgehende Inkongruenz stellt die Begründung für die Komik des Witzes dar. Die Skriptanalyse allein erscheint jedoch für die Erklärung der Komik des Witzes nicht hinreichend, weshalb er von der direkten in die indirekte Rede umformuliert wird. Dadurch geht die Komik vollends verloren, was Vellusig zunächst mit der GTVH („*General Theory of Verbal Humor*“) erläutert. Diese Art der Untersuchung kristallisiert sich auch als unzureichend heraus, infolgedessen andere Ansätze zur Beschreibung des Witzes herangezogen werden. Alle Beschreibungen beziehen sich konkret auf den *Doctors-Wife-Joke*, da dieser bereits des Öfteren Gegenstand von Untersuchungen gewesen ist, wodurch von Vellusig unterschiedliche Deutungen hinsichtlich seiner Semantik angeführt werden können. D.h., dass mehrere Absichten in den Witz hineininterpretiert werden, die – jede für sich – logisch erklärbar sind. Diese Herangehensweise zeigt, auf welcher differenzierten Weise das Phänomen des Komischen in den Blick genommen werden kann und dass oft mehrere Interpretationsmöglichkeiten vorhanden sind.

Auf die anschließende (u.a. anthropologische) Untersuchung muss an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da es hierbei vor allem um den Vorgang geht, etwas komisch zu finden, und nicht um den Gegenstand selbst. Zwei Bemerkungen spielen dennoch im Kontext dieser

⁷¹ Robert Vellusig: „Kommt ein Mann zum Arzt...“. 2023, S. 231.

⁷² Ein Skript beschreibt ein „[e]in kognitives Muster stereotyper Handlungs- oder Ereignisabfolgen situativer, instrumentaler oder repräsentativer Form als Modell, das zur Wiedererkennung ähnlicher kontextueller Verbindungen dient, auf die Sprecher wie Hörer zurückgreifen.“ – Skript. In: Linguistisches Wörterbuch von Th. Lewandowski. Institut für Germanistische Sprachwissenschaft, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, <https://ger.ovgu.de/Fachgebiete/Germanistische+Linguistik/Linguistisches+W%C3%B6rterbuch+von+Th.+Lewandowski/S/Skript.html> (19.07.2025)

Arbeit eine Rolle: Erstens gilt „[f]ür dieses Spiel von gespannter Erwartung, Irritation und plötzlicher Einsicht [...]: je unvorhersehbarer und je komplexer, desto effektiver.“⁷³ Diesbezüglich kann auch auf die Theorie Dieter Henrichs verwiesen werden:

In seiner Theorie [...] identifiziert Dieter Henrich als Grundform aller Komik die sogenannte „freie Komik“, die durch überraschende Verwandlungen und Kontextverschiebungen erzeugt wird, z.B. durch eine Folge von Ereignissen, die einen überraschenden Wechsel der Zustände beinhaltet oder eine so nicht vorgesehene Abweichung der Norm.⁷⁴

Freie Komik zeichnet sich v.a. dadurch aus, dass sie nicht auf Kosten anderer entsteht. Sie hat demnach nichts mit dem Auslachen zu tun oder damit, sich über jemanden lustig zu machen, sondern entsteht aus „dem Kontrast des Neuen mit dem erinnerten Vorhergehenden, wobei dieses nicht von jenem ausgelöscht oder widerlegt wird.“⁷⁵ Das bedeutet, dass es bei Komik in Texten um deutlich sichtbare und unerwartete Inkongruenzen geht. Die wiederkehrende Präsenz solcher unerwarteter Inkongruenzen macht sie zu einem zentralen Gegenstand der folgenden Analyse.

Die zweite Bemerkung Vellusigs bezieht sich auf die Schriftlichkeit. Denn im Gegensatz zur verbalen Komik, der vielerlei Hilfsmittel zur Komikerzeugung zur Verfügung stehen (Mimik, Gestik usw.), kommt es bei schriftlicher Komik ausschließlich auf die Formulierung des Textes an.⁷⁶ Deshalb regt der Beitrag auf der einen Seite dazu an, bei der Untersuchung die Formulierung, die Komplexität sowie die Vorhersehbarkeit einzubeziehen, auf der anderen Seite, den Subjektivitätsfaktor nicht zu vernachlässigen. Um diesem in der Bewertung von Komik zu begegnen, wurde im Zuge dieser Arbeit ein Kriterienkatalog erarbeitet. Als Beispiele werden nur Textausschnitte herangezogen, die mindestens eines von drei Merkmalen aufweisen:

1. Textstellen, die Begriffe wie Humor, Spott, Lachen o.Ä. konkret aufgreifen. Wenn eines dieser Schlagworte explizit in der Erzählung genannt wird, wird auch die Komik selbst zum Thema gemacht, wodurch sich diese Beispiele als besonders interessant für eine Untersuchung humorvoller Erzählverfahren erweisen. So etwa in der Aussage: „Ja. Sie ist ein wundervoller Mensch. Sie ist die Einzige, die über meine Witze lacht.“⁷⁷ Hier wird nicht nur das Lachen explizit genannt, sondern auch der Witz thematisiert, wodurch Komik auf inhaltlicher Ebene verhandelt wird.
2. Es gibt zudem auch komische Textstellen, die keine dieser Schlagwörter enthalten und dennoch eine Rolle für die Untersuchung spielen, da sie offensichtliche Inkongruenzen

⁷³ Robert Vellusig: „Kommt ein Mann zum Arzt...“. 2023, S. 241.

⁷⁴ O’Sullivan, Emer: Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. 2018, S. 24. – Henrichs Theorie wird auch ausgiebig in Maria Lypps Beitrag „Lachen beim Lesen“ behandelt, jedoch konnte der Originalartikel von der Verfasserin dieser Masterarbeit im Rahmen ihrer Möglichkeiten nicht ausfindig gemacht werden.

⁷⁵ Maria Lypp, Maria: Lachen beim Lesen. 2000, S. 89.

⁷⁶ Robert Vellusig: „Kommt ein Mann zum Arzt...“. 2023, S. 244.

⁷⁷ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 44.

aufweisen. Dies ist z.B. beim Grotesken oder dem Absurden der Fall, da hier kontrastierende Bedeutungsebenen zusammengeführt werden. Aber auch der schwarze und der trockene Humor sind an sich widersprüchlich bzw. inkongruent, da ersterer Tabuthemen ins Lächerliche zieht und letzterer keine Emotion zeigt, obwohl Humor an sich sehr emotionsgeladen ist. Sprachspiele weisen ebenfalls Inkongruenzen auf, da sie mit der „konventionellen Bedeutungsherstellung“ spielen.⁷⁸ Ein Beispiel dafür ist die Bemerkung: „City, das ist echt untertrieben. Du schnaufst wie der Teekessel meiner Oma und schwitzt auch so nach ein paar Metern.“⁷⁹ Die Kombination aus einem modernen Stadtkontext und einem altmodischen Haushaltsgegenstand schafft ein unerwartetes Bild, das durch Übertreibung und Vergleich humorvoll wirkt und typische Merkmale sprachlicher Inkongruenz aufweist. Sie werden häufig in Komikanalysen untersucht, wie auch im zu Beginn dieses Kapitels erwähnten Artikel „Komik im (kinder)theoretischen Diskurs“ von O’Sullivan. Darin werden unter anderem Methoden zur Erzeugung von Komik in der Kinder- und Jugendliteratur vorgestellt, zu denen auch Sprach- und Wortspiele zählen.

3. Die Intertextualität gilt ebenfalls als Methode zur Komikerzeugung. Damit stellt sie das dritte der Kriterien dar, anhand derer in dieser Arbeit komische Textstellen ausgewählt und analysiert werden. Sie ist ein „Spiel mit bekannten Mustern oder Texten“⁸⁰ und deshalb als Mittel der Komik durch Überraschung besonders geeignet. Mit Intertextualität ist im Sinne Genettes, die Präsenz eines Textes in einem anderen gemeint.⁸¹ Im Kontext dieser Arbeit ist es aber nicht nur die Intertextualität, die eine Rolle spielt, sondern ebenso die Intermedialität. In OTQ und PAN wird nämlich nicht nur auf andere Texte Bezug genommen, sondern auch auf Musik, Filme und Fernsehserien.⁸² Auf Intertextualität und Intermedialität wird in Kapitel 6 genauer eingegangen.

Diese Vorgehensweise ermöglicht es, fundierte Schlüsse aus den zu erarbeitenden humorvollen Erzählverfahren ziehen zu können. Bevor sich diese Arbeit der Analyse widmen kann, sind noch einige Artikel erwähnenswert, die Komik konkret in Bezug auf KJL untersuchen:

Der Sammelband „Was gibt es da noch zu lachen? Komik in Texten und Medien der Gegenwartsliteratur in literaturdidaktischer Perspektive“ (2023) herausgegeben von Nicola König und Pia Standke beschäftigt sich u.a. mit „Komik und Jugendliteratur“. In den Artikeln zu diesem

⁷⁸ Vgl. Helga Kotthoff: *Linguistik und Humor*. 2017, S. 112.

⁷⁹ Sandra Regnier: *Das geheime Vermächtnis des Pan*. Hamburg Carlsen 2013 (Bd. 1), S. 358.

⁸⁰ Emer O’Sullivan: *Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs*. 2018, S. 33.

⁸¹ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

⁸² Vgl. Guido Isekenmeier / Andreas Böhn / Dominik Schrey: *Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen*. Berlin: J. B. Metzler 2021, S. 88.

Thema wird Komik als Methode, ernsthafte Angelegenheiten anzusprechen, untersucht. Der Fokus dieser Beiträge liegt somit auf einem ganz bestimmten Aspekt komischer JL, der in dieser Arbeit ebenfalls als ein Teilaspekt behandelt werden wird.

Besonders relevant im Kontext dieser Arbeit ist Martina Kofers Artikel „Flüchtiges Lachen“, welcher untersucht, wie Themen wie Flucht und Migration mithilfe von komischen Erzählverfahren Jugendlichen nähergebracht werden können. Zentral ist, dass dabei die Gefahr besteht, hegemoniale Machtverhältnisse zu reproduzieren, da auf der einen Seite Flüchtlinge in derartiger Literatur oft in ihrer Opferrolle verweilen und auf diese reduziert werden sowie auf der anderen Seite die „binäre Opposition von dominanzkultureller Mehrheitsgesellschaft und ‚anderskultureller‘ Minderheiten“⁸³ hervorgehoben wird. Mit Flucht und Migration haben die in der vorliegenden Arbeit zu untersuchenden Geschichten nichts zu tun, mit hegemonialen Machtverhältnissen hingegen sehr wohl. In OTQ beispielsweise in Bezug auf Religion oder in PAN in Bezug auf veraltete binäre Geschlechterrollen. Ob diese Machtverhältnisse in den Serien ebenfalls reproduziert werden oder ob sie anhand humorvoller Erzählstrategien – ähnlich wie bei den Beispielen in Kofers Beitrag – aufgelöst werden, wird sich in den Kapitel 3.4 und 4.5 zeigen.

Des Weiteren hat die Zeitschrift „ide. Information zur Deutschdidaktik“ (2011) mehrere Artikel zum Thema „Humor in der Kinder- und Jugendliteratur“ veröffentlicht. Heidi Lexes Beitrag untersucht die Rolle des Humors in der KJL anhand von expliziten Beispielen. Sie argumentiert, dass diese Literatur oft als humorfreie Zone betrachtet wird, obwohl Humor eine wichtige Funktion in der Entwicklung und im Lernen von Kindern und Jugendlichen hat. Die Beispiele belegen, dass es durchaus humorvolle Werke in diesem Genre gibt.⁸⁴ Obwohl die Entwicklung und das Lernen im Kontext dieser Arbeit keine Rolle spielen, zeigt der Artikel dennoch auf, wie essenziell Humor in der KJL sein kann. Auch der Artikel „Das Lustifikationsprinzip“ von Gina Weinkauff (in derselben Ausgabe dieser Zeitschrift) widmet sich der Bedeutung des Humors in der KJL – in diesem Fall quer durch die Geschichte. Sie geht zuerst auf den Begriff des Humors selbst und anschließend auf Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik“ und auf seine Schrift zur „Freudigkeit der Kinder“ ein, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Weiters spezifiziert Weinkauff die antiautoritäre KL des 20. Jahrhunderts, die das „Lachen als

⁸³ Martina Kofer: Flüchtiges Lachen. Möglichkeiten des dominanzkritischen Erzählens von Flucht und Ankunft durch komische Verfahrensweisen. In: Was gibt es da noch zu lachen? Komik in Texten und Medien der Gegenwartsliteratur in literaturdidaktischer Perspektive. Hg. v. Nicola König und Pia Standke. Trier: WVT 2023 (Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 10), S.140.

⁸⁴ Vgl. Heidi Lexe: Habt ihr denn nie etwas zu lachen? Kinder- und Jugendliteratur als humorfreie Zone: ein Gegenbeispiel. In: ide. Information zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule Jg. 35, H. 2 / 2011, S. 59 – 64.

Auflehnung gegen Zucht und Ordnung“⁸⁵ repräsentiert. Es werden explizite Beispiele genannt, wie Astrid Lindgrens „Pippi Langstrumpf“ oder Josephine Siebes „Kasperle“ – Texte, die dazu disponiert sind, komisch zu sein. Auch in diesem Artikel wird angemerkt, dass Humor nicht nur der Unterhaltung dient, sondern eine wichtige pädagogische Funktion hat. Für die vorliegende Untersuchung ist vor allem Weinkauffs Herangehensweise in Bezug auf einige Beispiele erwähnenswert: Sie geht – wenn auch nur kurz – auf die unterschiedlichen Erzählinstanzen ein, die mit der humoristischen Wirkung korrelieren⁸⁶ und dient somit als Inspiration für die Vorgehensweise in dieser Arbeit.

All diese komischen Darstellungsweisen und Erzählstrategien lassen sich auch in den für diese Arbeit untersuchten Serien erkennen. Auf welche Weise diese umgesetzt werden, zeigen die Kapitel 3, 4 und 5. An dieser Stelle sei jedoch bereits festgehalten, dass sich die bestehende Forschung zu Komik in der KJL weitgehend auf klassische Kinderliteratur und Bilderbücher konzentriert. Komik in Jugendliteratur – insbesondere in phantastischer Jugendliteratur – wurde bislang kaum systematisch untersucht. Diese Arbeit setzt genau hier an und schließt somit eine bestehende Forschungslücke. Abschließend ist jedoch zu konstatieren, dass die Auseinandersetzungen mit dem Phänomen des Komischen eines deutlich machen: Alle theoretischen Zugriffe sind abhängig von ihren Beispielen. Für jede These, die versucht, eine konzeptuelle Erklärung für Komik zu liefern, lassen sich auch Gegenbeispiele finden. Die Vielzahl an Theorien – die sich gegenseitig erweitern oder widerlegen wollen – belegt die Komplexität und Uneindeutigkeit des Phänomens. Aus diesem Grund wird in den Kapiteln 3, 4 und 5 nicht versucht, die Textbeispiele bis in jede Tiefe und auf allen denkbaren Ebenen auszuwerten. Vielmehr genügt es für die Untersuchung humorvoller Erzählverfahren, exemplarisch darzulegen, wie und warum eine bestimmte Passage als komisch verstanden werden kann. Solche Deutungen legen das Potenzial offen, bestimmte Elemente in den Texten als komisch wahrzunehmen. Im Folgenden wird nun die konkrete Vorgehensweise der Analyse erläutert:

Die humorvollen Erzählverfahren werden – wie in der Einleitung erwähnt – mithilfe narratologischer Bestimmungen, insofern sie – wie Weinkauff beschrieben hat – als Mittel zur Komikerzeugung dienen, untersucht. In der „Einführung in die Erzähltheorie“ von Martínez und Scheffel werden Zeit (Ordnung, Dauer und Frequenz), Modus (Distanz und Fokalisierung) und Stimme (Zeitpunkt, Ort des Erzählens, Stellung des Erzählers) unterschieden.⁸⁷ Genutzt werden

⁸⁵ Gina Weinkauff: Das Lustifikationsprinzip. Ernste Gedanken zum Humor in der Kinderliteratur. In: *ide. Information zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule* Jg. 35, H. 2 / 2011, S. 76.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 79.

⁸⁷ Vgl. Matías Martínez / Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C.H. Beck ¹¹2019.

diese Bestimmungen insofern, als innerdiegetische, komische Situationen oder Dialoge zuerst von einer Erzählinstanz artikuliert werden müssen. Abhängig davon, in welcher Ordnung, Dauer, Frequenz, Distanz usf. dies geschieht, hat das unterschiedliche Wirkungsgrade auf den Humor innerhalb der Serien. Hierbei spielt vor allem die Perspektive eine zentrale Rolle. Diese ist bei Martínez und Scheffel an den Modus gebunden und bezieht sich somit auf die Distanz und Fokalisierung. Da es vorwiegend die Perspektive ist, die mit der Komik des Textes in Korrelation steht, wird zudem das Mehrschichtenmodell von Schmid⁸⁸ herangezogen, weil es die Bestimmungen der Perspektive noch um einige Komponenten erweitert. Zeit und Ort werden auch von Martínez und Scheffel bei der Perspektive einbezogen. Bei Schmid kommt eine sprachliche, eine ideologische und eine perzeptive Perspektive hinzu. Die Parameter der Perspektive nach Schmid können Erzählverfahren nicht nur im Allgemeinen beschreiben, sondern im Fall einer Untersuchung humorvoller Erzählstrategien auch die Komik eines Textes erschließen. Beginnend bei der sprachlichen Perspektive, die – wie dieses Kapitel zeigt – eine zentrale Rolle in komischen Texten einnimmt und nach Schmid mit „Ausdrücke[n] und Intonationen“ sowie mit der „Lexik, Syntax und Sprachfunktion“⁸⁹ zusammenhängt, wird es in den Abschnitten zu dieser Thematik in erster Linie um sprachliche Register gehen, womit der sprachliche Habitus auf syntaktischer und morphologischer Ebene gemeint ist. Zudem fokussieren sie sich auf einzelne komische Phänomene, die durch Begriffe, Worte im Allgemeinen sowie Sprach- und Wortspiele hervorgerufen werden.

Die ideologische Perspektive hingegen bezieht sich auf „verschiedene Faktoren, die das subjektive Verhältnis des Beobachters zu einer Erscheinung bestimmen: das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont[.]“⁹⁰ So können anhand dieses Parameters komische Phänomene in den Blick genommen werden, die aufgrund der Denk- und Wertungshaltung bestimmter Protagonist*innen entstehen – etwa wenn Mailin auf Sarkasmus zurückgreift, um die ethisch fragwürdigen Lebensbedingungen in Lyaskye erträglich zu machen. Dem gegenüber bezieht sich Schmid's Definition zur zeitlichen Perspektive auf „den Abstand zwischen dem ursprünglichen Erfassen und späteren Erfassens- und Darstellungsakten.“⁹¹ Hinsichtlich des Erfassens von Komik in einem Text werden bei der zeitlichen Perspektive auch die bereits erwähnte Ordnung, Dauer und Frequenz in den Blick genommen, insofern dies Einfluss auf die humorvollen Erzählverfahren hat.

⁸⁸ Vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. Berlin / Boston: De Gruyter 2014.

⁸⁹ Ebd., S. 125.

⁹⁰ Ebd., S. 123.

⁹¹ Ebd., S. 124.

Allerdings ist die Betrachtung der Phänomene mittels der zeitlichen Perspektive in dieser Definition noch nicht hinreichend, da es das Genre der Phantastik in einer der Serien (PAN) ermöglicht, in der Zeit zu reisen, was ebenfalls Ausgangspunkte für komische Phänomene bietet. Die Begriffsbestimmung der zeitlichen Perspektive nach Schmid wird daher für die vorliegende Untersuchung verändert und erweitert: Während Schmid vor allem die erzählerische Struktur (Abstand zwischen Erzählzeit und erzähltem Geschehen) fokussiert, wird hier zusätzlich berücksichtigt, wie Zeit als thematisches Element – etwa durch Zeitreisen oder Wiederholungen – selbst komisches Potenzial erzeugt. So wird der Blick auf komische Phänomene gerichtet, deren Ursache die Zeit selbst ist.

Ähnlich verhält es sich hinsichtlich der räumlichen Perspektive, die laut Schmid auf dem „Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird,“⁹² basiert. Die Komik in einer Erzählung ergibt sich weniger aus der konkreten räumlichen Position einer Figur, sondern vielmehr aus den Bedeutungsstrukturen, die mit bestimmten Räumen verbunden sind. Wenn in OTQ komische Situationen aufgrund von Mailins nicht vorhandenem Wissen über die Tier- und Pflanzenwelt von Lyaskye entstehen, geschieht dies wegen der Zwei-Welten-Struktur der erzählten Welt. Der Raum fungiert hier nicht als bloßer Schauplatz, sondern als Auslöser komischer Effekte. Dies entsteht teilweise – wie eben beschrieben – in einem größeren Kontext aufgrund der Struktur der erzählten phantastischen Welten oder in einem kleineren Kontext, wenn Liam in OTQ beispielsweise einen Witz über seine Gefängniszelle macht, die in diesem Fall selbst zum Gegenstand des Witzes wird. Aus diesem Grund wird die räumliche Perspektive in der Untersuchung in zwei Ebenen aufgeteilt: Die Makroebene betrifft humorvolle Effekte, die sich aus der Zwei-Welten-Struktur ergeben, die Mikroebene umfasst komische Situationen, die an bestimmte Teilräume innerhalb einer Welt gebunden sind.

Zuletzt sei noch die perzeptive Perspektive genannt, die „die Wahrnehmung des Geschehens bestimmt und oft mit Perspektive überhaupt identifiziert wird[. Sie] ist das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird.“⁹³ In der vorliegenden Arbeit wird sie nicht als eigenständige Analysekategorie behandelt, da sie für die Untersuchung komischer Effekte analytisch nicht hinreichend differenzierbar ist. Aspekte der Wahrnehmung fließen in die Analyse räumlicher, sprachlicher, zeitlicher und ideologischer Perspektiven bereits mit ein, stehen jedoch nie isoliert im Zentrum der Komik. Da der Fokus dieser Arbeit auf den Mechanismen humoristischen Erzählens liegt, wird auf eine separate Betrachtung der perzeptiven Perspektive verzichtet.

⁹² Ebd., S. 123.

⁹³ Ebd., S. 126.

Zu diesen Parametern der Perspektivierung sei noch angemerkt, dass diese nicht grundlegend voneinander getrennt werden können und sich teilweise überschneiden oder zusammenfallen können. Das ist beispielsweise bei Begriffen der Fall: Das Wort „Gott“ wird bei OTQ nur in der Primärwelt verwendet und ergibt in Lyaskye keinen Sinn. Dadurch entstehen des Öfteren komische Momente. Da es sich dabei um einen Begriff bzw. Mailins sprachliches Register handelt, wird er im Abschnitt 3.2 behandelt. Allerdings wird eine komische Wirkung erzielt, weil er ausschließlich in einer der zwei Welten verwendet wird, wodurch – zumindest in sekundärer Hinsicht – auch die räumliche Perspektive eine Rolle spielt. Zudem verweist der Begriff „Gott“ auf ein spezifisches ideologisches Deutungsmuster und lässt sich daher auch der ideologischen Perspektive zuordnen. In solchen Fällen wird das jeweilige Beispiel hinsichtlich des Parameters untersucht, der für die jeweilige Textstelle vordergründiger erscheint.

Welche der Bestimmungen nach Martínez und Scheffel und welche der Perspektiven nach Schmid im Konkreten für eine Geschichte relevant sind, variiert zwischen den Serien, was die folgenden Überlegungen demonstrieren können: Wird in Bezug auf die Frequenz einer Erzählung, also in Bezug darauf „wie oft“ erzählt wird, die Dilogie OTQ betrachtet, ist zu erkennen, dass es sich dabei um eine singulative Erzählung handelt, was im Konkreten keinen Einfluss auf den innerdiegetischen Humor der Bücher hat und demnach nicht erwähnenswert ist. Im ersten Teil von PAN dagegen handelt es sich – zumindest im ersten Kapitel – um eine repetitive Erzählung, die dazu genutzt wird, eine Verwechslungsgeschichte aus unterschiedlichen Perspektiven darzustellen, was Einfluss auf die Komik im Buch hat. Deshalb wird es in den Kapiteln 3 und 4 mancherlei Differenzen in den Unterkapitel geben. Demgegenüber ist die Figurenkonzeption immer relevant für die Komik der Texte. Davon abgegrenzt wird der Begriff „Figurenkonstellation“, der sich auf die Beziehung zwischen den Figuren – bzw. darauf, wie sie zueinanderstehen – bezieht.⁹⁴ Aus diesem Grund wird sich jedes Analysekapitel zuerst mit dieser auseinandersetzen.

3 Jennifer Benkau: *One True Queen*

In dieser Geschichte geht es um Mailin, die wie viele andere Mädchen und junge Frauen vor ihr in eine andere Welt entführt wird. Sie soll nach ihrer Schwester Vicky, die in ihrer Welt bereits seit Jahren im Koma liegt und doch in dieser anderen Welt die Königin ist, im Land Lyaskye selbst zur Königin gekrönt werden. Aber die Verbindung, die sie dadurch mit der Schutzgöttin Lyaskye eingeht, bedeutet gleichzeitig ihren Tod, weshalb klar ist, dass auch ihre

⁹⁴ Vgl. Tilmann Köppe / Tom Kindt: *Erzähltheorie*. Ditzingen: Reclam 2022, S. 101.

Schwester sterben wird. Eine Prophezeiung, die von der einen Wahren Königin⁹⁵ berichtet, soll sich erfüllen, damit ein Happy End für alle möglich ist. Doch dies ist aufgrund des Antagonisten Cassian, der die Macht über den Königshof fest in seinen Händen hält, nicht so einfach.

Dieser, in knappen Worten dargelegte, sehr ernst wirkende Stoff wird durch viel Komik ‚aufgelockert‘. Denn Mailins plötzliches Verschwinden aus ihrer Welt und das darauffolgende Auftauchen in einer völlig anderen Welt bietet eine ideale Grundlage für humorvolle Erzählstrategien, die in dieser Dilogie auch genutzt wird. Das beginnt bereits in der Gestaltung der Sekundärwelt, in welcher groteske Wesen und jede Menge unerwartete Gegebenheiten an der Tagesordnung stehen: Denn „[n]ichts ist, wie es scheint, in Lyaskye.“⁹⁶ Die wichtigste Regel an diesem, für Mailin fremden, Ort beinhaltet somit bereits einen Widerspruch – eine Inkongruenz, die zu vielen komischen Situationen führt. Aber auch die Figurenkonzeption generell und die intradiegetisch-homodiegetische Erzählerin, die die Geschehnisse im Präsens berichtet, tragen zur Komik des Textes bei.

Nach Martínez und Scheffel handelt es sich in dieser Erzählung bei der „Präsentation von gesprochener Rede“ meist um direkte und autonome direkte Reden. Bei der „Präsentation von Gedankenrede“ kommt der innere Monolog zum Einsatz, der sich dadurch auszeichnet, „die Gedanken einer Figur im Präsens und in der direkten Rede der ersten Person darzustellen und damit – wie im Fall der *zitierten Figurenrede* – die Präsenz einer vermittelnden narrativen Instanz scheinbar vollkommen auszuschalten.“⁹⁷ Als Beispiel für einen inneren Monolog wird von Martínez und Scheffel u.a. Arthur Schnitzlers „Leutnant Gustl“ genannt. OTQ ist zwar nicht durchgängig in diesem Stil verfasst, aber etwa die drei Punkte zwischen Gedanken, die Schnitzlers Werk mitausmachen, kommen des Öfteren vor. Da überwiegend zeitgleich und verhältnismäßig oft auch zeitdeckend erzählt wird, wird der Humor der Erzählerin durch diese starke Unmittelbarkeit besonders gut zum Ausdruck gebracht. Wie sich die Komik in Bezug auf die anderen Protagonist*innen, in der Sprache, aufgrund des Raumes und der Ideologie gestaltet, wird in den folgenden Unterkapiteln anhand von zitierten Textstellen aufgezeigt.

Vorab soll darauf hingewiesen werden, dass in der Erzählung häufig eine direkte Rede auf die andere folgt, was in den Büchern ähnlich wie in dramatischen Texten durch Absätze gekennzeichnet ist, da zum Teil die *verba dicendi* fehlen. Um bei zitierten Dialogen die Unterscheidung der Sprecher*innen zu gewährleisten, wird dieses Schema übernommen, insofern es sich dabei um direkte Reden handelt, die unmittelbar aufeinander folgen.

⁹⁵ In der Dilogie wird das Adjektiv vor „Königin“ großgeschrieben, weshalb diese Schreibweise für die vorliegende Untersuchung übernommen wird.

⁹⁶ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 54.

⁹⁷ Matias Martínez/ Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 2019, S. 64.

3.1 Figurenkonzeption

Bei der Figurenkonzeption soll der Humor, der einen großen Teil des Wesens einiger Protagonist*innen ausmacht, herausgearbeitet werden. Im Zuge dieser Arbeit ist ein Schema erstellt worden, das die Figuren auf Ebenen der Relevanz für die Komik der Erzählungen einordnet: Auf der ersten Ebene ist Mailin – die Hauptfigur – aus deren Sicht die Geschichte erzählt wird. Auf der mittleren Ebene sind Liam, Nathaniel und Alys angesiedelt, die von allen Protagonist*innen am meisten Zeit mit der Hauptfigur verbringen und daher auch in ihrer Konzeption – abgesehen von Mailin – am konkretesten dargestellt werden. Auf der dritten Ebene befinden sich alle Nebenfiguren wie z.B. Mailins Zofe und Freundin Grace, Liams Familie, Mailins Familie oder auch der Antagonist Cassian und die Wahre Königin.⁹⁸

Gleich zu Beginn des ersten Buches gibt es eine Unterhaltung zwischen dem (hier noch) unbekannten Mann und der Hauptprotagonistin. Diese ist gerade von ihm aus den Fängen eines fleischfressenden Baumes gerettet worden und löchert ihn mit Fragen. Ihr Anliegen ist es, von ihm in die Hauptstadt Rubia begleitet zu werden:

„Tu es für meine Schwester. Sie braucht mich.“
„Deine Schwester?“
Funkelt da Interesse auf? „Ja. Sie ist ein wundervoller Mensch. Sie ist die Einzige, die über meine Witze lacht.“
„Dann können sie nicht besonders komisch sein.“
„Ich glaube, es liegt daran, dass ich außer ihr niemandem Witze erzähle.“
Er lacht. Kurz nur, aber zum ersten Mal ehrlich, als wäre dieses Lachen übermütig durch die Arroganz geschlüpft, mit der er mich mustert. „In Ordnung“, sagt er. „Ich bring dich nach Rubia. Allerdings kostet dich das etwas. Und ich hab eine Bedingung.“
Jetzt kommt's. Ich ziehe seine Jacke enger vor meiner Brust zusammen.
„Keine Witze“, sagt er.⁹⁹

Somit schließt die Thematik Witz das 5. Kapitel des ersten Bandes und obwohl hier das Gegenteil von der eigentlichen Konzeption ausgesagt wird, schafft es die zumindest vorkommende Thematisierung von Witz, Komik und Lachen, dass Mailin als humorvolle Protagonistin wahrgenommen wird – schließlich lacht auch Liam.

Wie Textbeispiele in Kapitel 3.2, 3.3 und 3.4 zeigen werden, zeichnet sich Mailins Sprache oft durch Sarkasmus und Ironie sowie manchmal durch Zynismus aus. Außerdem sind diese Begriffe sowie andere Begriffe rund um das Thema Komik, Teil ihres Vokabulars bzw. sprachlichen Registers und werden deshalb häufig explizit zum Ausdruck gebracht wie beispielsweise in folgendem Zitat: „Ich hasse diesen Zynismus manchmal, aber er rettet mir den Verstand.“¹⁰⁰

⁹⁸ Hiergegen könnte man einwenden, dass der Antagonist eine große Relevanz für die Erzählung hat, aber tatsächlich hat er verhältnismäßig wenig Präsenz in Mailins Abenteuer – verbringt also wenig Zeit mit ihr – und ist in seiner Konzeption dementsprechend weniger ausgefeilt. Hinzu kommt, dass er nicht als Person mit Humor konzipiert ist und daher im Kontext dieser Arbeit wenig Relevanz besitzt.

⁹⁹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 43f.

¹⁰⁰ Ebd., S. 213.

Ganz im Sinne der *progressive series* beinhaltet Mailins Geschichte nicht nur viele Abenteuer, sondern auch eine Persönlichkeitsentwicklung. Innerhalb der Dilogie entwickelt sie sich von einem einfachen Mädchen aus einer Kleinstadt in Irland zu einer Königin. Zum Schluss wird sie dann „zu etwas anderem“ – was genau das ist, wird im Buch nicht konkretisiert. Sie betont jedoch gegen Ende des zweiten Bandes selbst, dass sie keine Königin, sondern etwas anderes ist – was genau, will sie noch herausfinden. Auch wenn die Komik im Allgemeinen im zweiten Teil der Dilogie aufgrund der innerdiegetischen Umstände und Ereignisse, die sich immer mehr zuspitzen, kontinuierlich weniger wird, gilt dies nicht für den Humor der Hauptfigur selbst, wie folgendes Beispiel im letzten Drittel des zweiten Bandes zeigt:

Wenn das alles ist ... Ich habe bereits die Ärmel meines Kleides hochgeschoben und mir eine Wurzelbürste geschnappt, die ich nun in den Eimer mit Seifenlauge tauche. Eine Spur von Belustigung funkelt in Grace' silbernen Augen.

„Darf die Königin denn Böden schrubben?“

„Laut allen königlichen Gesetzen ganz bestimmt nicht“, erwidere ich. „Und darum werde ich heute verboten viel Spaß daran haben.“¹⁰¹

Diese humorvolle Selbstinszenierung bleibt Mailin bis zum Ende erhalten – ein Charakterzug, den sie mit Liam teilt. Auch sein Charakter ist durch eine konstante humorvolle Grundhaltung geprägt. Die beiden liefern sich immer wieder schalkhafte Wortwechsel oder haben einfach gemeinsam Spaß. Mailin ordnet Liams Humor als schwarzen Humor ein.¹⁰² Dass Liam trotz ernster oder düsterer Umstände Humor zeigt, hängt auch mit seiner besonderen Rolle als Traumweber zusammen: Tatsächlich gehört es zu seinem Wesen als Traumweber, dass er viele verschiedene Fassaden aufrechterhält. Folgender Textausschnitt zeigt ein Gespräch zwischen Mailin und Nathaniel, das sein Wesen zusammenfasst:

„[...] Aber das Clanerbe wird ihm bleiben. Du wirst ihm nie zu hundert Prozent vertrauen können. Und das weißt du auch.“

„Kann schon sein. Liam ist ein Verbrecher, er hat nie etwas anderes behauptet. Aber das ist vor allem eine Fassade. Darunter hat er ein fast beängstigend weiches Herz.“

„Und darunter wiederum manipuliert er Menschen“, unterbricht mich Nathaniel, ich war jedoch noch nicht fertig.

„Ja. Und wieder eine Schicht tiefer setzt er alles aufs Spiel für die, die ihm wichtig sind, egal wie sehr es ihn selbst verletzt. Und was darunter liegt und darunter und darunter ... werde ich vielleicht nie herausfinden.

[...]“¹⁰³

Die vielen Fassaden erhält Liam mit seinem – manchmal auch schwarzen – Humor aufrecht und es ist oft unklar, ob er Aussagen ernst meint oder als Scherz. Als Beispiel sei hier ein *Running Gag* angeführt, der in beiden Büchern immer wieder seine Erwähnung findet. Dieser beginnt mit folgender Szene, nachdem Mailin und Liam (hier noch Peter) in den Gierigen Wäldern in einer Schutzhütte die Nacht verbracht hatten:

¹⁰¹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. Aus Schatten geschmiedet. Ravensburg: Ravensburger 2022 (Bd. 2), S. 364.

¹⁰² Vgl. Ebd., S. 265.

¹⁰³ Ebd., S. 125

„Wir hatten in der Nacht Besuch. Ziemlich lauten.“
 „Wirklich?“ Der Versuch, gelassen zu klingen, misslingt.
 „Ein Waldlöwe. Ein Weibchen, nehme ich an. Nur die bedrohen Menschen, und auch nur, wenn sie Junge zu versorgen haben.“
 „Das klingt gefährlich.“
 „Es gibt Schlimmeres.“
 Wir laufen ein paar Minuten schweigend und ich hänge dem Gedanken nach, was es wohl Schlimmeres gibt als Waldlöwenmütter mit hungrigen Babys. Leider habe ich nicht mal eine Ahnung, was ein Waldlöwe ist.
 Dann sagt Peter: „Die Waldlöwin hat an den Wänden gekratzt und ich dachte schon, das war’s jetzt für uns.“
 „Und dann?“ Flüstere ich ungewollt.
 „Dann hast du angefangen zu schnarchen und sie ist abgehauen.“¹⁰⁴

Dass so etwas Banales wie ein Schnarchen einen Waldlöwen vertreiben würde, klingt lächerlich und sehr nach einem Witz. Arthur Schopenhauer schreibt bezüglich derartiger Inkongruenzen in seinem Werk „Die Welt als Wille und Vorstellung“ über den Ursprung des Lächerlichen, der

allemaal die paradoxe und daher unerwartete Subsumtion eines Gegenstandes unter einen ihm übrigens heterogenen Begriff [ist], und bezeichnet demgemäß das Phänomen des Lachens allemal die plötzliche Wahrnehmung einer Inkongruenz zwischen einem solchen Begriff und dem durch denselben gedachten realen Gegenstand, also zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen.¹⁰⁵

Beim Lächerlichen geht es also um eine Unvereinbarkeit der eigentlichen Erwartung und der Realität. Dass ihr Schnarchen einen Waldlöwen vertreibt, entspricht nicht Mailins Erwartung. Hinzu kommt, dass in Lyaskye in vielerlei Hinsicht andere Regeln gelten, weshalb bei dieser „plötzlichen Inkongruenz“ eine gewisse Unschlüssigkeit zurückbleibt. Im Laufe der Erzählung wird immer wieder angesprochen, wie Mailin mit ihrem Schnarchen den Waldlöwen vertrieben hat. Diese Art der Komik kann auch als strukturelle Komik bezeichnet werden, die sich durch „hauptsächlich identische oder variierte Wiederholungen von Handlungseinheiten“¹⁰⁶ auszeichnet. Tatsächlich wird aber nie aufgelöst, ob Liam sich einen Scherz erlaubt hat oder nicht.

Wie Beispiele in weiteren Kapiteln zeigen werden, behält Liam seinen Humor sogar in den schlimmsten Situationen bei, wohingegen andere Figuren ihren Humor in diesen verlieren. Diese inkongruente Verhaltensweise ist ein signifikantes Merkmal von Charakterkomik.¹⁰⁷ Was bei ihm allerdings noch hinzukommt, ist eine gewisse Verstellungskomik: „Verstellungen, also Täuschungsmanöver einer* mehrerer Figur*en über ihre Identität, führen in der Regel zu Situationen, in denen harmlose Inkongruenzen ausgespielt werden können.“¹⁰⁸ Mailin erfährt erst nach einer ganzen Weile Liams tatsächlichen Namen, weil er sich an verschiedenen Orten als ein anderer ausgibt. Zu Beginn verrät er ihr keinen Namen, weshalb sie ihn Peter nennt, da er sie an Peter Pan erinnert. Bevor er Mailin nach Rubia bringt, will er noch etwas erledigen und

¹⁰⁴ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 65.

¹⁰⁵ Helmut Bachmaier (Hg.): Inadäquate Subsumtion: Arthur Schopenhauer. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2020, S. 44.

¹⁰⁶ Frank Zipfel: *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017 (Schriften zur Weltliteratur, Bd. 1), S. 73.

¹⁰⁷ Vgl. ebd., S. 73.

¹⁰⁸ Ebd., S. 73.

weist sie an, im Wald auf ihn zu warten. Mailin hält sich nicht daran und schleicht ihm nach, weshalb es ihr gelingt, bei einem Haus, das einem Pärchen gehört, am offenen Fenster zu lauschen und folgendes Gespräch mitzuverfolgen:

„Schade“, sagt der andere. „Ich hatte auf ein paar Neuigkeiten gehofft, Josh. Wir bekommen hier nicht oft Besuch.“

Josh? Peter heißt Josh?

„Bei eurem Kaffee ist das kein Wunder“, erwidert Peter spöttisch. Oder Josh. „Aber deshalb bin ich nicht hergekommen. Du hast es doch, oder?“¹⁰⁹

Peter/Liam zielt hier auf ein Tauschgeschäft. Die Situation eskaliert in einem Kampf mit dem Pärchen, den Mailin und „Josh Capley“ – wie er im weiteren Verlauf mit vollem Namen angesprochen wird – durch ein Täuschungsmanöver für sich entscheiden: „Josh“ gibt vor, Mailin an die beiden verkaufen zu wollen. Die Frau stimmt sofort zu, da „Josh“ behauptet, das Mädchen stamme aus dem sogenannten „Jenseits der Zeit“ – einer Bezeichnung für die Primärwelt, also jene Realität außerhalb Lyaskyes, aus der Mailin ursprünglich kommt. Dadurch fühlt sich Mailin verraten. Doch auf diese Wahrheit folgt ein weiteres Täuschungsmanöver, als er nach dem Sieg Mailin vor den beiden „Marianne“ nennt.

Er beugt sich dicht zu ihrem Gesicht herab. „Er hatte übrigens recht. Ihre Schuhe *sind* geklaut.“

„Du wirst in der Abyssschlucht landen, du verfluchtes Stück Dreck!“

„Vermutlich, aber mal ehrlich. Woher sollte ich ein Mädchen aus Jenseits der Zeit haben? Und warum sollte ich sie ausgerechnet zu euch Nichtsnutzen bringen?“ Er lacht, als hätte er unverschämten Spaß an ihrer überbordenden Wut. [...]

„Eure Gastfreundschaft lässt zu wünschen übrig“, sagt er. „Das Schlimmste ist euer Kaffee. Das ist die ekelhafteste Plörre, die je jemand gewagt hat, mir anzubieten. Wir gehen, Schätzchen.“¹¹⁰

Das spöttisch-herablassende Lachen und die Bezeichnung von Mailin als „Schätzchen“ sind Verhaltensweisen, die Liam Sullivan eigentlich fremd sind. In dieser Situation jedoch täuscht er nicht nur selbst eine andere Identität vor, sondern auch eine andere von Mailin. Das Lachen, Liams ironische Bemerkungen zum Schluss und die Täuschungsmanöver verleihen dieser ernsten Situation einen humorvollen Effekt.

Bei dieser Täuschung bleibt es allerdings nicht. Als Mailin ihn einige Zeit später nach seinem Beruf fragt, behauptet Liam, dass er Säbelhörner hüte. Da sie bis dato keine Kenntnisse über Lyaskyes Tierwelt hat, bleibt ihr nichts anderes übrig, als ihm Glauben zu schenken. Später muss sie von ihrer Schwester erfahren, dass es unmöglich ist, Säbelhörner zu hüten. Auf diese Weise ist Liam nicht nur mit Charakter- sondern auch stets mit Verstellungskomik konzipiert.

Dem gegenüber steht Nathaniel, dessen Humor weitaus subtiler und auf keine inkongruente Weise zum Ausdruck kommt. Eine Szene, als der General Mailin in das Krankenhaus der Primärwelt bringt und die Krankenhausschwestern glauben, dass ihre Verletzungen von ihm stammen, verdeutlicht dies:

¹⁰⁹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 73.

¹¹⁰ Ebd., S. 80f.

„Und dich haben sie nicht gleich dem Hafrichter vorgeführt“, spotte ich erschöpft.
„Die Kautio ging auf Kosten des Königshofes“, antwortet er und ich muss ihn sehr lange sehr ernst anschauen, bis er zugibt einen Scherz gemacht zu haben.¹¹¹

Nathaniel macht zwar einen Scherz, aber lacht nicht dabei. Dies ist typisch für seinen Charakter, weil sein Humor sehr trocken und dementsprechend emotionslos ist. Es wird in der Diegese bei ihm niemals ein ausgelassenes Gelächter beschrieben, wie es bei anderen Protagonist*innen der Fall ist – Nathaniel schmunzelt oder lächelt nur ab und an. Dies zeigt das nächste Zitat, als er am Beginn des zweiten Bandes mit Mailin nach Lyaskye springen will. Er muss sie überreden, ihre Funktionsjacke in der Primärwelt zu lassen und einen Pelzmantel anzuziehen. Mailin will diesbezüglich aber ein Versprechen von ihm und er hat eine Vermutung, was dies sein könnte:

„Dass die Füchse aus artgerechter Haltung stammen?“
„Du Blödmann. Schwör mir, dass keine arme Babuschka jetzt frieren muss.“
„Unwahrscheinlich“, antwortet er schmunzelnd und begutachtet kritisch den Rest meiner Kleidung.¹¹²

Nathaniels Komik zeichnet sich nicht durch normabweichendes Verhalten oder sichtbare Inkongruenzen aus, sondern durch seine Schlagfertigkeit und seine geteilte Wissensbasis mit Mailin über die Primärwelt. Diese ermöglicht überraschende Bedeutungsverschiebungen im Dialog, die sich als freie Komik im Sinne Dieter Henrichs verstehen lassen: Sie entsteht durch unerwartete Kontraste, ohne dass das Vorhergehende entwertet wird – und verzichtet auf Spott oder Lächerlichmachung.

Auf der zweiten Ebene der Relevanz gibt es noch Alys, die mit sarkastischen und ironischen Bemerkungen nur so um sich schlägt: „Im schlimmsten Fall rammen wir ihn auf einen Spieß und rösten ihn über dem Feuer. Komm einfach später dazu, dann bekommst du etwas ab.“¹¹³ Alys redet hier mit Mailin über Liam, der einen Fehler begangen hat, weshalb der Rat im Dorf der Diebe über seine Bestrafung verhandelt. Aber da es sich hierbei um seine Familie und Freund*innen handelt, ist diese Aussage ironisch gemeint. Zudem wird ihr Wesen im zweiten Band direkt von Mailin thematisiert, als sie sich fragt, ob „ihr Sarkasmus vielleicht sogar zugenommen“¹¹⁴ hat, nachdem sich Liam, Nathaniel und Alys zum ersten Mal gemeinsam auf den Weg nach Beldar machen.

Zara ist eine der Nebenfiguren, die der dritten Ebene zugeordnet wird und eine jüngere Bewohnerin des Dorfes der Diebe ist. Als Beispiel für ihre Figurenzeichnung soll eine Szene aus Band 2 dienen, die das Wiedersehen von ihr und Mailin beschreibt. Letztere ist zu diesem Zeitpunkt bereits Königin und sorgt sich, dass sie nun von allen anders behandelt werden könnte.

¹¹¹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 53.

¹¹² Ebd., S. 67.

¹¹³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 282.

¹¹⁴ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 187.

„Zara!“ Ich bin so erleichtert, dass wenigstens sie mich noch mit der gleich derben Kumpelhaftigkeit behandelt wie früher, dass ich ihr erst stürmisch um den Hals falle und ihr dann trotz ihrer zappelnden Gegenwehr einen Kuss auf die Wange drücke.

„Beim Abyssgraben, Princessa, wie nötig kann man es den haben?“, ruft sie und wischt sich übers Gesicht. Aber ihre Augen leuchten vor Freude [...] und wir lachen beide.

„Ich bin so froh, dass du noch die Alte bist.“

„Alles klar, die bleib ich noch 'ne Weile. Nur küss mich nicht nochmal, nachher komme ich auf dumme Gedanken und dann heult Liam sich die Augen aus.“¹¹⁵

Die letzte Bemerkung von Zara ist ironisch gemeint. Kurz darauf treffen die beiden auf Liams kleinen Bruder, der sichtlich Angst vor Mailin hat, woraufhin Zara meint: „Es war wirklich ein Scherz, dass alle Königinnen kleine Kinder fressen, Seamus. Mach dir mal nicht ins Hemd. Im schlimmsten Fall knutscht sie dich ab.“¹¹⁶ Wie schon bei Zaras und Mailins Begegnung das gemeinsame Lachen und die Freude thematisiert werden, wird hier direkt von einem Scherz gesprochen. Die Figurenkonzeption von Alys und Zara ähnelt sich und ebenso wie bei Liam – wenn auch nicht derart ausgeprägt – dient ihr Humor, d.h. die Scherze, der Sarkasmus und die Ironie in ihren Aussagen, als Fassade. Da diese Form von Humor inkongruente Verhaltensweisen erzeugt, lässt sich die Figurenzeichnung von Zara und Alys der Charakterkomik zuordnen.

Aber nicht nur diese Figuren sind in dieser Art konzipiert: Die Zwillinge aus Beldar haben einen ähnlichen Humor, wie folgender Textausschnitt belegt. Vorab ist anzumerken, dass es sich bei Khamael um einen sehr großen, blinden Mann handelt, während Serafina kleinwüchsig ist.

„Unsere Mutter meint, wir hätten uns vor der Geburt bekämpft bis aufs Blut.“ Khamael kling amüsiert und seine Schwester grinst.

„Wie man sieht, bin ich als Siegerin hervorgegangen.“

„Wie man es nimmt, Zwergenbrut.“

„Du würdest heulen, Bruder, wenn du wüsstest, wie hässlich du dafür geworden bist.“

Alys lacht [...].¹¹⁷

In diesem Wortwechsel wird in erster Linie schwarzer Humor für die Figurenkonzeption als Stilmittel genutzt. Es besteht kein Respekt mehr gegenüber der Moral und es werden Themen verspottet, deren Verspottung prinzipiell als unangemessen wahrgenommen werden kann¹¹⁸ – hier kleinwüchsige Menschen als Zwerge zu bezeichnen und einen Blinden aufgrund seines Handicaps zu verhöhnen. Diese Art von Komik kann zum einen den Überlegenheitstheorien zugeordnet werden, da sich auf Kosten anderer amüsiert wird. Zum anderen soll an dieser Stelle auf Sigmund Freuds Schrift „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ verwiesen werden. Der Psychoanalytiker erläutert darin unterschiedliche Techniken, aber auch unterschiedliche Arten von Witzen, die entweder tendenzlos (d.h. harmlos) oder tendenziös sein können. Harmlos sind die Witze dann, wenn sie „keine Störung unseres Urteils durch Inhalt oder

¹¹⁵ Ebd., S. 160.

¹¹⁶ Ebd., S. 161.

¹¹⁷ Ebd., S. 213.

¹¹⁸ Vgl. Ekaterina Kuzovnikova: Ist der schwarze Humor heute „Pop“? In: Linguistische Treffen in Wrocław (2019), Vol. 15, S. 312.

Tendenz zu befürchten¹¹⁹ haben, was bei den Scherzen, die Khamael und Serafina auf Kosten des anderen tätigen, nicht der Fall ist. Beim tendenziösen Witz können der sexuelle und der feindselige Witz unterschieden werden¹²⁰ sowie ein äußerlicher oder ein innerlicher Grund als Hindernis, solche Witze auszusprechen.

Die Fälle des äußerlichen und des inneren Hindernisses unterscheiden sich nur darin, daß hier eine bereits bestehende Hemmung aufgehoben, dort die Herstellung einer neuen vermieden wird. Wir nehmen dann die Spekulation nicht zu sehr in Anspruch, wenn wir behaupten, daß zur Herstellung wie zur Erhaltung einer psychischen Hemmung ein „psychischer Aufwand“ erfordert wird. Ergibt sich nun, daß in beiden Fällen der Verwendung des tendenziösen Witzes Lust erzielt wird, so liegt es nahe, anzunehmen, daß solcher Lustgewinn dem ersparten psychischen Aufwand entspreche.¹²¹

Ein solcher psychischer Aufwand entsteht insbesondere dann, wenn gesellschaftliche Normen die Verspottung körperlicher Merkmale – etwa Behinderungen oder Kleinwüchsigkeit – als moralisch unzulässig markieren, obwohl gleichzeitig ein Bedürfnis besteht, solche Themen anzusprechen oder zu verarbeiten.¹²² Dieser gesellschaftlichen Einschränkung wird im Gespräch der Zwillinge durch den Lustgewinn ihrer Scherze entgegengewirkt.

Der Humor der Palastdienerin und Zofe Grace wird hingegen unterschwelliger dargestellt. Auch in der ausweglosesten Situation strahlt Grace Zuversicht und Positivität aus. Sie ist als Dienerin mit den Räumlichkeiten und den Abläufen im Palast vertraut und steht Mailin immer helfend zur Seite. In der folgenden Szene warten die beiden auf den richtigen Zeitpunkt, um Grace zu ermöglichen, Mailin bei ihrer ersten Flucht aus dem Palast in Band 1 zu helfen.

Grace scherzt leise, dass wir im Tunnel stecken bleiben, wenn wir noch mehr essen. Ich beleidige meine Wachen durch die Tür, weil sie es gewöhnt sind und sonst Verdacht schöpfen. Und um mich abzulenken. Ich werde sie vermissen, meine kleine Grace, die sich den Mund mit beiden Händen zuhält, um nicht laut über meine Beschimpfungen zu lachen.¹²³

Im Gegensatz zu den Zwillingen, deren Humor auf Herabsetzung und Entlastung basiert, gründet sich Grades Humor auf absurden Übertreibungen und situativen Kontrasten. „*Grace, ich liebe dich für deinen Humor* [,]“¹²⁴ richtet Mailin ihre Gedanken an ihre Freundin gegen Ende von Band 2. Wobei hier unterschieden werden muss, dass ausschließlich ihr Humor durch Inkongruenzen zum Ausdruck gebracht wird und nicht ihr gesamter Charakter. Die Vorstellung, durch bloßes Essen derart zuzunehmen, dass man in einem Tunnel stecken bleibt, ist bewusst überzeichnet und dient im Text klar als Scherz. Grades Wesen insgesamt ist – ebenso wie das von Nathaniel – nicht durch „inkongruente Verhaltensweisen“ geprägt, weshalb es sich bei Grace um keine Charakterkomik handelt.

¹¹⁹ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet, Bd. 6), S. 133.

¹²⁰ Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie*. 2015, S. 58.

¹²¹ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. 1999, S. 133.

¹²² Vgl. Karin Knop: *Comedy in Serie*. 2015, S. 58f.

¹²³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 227.

¹²⁴ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 363.

Des Weiteren sind noch der Antagonist Cassian und die Wahre Königin relevant für das Gesamtkonzept, da sie zwar Nebenfiguren auf den Ebenen der Relevanz für die Betrachtung von Komik in der Serie darstellen, aber dennoch aufzeigen, dass in dieser Dilogie beinahe jede*r Protagonist*in mit Komik in Verbindung gebracht werden kann. Folgende Passage betrifft den König:

Cassian lacht und wendet sich seinen Königskriegern zu. „Sie weint! Sehr ihr das? Sie weint vor Dankbarkeit, dabei ist es nur das Haar ihrer Zofe. Wie mag sie sich freuen, wenn ich ihr den ersten Kopf in den Schoß lege oder, ganz romantisch, ein Herz.“¹²⁵

Dieses Zitat ist beispielgebend für Cassians Humor. Hierzu zählt ein sardonisches Lachen und Ironie, da er in diesem Fall genau weiß, dass Mailins Weinen keine Freude ausdrückt. Wobei sich dieser, auf Herabsetzung basierende Humor, nur an sehr wenigen Textstellen offenbart. Die Wahre Königin dagegen ist um einiges komplexer konzipiert, da sie grundsätzlich ein groteskes Wesen darstellt: Sie ist buchstäblich entzweigerissen, als Mailins Vater einst versuchte, sie aus ihrer Gefängniszelle zu befreien. Befreit hatte er allerdings nur einen Teil von ihr – ihren Hass. Dieser wird als furchterregende Kreatur dargestellt: „Trockene dunkelgraue Haut bedeckt Knochen und sehnige Muskeln. Ein paar lange, helle Haare wachsen auf seinem Kopf[.]“¹²⁶ Interessant ist hierbei, dass auch der Begriff des Lachens des Öfteren erwähnt wird, insofern Mailin auf das Wesen trifft.

Ich will gerade Nathaniel fragen, ob er eine Vorstellung hat, um was es sich überhaupt handelt, da beginnt es leise zu lachen. „Eine Königin.“ Es streut die Worte in abgehackten Silben in sein Gelächter. „Eine Königin der Nacht kommt mich holen.“¹²⁷

Aufgrund dessen, was das Wesen darstellen soll, handelt es sich in dieser Szene um das personifizierte sardonische Lachen. Die zweite Hälfte der Wahren Königin wird als das Gegenteil ihres Hasses beschrieben. Ihre Stimme ist jung, hell und rein äußerlich als ein zierliches, kleines Mädchen beschrieben, das Mailin an Grace erinnert.¹²⁸ Aber nicht nur die zwei Hälften der Wahren Königin sind als Heterogenitäten beschrieben, denn auch als sie sich wieder mit ihrem Hass vereint, stellt sie auf der einen Seite die Rettung für Lyaskye dar und auf der anderen Seite den Untergang für Mailin – eigentlich. Da Mailin mit Liam verbunden ist, kann er sie vom Tod zurückholen, nachdem die Wahre Königin Lyaskye und sie getrennt hat. Dennoch ist diese Figur aufgrund all ihrer Facetten, als Inbegriff des Grotesken zu bezeichnen.

Diese Beispiele vermitteln einen ersten Eindruck davon, wie die Figuren in dieser Dilogie gestaltet sind. Es konnte demonstriert werden, dass alle genannten Charaktere mit Ausnahme von Mailin, Nathaniel, Grace und Cassian durch Charakterkomik geprägt sind.

¹²⁵ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 387.

¹²⁶ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 41.

¹²⁷ Ebd., S. 42.

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 89.

Dieses Kapitel verdeutlicht die essenzielle Rolle von Komik in der Erzählung, da selbst Figuren auf der dritten Ebene der Relevanz humorvoll konzipiert sind.

3.2 Die sprachliche Perspektive

Der sprachlichen Perspektive des humorvollen Erzählens in OTQ können viele Beispiele zugeordnet werden, nicht zuletzt da die Komik in Büchern erst durch Sprache artikuliert wird – wie bereits Vellusig in seinem Artikel erwähnt hat. Dennoch gibt es humorvolle, scherzhafte oder komische Exempel, deren Komik mehr im Sprachlichen begründet und verortet ist als bei anderen:

Wie bereits erwähnt, zeichnet sich die Sprache der Protagonist*innen oft durch Sarkasmus, Ironie, Zynismus o.Ä. aus – im Fall der Hauptprotagonistin zusätzlich durch eine konzeptionell mündliche Ausdrucksweise, die von der anderer Figuren eindeutig unterscheidbar ist. Diese konzeptionelle Mündlichkeit veranschaulicht eine Textstelle vom Anfang des ersten Bandes, als Mailin gerade in Lyaskye gelandet, aber noch unwissend über ihren aktuellen Aufenthaltsort ist: „Ich muss schlucken und kann es nicht. Ein Kaninchen mit einem Äffchengesicht ... Fuck! Wo bin ich hier? ‚Drogen‘, flüstere ich. Ich *muss* irgendetwas eingeschmissen haben – der Teufel weiß, warum oder wann und was danach passiert ist. Ich bin auf einem ganz miesen Trip.“¹²⁹ Auf der einen Seite zeigt dieser (nicht ganz jugendfreie) Ausruf, auf welche Weise diese konzeptionell mündliche Ausdrucksweise in Mailins Fall umgesetzt wird, auf der anderen Seite handelt es sich bei diesen Gedankengängen um Sarkasmus, d.h., den bitteren Spott aus Ver zweiflung, der Mailins Sprachgebrauch zu eigen ist. Der Redestil der Hauptprotagonistin lässt sich aber nicht nur durch ihren allgemeinen sprachlichen Gestus erfassen, sondern auch durch die spezifischen Begriffe, die sie wählt: Das Leben in Lyaskye entspricht ca. dem technologischen Stand des Mittelalters der realen Welt und da es sich um eine von der real-fiktionalen Primärwelt abgegrenzte Welt handelt, herrschen dort völlig andere kulturelle Gepflogenheiten. Daraus folgt, dass viele Begriffe, die Mailin aus ihrer Welt kennt und anwendet, in der Sekundärwelt keinerlei Bedeutung besitzen. Diese Inkongruenz wird beispielsweise genutzt, um Szenen einen humorvollen Beigeschmack zu geben: „Ich halte mir eine Hand vor den Mund. ‚Oh mein Gott!‘ Der Ausruf irritiert sie jedes Mal aufs Neue.“¹³⁰ – Gott existiert in Lyaskye nicht, weshalb eine derartige Phrase bei den Menschen Verwirrung stiftet. Auch wenn es sich dabei um eine sehr subtile Verwendungsweise einer Phrase mit den darauffolgenden Reaktionen handelt, wird dennoch eine Inkongruenz erschaffen.

¹²⁹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 27.

¹³⁰ Ebd., S. 449.

Ein konkreteres Beispiel für einen ähnlichen Ausruf zeigt folgendes Zitat:

Seufzend stemme ich mich von meinem Stuhl auf. „Ich gehe noch mal nach draußen, ich muss mal.“

„Soll ich mitkommen?“, fragt Liam. „Falls jemand ...“

„Herrgott, nein!“

Er grinst schief. „Warum nennst du mich nur immer so?“

„Ich weiß es“, raune ich zurück und beuge mich zu ihm, um ihn zuerst zu küssen und ihm dann zuzuflüstern:

„Aber ich werde es dir niemals sagen, denn dann würde dein Ego explodieren.“¹³¹

Der Begriff „Gott“ wird in der Dilogie als eine Art *Running Gag* verwendet und ist somit Teil einer strukturellen Komik. Witzig an konkret dieser Textstelle ist zunächst, dass sich Liam bei diesem Ausruf angesprochen fühlt und anstatt ihm zu erklären, worum es bei der Aussage wirklich geht, nutzt Mailin die Situation, um ihn zu necken. Dies funktioniert, weil auch in der Primärwelt das Wort „Gott“ eine ambivalente Bedeutung hat: Zum einen wird es im religiösen Sinne, genauer im monotheistischen und im polytheistischen Sinne, gebraucht. Und zum anderen wird das Wort auch im profanen Sinn verwendet, wenn jemand scheinbar übermenschliche Leistungen bringt oder enorm attraktiv ist. Eben diese Ambivalenz führt zu einem unterhaltendem Sprachspiel, das mittels Dialogkomik zum Ausdruck gelangt, da diese „hauptsächlich von Verstößen gegen die auf der Ebene der Pragmatik anzusiedelnden Kommunikationsregeln bestimmt“¹³² ist. Dass Liam sich von dem Wort „Herrgott“ angesprochen fühlt, verstößt gegen diese Kommunikationsregeln.

Der Begriff „Gott“ ist aber nicht der einzige, der für Verwirrungen sorgt. Als Nathaniel und Liam sich in Beldar streiten, geht Mailin dazwischen:

„Jungs, bitte! Hört sofort auf damit, sonst bekomme ich eine Testosteronvergiftung.“ Nathaniel verdreht die Augen, Liam wirft ein „Was soll das sein?“ in meine Richtung. „Testosteronvergiftung“, wiederhole ich. „Das bekommen Frauen, wenn Kerle es mit ihrem Alphamännchengehabe übertreiben. Uns wächst dann erst ein Bart, dann schrumpft das Hirn und am Ende entwickelt sich ...“¹³³

Nathaniel, der als Weltenspringer oft genug in der Primärwelt war und dort sogar Pharmazie studierte, kennt all jene Begriffe, die die Bewohner von Lyaskye nicht kennen und verdreht deshalb die Augen. Bei Liam hingegen nutzt Mailin dessen Ahnungslosigkeit, um ihm mit einer zynischen Bemerkung in die Schranken zu weisen. Dabei handelt es sich um Sprachkomik, die sich durch „Verstöße gegen die Sprachregeln, sei es auf morphologischer, syntaktischer oder semantischer Ebene“¹³⁴ auszeichnet. In diesem Fall bezieht sich die Sprachkomik auf eine Inkongruenz innerhalb der semantischen Ebene, da eine Testosteronvergiftung zwar tatsächlich existiert (und ähnliche Symptome aufweist), allerdings nicht von zwei sich streitenden Männern ausgelöst werden kann.

¹³¹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 204f.

¹³² Frank Zipfel: *Tragikomödien*. 2017, S. 72.

¹³³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 206.

¹³⁴ Frank Zipfel: *Tragikomödien*. 2017, S. 72.

Ein weiteres Beispiel für Sprachkomik auf semantischer Ebene, das als Sprachspiel einzuordnen ist, ist im ersten Band enthalten, als Liam und Mailin im Wald vom Regen überrascht werden und völlig durchnässt in Liams Haus flüchten. Nachdem sich Mailin von Liam trockene Sachen geliehen hat, sieht sie ihn ohne Hemd am Herd stehen.

Ich kann nicht widerstehen; unmöglich. Leise trete ich zu ihm, schlinge meine Arme von hinten um seinen Bauch und schmiege mich an ihn. „Hast du kein Hemd mehr, armer Kerl?“ „Hab dir mein letztes gegeben“, erwidert er und setzt, noch während ich überlege, was ich darauf antworten soll, hinzu: „Und gehofft, dass du ein Herz hast und wir uns damit abwechseln.“¹³⁵

In der Regel wird mit „ich gebe dir mein letztes Hemd“ ausgedrückt, dass jemand für eine andere Person alles tun und opfern würde.¹³⁶ In dieser Szene geschieht tatsächlich etwas, das normalerweise nur metaphorisch und als Redewendung zum Ausdruck gebracht wird, weshalb eine Inkongruenz und dadurch Situationskomik entsteht.¹³⁷

Des Weiteren gibt es Sprachspiele, die aus einer Kombination eines Adjektivs mit einem Substantiv, die normalerweise nicht miteinander kombiniert werden, bestehen: z.B. als Mailin sich gegen ein Kleid ausspricht, in dem sie wie ein „überdimensionales Hühnchen“¹³⁸ aussehen würde, oder als Nathaniel über Mailins Zeichnung eines Cercerys sagt, dass es einem „depressives Osterei“¹³⁹ ähnelt. Im ersten Fall ergibt sich die Inkongruenz aus der sprachlichen Spannung zwischen der Übertreibung („überdimensional“) und der gleichzeitigen Verniedlichung („Hühnchen“), wodurch ein absurdes Bild erzeugt wird. Im zweiten Fall beruht die Inkongruenz auf der absichtlich unlogischen Zuschreibung eines emotionalen Zustands („depressiv“) auf einen unbelebten Gegenstand („Osterei“).

3.3 Die räumliche Perspektive

Eine ausschließliche Fokussierung auf Figuren und sprachliche Aspekte kann die Komik und den Humor der Geschichte nur unvollständig erfassen. Im Folgenden wird daher untersucht, wie räumliche Konfigurationen das Erzählverfahren mitbestimmen.

3.3.1 Makroebene

Hinsichtlich des Raumes im Allgemeinen soll zunächst Jurij Lotmans Sujet-Theorie¹⁴⁰ herangezogen werden, der die „globale Handlungsstruktur eines narrativen Textes als ein

¹³⁵ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 344.

¹³⁶ Vgl. "fuer jemanden das letzte Hemd hergeben". In: Redensarten-Index. https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=fuer%2Bjemanden%2Bdas%2Bletzte%2BHemd%2Bhergeben&bool=relevanz&ga-woe=an&sp0=rart_ou&sp1=rart_varianten_ou (22.01.2025)

¹³⁷ Frank Zipfel: *Tragikomödien*. 2017, S. 73.

¹³⁸ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 387.

¹³⁹ Ebd., S. 21.

¹⁴⁰ Vgl. Jurij Michajlovič Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993.

umfassendes ‚Ereignis‘ (oder auch ‚Sujet‘) [bezeichnet]. Ein solches ‚Ereignis‘ entsteht, indem der Held der Geschichte die Grenze zwischen zwei Teilräumen der erzählten Welt überschreitet.“¹⁴¹ Genauso wie in Kapitel 3.2 zitierten Textstelle von Mailins Sarkasmus, als sie sich zum ersten Mal in Lyaskye vorfindet, gibt es weitere humorvolle Textstellen, die ebenfalls in dieser Grenzüberschreitung begründet liegen. Auf diese Weise – also durch den Raum bedingt – entstehen auf der einen Seite sarkastische, zynische und ironische Bemerkungen und Witze sowie auf der anderen Seite Komik mittels Inkongruenzen. Im ersten Beispiel dieses Abschnitts geht es um ein Gespräch zwischen Liam und Mailin. Diese hat gerade zum ersten Mal die von der zerstörten Vinculas geschädigte Haut auf seinem Oberarm gesehen und versucht ihn aufzuheitern:

„Du bist schön“, entfährt es mir.

Darauf lacht er. Freudlos vielleicht und wahrscheinlich nur, weil er mich für verrückt hält. Abfällig deutet er auf seinen Arm. „Das ist abstoßend.“

„Nein. Du bist schön. Nicht perfekt schön, aber wer ist das schon?“

Er hebt die Brauen. „Das fragst du?“

„Ich? Nein!“ Ich muss eigentlich lachen, bleibe aber ernst. „Hast du mal meine Nase angesehen? Jeder trägt Spuren seiner Kämpfe. Dein Kampf ging um Leben und Tod. Meiner um die Ehre meiner Schwester. Und ich habe ihn nicht mal gewonnen.“

Er schmunzelt. „Deine Nase ist ein bisschen schief. Das ist niedlich und kein Vergleich zu diesem Desaster da.“

„In Lyaskye vielleicht nicht. Aber dort, wo ich herkomme, sind Nasen das absolut Wichtigste an einem Menschen“, behaupte ich todernt. „Du wirst an deiner Nase gemessen und beurteilt. Nur die schönsten, geradesten und perfektesten Nasen ermöglichen dir einen gehobenen Sozialstatus, einen guten Beruf und einen Partner. Mit einer solche Nase“, ich tippe meine an, „kannst du das Haus nur mit einer Tüte auf dem Kopf verlassen.“

„Was für barbarische Zustände“, sagt er. Ich habe nicht das Gefühl, dass er mir auch nur ein Wort abkauft, aber er spielt das Spiel mit. „Mir war schon bei diesem Aberglauben über die fallenden Sterne klar, dass Jenseits der Zeit vollkommen unkultiviert sein muss.“¹⁴²

Dieser Textausschnitt zeigt eine ironische Dialogkomik, die aufgrund der Zwei-Welten-Struktur ihre Wirkung entfaltet. Auch wenn Liam Mailin nicht zu glauben scheint, war er nie Jenseits der Zeit, weshalb Mailin ihn in jeglicher Hinsicht „an der Nase herumführen“ kann. Ähnlich wie bei dem Beispiel mit dem Waldlöwen wird auch Liam nie mit Sicherheit erfahren, ob sie die Wahrheit sagt oder nicht. Auf diese Weise kann das Zwei-Welten-Modell Ausgangspunkt für eine derartige humorvolle Erzählweise sein.

Im nächsten Beispiel kommt das Zwei-Welten-Modell auf eine andere Art zum Tragen: Mailin erhält gerade Unterricht von Armanda, die ihr von Lunarhye, einem sehr schlecht gelaunten monströsen Kraken, der in der „See der Sieben Leben“ sein Unwesen treibt, erzählt. Armanda berichtet, Lyaskye habe mit diesem Kraken die Abmachung getroffen, dass Seefahrer zumindest bei Neumond das Meer überqueren und dadurch zur Mondinsel gelangen können. Armanda fragt Mailin nach diesem Bericht:

„Ihr versteht, was das bedeutet?“

¹⁴¹ Matías Martínez (Hg.): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017, S. 4.

¹⁴² Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 339.

„Dass es Selbstmord ist, dieses Meer mit einem Schiff zu befahren?“ Großer Gott. Wer weiß denn, ob sich ein größenwahnsinniger Kraken an Abmachungen hält!¹⁴³

Die Komik liegt hier zwar in der Wortwahl bzw. in der Inkongruenz, dass ein Kraken im Normalfall nicht größenwahnsinnig ist, aber da in Mailins Primärwelt so ein Wesen nicht existiert und sich Tiere in dieser für gewöhnlich nicht an Abmachungen halten müssen/sollen/können, ist ihre Reaktion und somit die Sprachkomik dieser Äußerung an den Raum gebunden. Da innerhalb der Diegese zwei Welten bzw. Räume existieren, die unterschiedlichen Regeln folgen, kann diese Inkongruenz überhaupt erst entstehen. Auch die folgenden zwei Szenen basieren auf diesem Prinzip. Dabei handelt es sich allerdings nicht um Sprachkomik, sondern um Situationskomik, bei der es um „das breite Feld diverser mit Inkongruenz und Normabweichungen behafteter Situationen“¹⁴⁴ geht, die in diesem Fall im Raum begründet sind. (Es soll hier erneut auf das Zitat in Kapitel 3.2 verwiesen werden, als Mailin dem Kaninchen mit Äffchengesicht begegnet.)

Vorsichtig strecke ich meine Hand aus. „Was bist du denn für ein Monster?“ Es hält kurz inne, legt den Kopf schief und gibt ein gurrendes „Frrr“ von sich. „Ja, ich habe auch einen verdammt üblen Tag.“ Langsam, ganz langsam wagt es sich noch näher an meine ausgestreckte Hand. Die Schnurrhaare berühren meine Fingerknöchel. Es kitzelt und ich muss trotz allem lächeln.¹⁴⁵

In diesem Moment wird sie von diesem scheinbar niedlichen Tier gebissen und kurz darauf von einer ganzen Horde dieser Viecher durch den Wald gehetzt und beinahe getötet. Als sie einige Zeit später mit Liam (zu diesem Zeitpunkt noch ein unbekannter Mann) durch den Wald geht, ergibt sich folgendes Gespräch:

„[...] Was machen wir, wenn die Killerhäschen zurückkommen?“

Abrupt bleibt er stehen, sodass ich fast in ihn hineinlaufe. „Killer-was?“

„Diese kleinen Monster, die mich auf den Baum gehetzt haben.“ Ich blicke an mir herab. Meine Jeans sieht aus wie das Werk eines irren Designers und beinah jedes Loch ist von Blutflecken gesäumt. [...] Mein Begleiter presst die Lippen zusammen. Verkneift der sich gerade das Lachen? „Hey, die hätten mich umbringen können!“

„Ja, wenn du nicht in der Friedhofslinie gelandet wärst, hätten sie das getan. Aber wenn man weiß, wie man mit ihnen umgehen muss, sind sie vollkommen harmlos.“ [...]

„Und wie?“

„Sie schicken eine Vorhut. Ein einziges Tier, das testet, ob du Beute oder Jäger bist. Ihm vertraut das Rudel.“

[...]

„Wie macht man ihnen klar, dass man keine Beute ist?“

„Meist suchen sie das Weite, wenn du mit dem Fuß aufstampfst oder Kusch-kusch rufst.“¹⁴⁶

Wie im vorherigen Beispiel wird Mailin vor Augen geführt, dass die Regeln, die sie aus ihrer Welt kennt, nicht in Bezug auf Lyaskye und die dort so gefährliche Fauna gelten. In erster Linie liegt die Komik dieser Situation im Unwissen über die Sekundärwelt begründet und basiert somit auf der Grenzüberschreitung des Raumes. In zweiter Linie entsteht eine Inkongruenz zwischen der Ernsthaftigkeit der Situation und der geradezu lächerlich einfachen Methode, eine

¹⁴³ Ebd., S. 222.

¹⁴⁴ Frank Zipfel: Tragikomödien. 2017, S. 73.

¹⁴⁵ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 27.

¹⁴⁶ Ebd., S. 47f.

solche Situation zu verhindern. Dieses Spiel von Ernsthaftigkeit und Lächerlichkeit erzeugt eine komische Spannung, die den Ernst der Situation unterläuft und ihre Absurdität betont. Zudem können die Tiere selbst als grotesk bezeichnet werden, da sie auf der einen Seite durch ihre Niedlichkeit und auf der anderen Seite durch ihre tödliche Aggressivität Heterogenitäten kombinieren.

Ein weiteres Ereignis dieser Art erlebt Mailin ein wenig später, aber immer noch in den Gierigen Wäldern mit Liam (hier noch Peter). Zentral dabei ist, dass aus der Sicht Liams die Tiere, Pflanzen und die Überlebensregeln in Lyaskye nicht ungewöhnlich wirken. Er ist hier aufgewachsen und empfindet alles in dieser Welt als gegeben, weshalb Situationen wie diese entstehen:

Unterdessen hat Peter gewendet und hält im lockeren Trab auf uns zu. „Du hast gesagt, du könntest reiten!“

„Ich weiß, wie man reitet“, gebe ich entnervt zurück und treibe erneut. „Weiß der Gaul auch, wie man geritten wird?“

Peter sieht mich völlig irritiert an. „Was machst du denn da mit deinen Beinen? Überlass das Laufen doch dem Pferd, es kann das selbst!“

„Ich muss es antreiben. Es geht nicht vorwärts.“

„Bist du sicher, dass du schon geritten bist? Auf Pferden?“

„Nee, auf rosa karierten Kühen über den Regenbogen“, entfährt es mir. „Natürlich auf Pferden.“¹⁴⁷

In Lyaskye reitet man mittels Gedanken und es ist ausreichend, an die Richtung zu denken, in die man reiten will. Die Pferde reagieren nicht auf physische Kommandos, sondern sind empfindsamen Wesen, die Gefühle und Bilder ihrer Reiter*innen abfangen können. Aus der Sicht von Mailin ist diese Art des Reitens absolut nicht zu begreifen, da sie aufgrund der ihr bekannten naturwissenschaftlichen Regel nicht versteht, wie dies funktionieren kann. D.h., dass erneut das Unwissen über die Sekundärwelt ausschlaggebend für die Komik der Erzählung ist und in diesem Fall zu einem sarkastischen Kommentar führt.

Folgende Szene des zweiten Bandes, die einen Moment zwischen Mailin und Nathaniel in der Primärwelt beschreibt, thematisiert die Inkongruenz der zwei Welten sogar explizit: „Er geht auf ein Knie. Ich möchte über die Geste lachen, weil sie hier in dieser Welt so pathetisch und übertrieben wirkt. Aber der Spott bleibt mir im Hals stecken, denn die Regeln dieser Welt sind schon lange nicht mehr meine und waren es vermutlich nie.“¹⁴⁸ In diesem Zitat wird direkt darauf Bezug genommen, dass Komik in den Inkongruenzen zwischen Primär- und Sekundärwelt liegt. Und so lächerlich wie Nathaniels Geste in der Primärwelt wirkt, gibt es umgekehrt auch Dinge, die in Lyaskye lächerlich wirken. Nathaniel, der sehr oft zwischen den Welten wechselt, will bei Sprüngen mit Mailin verhindern, dass sie ‚unangebrachte‘ Utensilien in die Sekundärwelt schmuggelt. Diese macht sich teilweise lustig darüber und bezeichnet ihn in

¹⁴⁷ Ebd., S. 100.

¹⁴⁸ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 57.

einem Gespräch mit Liam sogar als „General Nathaniel-Einfuhrbestimmung“.¹⁴⁹ Kurz bevor die beiden von der Primär- in die Sekundärwelt wechseln, ereignet sich folgendes Gespräch:

„Muss ich Euch durchsuchen, Majesty?“
„Ach, ich hätte fast vergessen, wie gern du das tust“, gifte ich ihn an. Ich deutete auf meinen Rucksack. „Schau nur rein. Ein bisschen Essen, Wasser, Unterwäsche.“ Hoffentlich durchsucht er meinen Kram nicht wirklich und findet dieses eine Set aus schwarzer Spitze. „Tampons, Trinkwasseraufbereitungstabletten, Schokolade, einen Pillenvorrat für sechs Monate, ein Mini-Erste-Hilfe-Set, Jod und Antibiotikum für den Fall der Fälle ...“
„Deinen Impfausweis hast du hoffentlich auch dabei.“¹⁵⁰

Der Impfausweis wäre in Lyaskye tatsächlich lächerlich, weshalb dies auch einen ironischen Kommentar darstellt, der erneut belegt, auf welche Weise die räumliche Makroebene Ausgangsbasis für die Komik in der Erzählung ist.

3.3.2 Mikroebene

Neben der Komik, die auf dem Zwei-Welten-Modell gründet, gibt es Komik, die in kleineren Teilräumen verortet ist.

Wie in den Erläuterungen zur Figurenkonzeption Liams angemerkt, geht dessen Humor auch in der ausweglosesten Situation nicht verloren. Als er im Kerker des Palastes bereits tagelang gefoltert wurde, schafft es Mailin, durch einen Schacht zu ihm zu gelangen. Er ist in einem desaströsen Zustand und überrascht, dass Mailin plötzlich auftaucht. Diese berührt seine Wange und bemerkt, dass er sich eiskalt anfühlt. Daraufhin meint er: „Das ist der Schock, weil du hier bist. Ich ... hab gar nicht aufgeräumt.“¹⁵¹ Abgesehen von der Tatsache, dass er hier versucht, zu scherzen, damit sich Mailin keine allzu großen Sorgen um ihn macht, liegt die Ursache dieser komischen Inkongruenz, die mittels Dialogkomik zum Ausdruck gebracht wird, in der Bezugnahme auf den Zustand des Raums.

In diesem Kontext gibt es noch einen weiteren Raum, d.h. eine andere Gefängniszelle, die einen Scherz von Mailin erst möglich macht. In dieser Szene wollen sie und Liam sich zur Wahren Königin aufmachen, um mit ihr einen Plan auszuarbeiten, der es ermöglicht, diese nach der Jahrtausende andauernden Gefangenschaft zu befreien.

„Wenn du mich jetzt küsst“, flüstert er, „werde ich sehr lange nicht damit aufhören.“
„Ich habe zufällig gerade etwas Zeit.“
„Und die Wahre Königin in der Schlucht?“
„Ich nehme an, dass sie nicht wegläuft.“¹⁵²

Dieser Scherz von Mailin kommt unerwartet, obwohl sie hier nur das Offensichtliche ausspricht. Auf diese Weise stellt erneut eine Gefängniszelle und somit ein Raum, den Ausgangspunkt für Dialogkomik dar.

¹⁴⁹ Ebd., S. 273.

¹⁵⁰ Ebd., S. 68.

¹⁵¹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 411.

¹⁵² Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 273.

Als Nächstes wird ein Beispiel angeführt, in dem sich die bereits dargelegte sprachliche Perspektive mit der räumlichen Mikroebene überschneidet. Armanda, die in dem folgenden Zitat erwähnt wird, ist Mailins Lehrerin im Palast und hat versucht, ihr die Gegebenheiten Lyaskyes zu vermitteln (hierzu zählt auch das Gespräch über Lunarhye in Kapitel 3.3.1). Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Mailins Schwester Vicky bereits zur Erholung auf der Mondinsel, wohin Mailin fliehen möchte. Als Armanda ihr eine Karte zeigt, versucht sie sich den Weg einzuprägen und entscheidet sich, das „Tal der Meeresnacht“ als Fluchtroute zu wählen. Das folgende Gespräch findet statt, nachdem Mailin in diesem Tal beinahe ertrunken wäre, weil es bei Nachtanbruch tatsächlich in Höchstgeschwindigkeit vom Meer geflutet wird. In letzter Sekunde wird sie von Liam (der ihr zu diesem Zeitpunkt noch als Peter bekannt ist) sowie Alys gerettet und hört Stimmen, als sie aus ihrer Ohnmacht erwacht.

„Ich frage mich“, knurrt die erste Stimme, die dunkle, „was sie die ganze Zeit da gemacht hat. Hey, hörst du mich? Was bei all der verwesenden Scheiße auf dem Grund der Abyssschlucht hast du bei Armanda gemacht? Hast du ihr nicht zugehört? Was hast du dir nur dabei gedacht?“
 „Tal der Meeresnacht“, wispere ich. So heißt dieser Ort, das stand auf der Karte. Woher hätte ich ahnen sollen, dass der Name wörtlich zu nehmen ist? [...]
 „Richtig. Tal der Meeresnacht!“ [...] „Und da liegt es nicht nahe, dass das Tal sich bei Nacht in ein Meer verwandelt? Man könnte darauf kommen, Mailin, könnte man doch, oder?“
 Ich muss kichern, aus meinem Mund kommt jedoch nur ein Röcheln. [...] „Was machst du hier Peter?“ [...] Er stößt ein Geräusch aus, das ein sarkastisches Lachen oder ein verärgertes Schnauben sein könnte. „Fischen.“¹⁵³

Auf der einen Seite ist diese Situation der räumlichen Perspektive auf Mikroebene zuzuordnen, da diese Dialogkomik nur aufgrund dieses Teilraumes in der Sekundärwelt entstehen konnte und weil es aus der Sicht von Mailin nicht logisch ist, dass sich ein Tal nur bei Nacht in ein Meer verwandelt. Auf der anderen Seite ist es Peters bzw. Liams Wortwahl, die Mailin zunächst zum Kichern bringt und sie abschließend indirekt als Fisch bezeichnet: Er ist ihr gefolgt und hat sie dann aus dem Wasser gefischt. Aufgrund dessen, dass das Fischen normalerweise im Zusammenhang mit Fischen bzw. Meerestieren steht und nicht mit Menschen, entsteht eine Inkongruenz in den üblichen Kommunikationsregeln.

Wie der letzte Textausschnitt zeigt, kann dieser mittels sprachlicher sowie mittels räumlicher Perspektive betrachtet werden und demonstriert somit, dass die Parameter der Perspektive zwar hilfreich sind, um eine Analyse durchzuführen, aber dennoch immer kritisch betrachtet werden müssen.

Das letzte Beispiel erweitert die bisher betrachtete räumliche Mikroebene auf eine etwas größere Dimension und veranschaulicht, wie Komik auch im interkulturellen Vergleich konstruiert wird. Keppoch ist ein Nachbarland von Lyaskye und während in letzterem oft gelächelt wird, gibt es diese gesellschaftliche Konvention in ersterem nicht. Dies wird gegen Ende des

¹⁵³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 247f.

zweiten Bandes thematisiert, weil Mailin und Liam ursprünglich vorhatten, nach der Befreiung der Wahren Königin gemeinsam in dieses Land zu reisen. Da die ehemalige Königin ihren Freund jedoch für tot hält, beschließt sie, diese Reise allein zu unternehmen. Dort verdient sie ihren Lebensunterhalt mit Kartenspielen und denkt sich Folgendes während eines Spiels mit einem Keppochaner: „Ich schenke ihm ein breites Lächeln, weil es die Keppochaner immer schrecklich verwirrt, wenn man sie offen anlächelt.“¹⁵⁴ Da der Mann etwas später selbst am Grinsen ist und seine Freunde sich vor Lachen ausschütten, scheint die Ungewöhnlichkeit offenbar nur im offenen Lächeln zu liegen, wie das folgende Zitat ebenfalls bestätigt:

„Wurde jemand verletzt?“

Eine Frau wendet sich mir zu, über ihr dunkles Gesicht ziehen sich drei dicke Narben. Die alte Eschra. „Mein Stolz, Kind. Das Viehzeug war ein Vermögen wert. Dieser verfluchte Mistker!“
Zu meinem Erstaunen grinst sie. [...] Ihr Grinsen verwandelt sich in ein Lächeln, so breit, dass es verrät, dass sie nicht aus Keppoch stammen kann.¹⁵⁵

Diese gesellschaftliche Konvention erinnert an die „Königsmörder-Chronik“ von Patrick Rothfuss, in der das Volk der Adem in ihren Gesichtern Emotionen nur gegenüber der Familie oder Freund*innen offen zeigen – ein Lächeln gilt dort als viel zu intim, um es der Öffentlichkeit zu präsentieren.¹⁵⁶ Ob sich diese Norm explizit auch auf die Bewohner*innen von Keppoch übertragen lässt, bleibt unklar – zumindest, wenn man die Folgeserie „Das Reich der Schatten“ unberücksichtigt lässt, in der kulturelle Verhaltensmuster dieses Landes weiter ausgestaltet werden. Dennoch verweist die Szene in OTQ auf eine gesellschaftlich codierte Grenzziehung zwischen öffentlicher Beherrschtheit und privater Emotionalität – gerade im Umgang mit freudigen oder komischen Momenten. Obwohl an dieser Stelle kein Witz oder Lachen thematisiert wird, erfüllt der Ausschnitt dennoch ein Kriterium aus dem gewählten Analyserahmen: Das Lächeln als körperliche Reaktion auf Freude steht hier implizit im Zusammenhang mit einer humorvollen Erzählhaltung – insbesondere durch das überraschende Grinsen nach einem wütenden Fluch. Damit lässt sich die Szene als ein Grenzfall des ersten Analysemerkmals (Thematisierung von Freude, Lachen oder Komik) auffassen, in dem nicht die Komik selbst explizit benannt, sondern eine Reaktion auf sie als Erzählsignal verwendet wird.

Auffällig ist zudem, dass dieses Detail, das keinerlei Relevanz für den Handlungsverlauf hat, ausgerechnet auf den letzten Seiten der Dilogie platziert ist – was darauf hinweist, dass solche kleinen Reaktionen als Teil der komischen Erzähltextur durchaus bewusst eingesetzt werden.

¹⁵⁴ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 520.

¹⁵⁵ Ebd., S. 537.

¹⁵⁶ Vgl. Patrick Rothfuss: *Die Furcht der Waisen 2. Die Königsmörder-Chronik. Zweiter Tag*. Stuttgart: Klett Cotta 2012.

3.4 Die ideologische Perspektive

Hinsichtlich der ideologischen Perspektive stehen das Wissen, die Denkweise und Wertungshaltung einer Figur sowie ihr geistiger Horizont im Fokus – mit diesem bestimmten Wissen wird etwas als komisch empfunden oder nicht.

Um folgende Beispiele nachvollziehen zu können, bedarf es zunächst einiger Erläuterungen zu den gesellschaftlichen Konventionen in Lyaskye: Der Palastdienerschaft ist es grundsätzlich per Gesetz verboten zu sprechen. Diese Diener*innen sind zudem komplett in grau gehüllt, um möglichst unauffällig zu sein und erhalten keine Namen. Es heißt, dass Lyaskye sie bestrafen würde, sollten sie Sprache als Kommunikationsmittel nutzen. Als Mailin auffällt, dass keine*r der Palastdiener*innen ein Wort sagt, spricht sie die Königin – ihre Schwester Vicky – darauf an. Diese meint, dass das schon seit Jahrhunderten so ist und die Leute in Lyaskye ihre Religion und ihre Sitten haben, weshalb selbst die Königin nichts dagegen ausrichten kann.

„Ich möchte ja schon wissen, wie man Menschen dazu bringt, nie ein Wort zu sagen.“
Vicky schüttelt den Kopf. „Das sind sehr einfache, streng religiöse Menschen, die sich in ihren alten Traditionen sicher und behütet fühlen. Sie wollen es gar nicht anders.“
„Ich wüsste gern“, überlege ich laut, „was hier passiert, wenn man der Königin sagt, dass sie Bullshit redet.“
Vicky lacht laut auf und klatscht in die Hände. „Das kommt darauf an, wer das sagt. Du, meine Süße, hast die absolute Narrenfreiheit.“¹⁵⁷

Dieses Gespräch basiert auf Mailins Wertungshaltung und beinhaltet einen sarkastischen Kommentar sowie Dialogkomik durch Inkongruenz. Aus ihrer Sicht sind die Zustände im Palast nicht nachvollziehbar. Bei diesem Beispiel fällt außerdem auf, dass Mailin die Situation nicht lustig findet. Aus der Sicht von Vicky verhält es sich anders: Vicky lacht, weil sie die Dinge aufgrund ihres Wissenshorizonts anders wahrnimmt als Mailin.

Wie sich im Laufe der Erzählung herausstellt, sind einige der Diener*innen mit den Gegebenheiten nicht zufrieden – darunter auch Mailins Zofe, der sie den Namen Grace gibt. An dieser Stelle soll an Kofers Beitrag zu humorvollen Erzählstrategien hinsichtlich Flucht und Migration erinnert werden, in dem die Gefahr der Reproduktion hegemonialer Machtverhältnisse erwähnt wird. In OTQ werden, wie das eben angeführte Beispiel zeigt, Religion und Tradition mittels einer sarkastischen – auch leicht satirischen – Tonalität angesprochen. Da diese Machtverhältnisse durchaus mit den Machtverhältnissen der real-fiktionalen und dementsprechend auch mit der realen Welt zu vergleichen sind, besteht auch hier die Gefahr einer Reproduktion. Aber ähnlich wie in Kofers Beispielen, bleiben die ‚schlechter Gestellten‘ auch in OTQ nicht in ihrer Opferrolle, werden demnach nicht auf diese reduziert und hegemoniale Machtstrukturen können somit durch Komik aufgebrochen werden. Vor allem Grace, die sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten gegen die grausam führende Instanz erhebt und dabei ihre

¹⁵⁷ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 162.

Zuversichtlichkeit und ihren Humor niemals verliert, ist alles andere als ein Opfer ihrer Umstände. Sie bleibt positiv und glaubt nicht, dass Lyaskye so grausam ist und sie für das Erheben ihrer Stimme bestraft. Aus diesem Grund kann sich auch das folgende Gespräch ereignen, in dem Grace erzählt, warum sie im Palast bleiben will und niemals die Möglichkeit in Betracht zog, an einem anderen Ort zu leben – einem Ort, an dem sie nicht gezwungen wäre, diese menschenunwürdigen Umstände zu erdulden.

„Alec“, wiederhole ich amüsiert.
„Er ist natürlich ein Dummkopf. Meistens. Aber meistens finde ich ihn ganz gut und“, sie grinst verschmitzt,
„ich glaube, ich würde unsere Babys mögen.“
Ich muss mir eine Hand vor den Mund pressen, um nicht loszuprusten. „Du denkst gleich an Babys?“¹⁵⁸

Dieser Dialog zeigt, dass Grace sich den herrschenden Machtstrukturen nicht nur widersetzt, sondern sie aktiv unterläuft, indem sie das Gespräch mit Mailin sucht und offen ihre Position vertritt. Damit positioniert sie sich als selbstbestimmte Figur, die sich nicht passiv den Gegebenheiten unterordnet, sondern für ein normales Leben kämpft. Zudem enthält der Dialog einen Widerspruch aufgrund der Aussage, dass sie von einem „Dummkopf“ Babys möchte, weshalb Mailin dies auch dementsprechend lustig findet. All diese Aspekte hängen mit der ideologischen Perspektive der Figuren zusammen, da diese heitere Stimmung in diesem Dialog nur aufgrund der Denkweise und Wertungshaltung der Figuren zustande kommt.

Im Gegensatz zum letzten Textausschnitt, in dem sich beide Gesprächspartner*innen gleichermaßen amüsieren, ist folgende Situation für eine*r der zwei Sprecher*innen amüsanter, weshalb es in dieser auf die ideologische Perspektive einer Person ankommt – und nicht auf die von beiden. Als Mailin und Nathaniel am Beginn des zweiten Bandes in der real-fiktionalen Welt festsitzen, ruft sie ihn v.a. in Situationen an, in denen ihr Bewusstsein durch Rauschmittel beeinträchtigt ist. Dies vermutet er auch bei folgendem Telefonat:

„Hast du wieder Probleme mit der Gravitation?“, fragt Nathaniel spöttisch.
„Es war die Erdkrümmung!“ Sie hatte sich zu stark angefühlt, so als würde ich jeden Moment stürzen, einen Purzelbaum machen und von der Erde kullern. Für mich war es viel weniger witzig als für ihn. [...] Ich darf ihm den Zynismus nicht übel nehmen und tue es trotzdem.¹⁵⁹

Da dies nur von einer Person witzig gefunden wird, handelt es sich hierbei um Komik, die durch eine Überlegenheit beschrieben werden kann. Thomas Hobbes nannte in seiner Schrift „*De Homine*“ (1658) drei Voraussetzungen für das Lachen: Es muss ein Fehler im ‚richtigen‘ Verhalten vorliegen, das Bemerkte dieses Fehlers muss plötzlich eintreten und es muss sich um einen fremden Fehler, d.h. nicht um den eigenen oder den von Freund*innen oder der Familie (weil diese auch als „eigen“ angesehen werden), handeln.¹⁶⁰ In diesem Beispiel weiß man nicht,

¹⁵⁸ Ebd., S. 455.

¹⁵⁹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 15f.

¹⁶⁰ Vgl. Helmut Bachmaier (Hg.): Lachen als Akt der Selbstaffirmation: Thomas Hobbes. In: *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2020, S. 16f.

ob Nathaniel lacht, aber da er die Situation witzig fand, ist davon auszugehen. Innerhalb dieser Situationskomik liegt ein Fehler im richtigen Verhalten vor. Da Mailins Anrufe für Nathaniel nicht vorhersehbar sind, ist ebenfalls eine Plötzlichkeit gegeben. Aber von einem ‚fremden‘ Fehler wie ihn Hobbes beschreibt, kann hier nicht gesprochen werden, weshalb nur zwei von drei der eben erwähnten Bedingungen erfüllt sind. Davon abgesehen, dass Menschen sehr wohl über sich selbst lachen können und dieses Beispiel zeigt, dass man auch über Freund*innen lachen kann, widerspricht Francis Hutchesons Theorie in dem Werk „*Thoughts on Laughter*“ (1727) Hobbes Ansatz und meint, dass das Lachen in der Inkongruenz von Handlungen liegt, die zugleich etwas „Ehrwürdiges“ und „auch etwas Niedriges und Verächtliches zur Schau stellen“. ¹⁶¹ Diese Inkongruenz ist gegeben, da Mailins ‚normales‘ Verhalten sich in etwas ‚Niedrigeres‘ wandelt. Im Fall von Mailin ist diese Inkongruenz sogar noch ausgeprägter, als es bei jeder anderen Person der Fall wäre, da sie mittlerweile eine Königin ist und der Inbegriff des Erhabenen sein sollte. Hutchesons Ansatz zeigt somit, auf welche Weise mittels einer ideologischen Perspektive (die Denkweise von Erhabenem und Niedrigem) die Komik einer Situation erschlossen werden kann.

Das nächste Beispiel stammt aus Band 1 und Vicky ist noch die amtierende Königin. Vicky erklärt Mailin gerade, wie und warum alle Königinnen durch die Verbindung mit Lyaskye „verglühen“, da sie deren Kraft nicht auf Dauer in sich tragen können. ¹⁶² Im Zuge dieses Gesprächs denkt Mailin Folgendes:

In meinem Kopf jagt ein sarkastischer Kommentar den nächsten. Klingt ja großartig! – Schön, dass ich hier bin! – Wie lange ist denn das Mindesthaltbarkeitsdatum einer durchschnittlichen Königin? – *It's better to burn out than to fade away!* Ich hasse diesen Zynismus manchmal, aber er rettet mir den Verstand. ¹⁶³

Grundsätzlich passt dieses Zitat zu mehreren Parametern der Perspektive. Beim „Mindesthaltbarkeitsdatum einer durchschnittlichen Königin“ handelt es sich um ein Wortspiel. „*It's better to burn out than to fade away!*“ ist ein medialer Verweis auf einen Rocksong von Neil Young namens „*Hey Hey, My My (Into the Black)*“ von 1979. ¹⁶⁴ Und auch die räumliche Perspektive auf Makroebene, also die Zwei-Welten-Struktur, dient generell als Ausgangspunkt für diese Gedankengänge. Im Fokus steht jedoch, dass Mailins Denkweise und ihre Wertungshaltung gegenüber der Tatsache, dass jungen Frauen und Kindern so etwas angetan werden kann, zu eben diesen Gedankengängen führen. Zynismus, Sarkasmus und Ironie fungieren hier als

¹⁶¹ Helmut Bachmaier (Hg.): Sittenverfeinerung und Konversation: Francis Hutcheson. In: Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2020, S. 23.

¹⁶² Zitat im Anhang 8.1.

¹⁶³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 213.

¹⁶⁴ Auf diesen wird im Kontext von Intermedialität in Kapitel 5 noch genauer eingegangen.

erzählerische Mittel, um die belastenden und teils grausamen Zustände der Sekundärwelt auf eine distanzierende und psychisch entlastende Weise darzustellen – ganz im Sinne Freuds.

Auch das Thema Rassismus wird auf diese Weise aufgegriffen: Mailin und Nathaniel unterhalten sich in einem Lokal und da Nathaniel schwarz ist, geht Mailin davon aus, dass sich der Kellner rassistisch verhält.

„Was soll denn bitte nicht in Ordnung sein?“, frage ich gereizt. Auf Nathaniel, durchtrainiert bis in den letzten Muskel, reagieren solche Leute noch heftiger als auf Ravi, der lang, schlaksig und mit Nerdbrille harmlos wirkt.

Aber selbst bei ihm spüren wir es oft genug.

„Er meint dein Glas“, sagt Nathaniel und legt eine vermutlich sorgsam kalkulierte Menge freundlichen Spott in seine Stimme. „Das ist leer.“

Deeskalation kann er schon mal. Vermutlich hat es einen Grund, dass bei dem Titel „Minister für Frieden und Krieg“ der Frieden als Erstes genannt wird.¹⁶⁵

Auch in dieser Passage wird ein sehr ernstes Thema durch Spott und einen scherzhaften Kommentar gebrochen, wodurch eine Distanz zur Schwere des Inhalts erzeugt wird. Dies betrifft ebenso alle Missstände in Lyaskye. Sämtliche prekäre Umstände und Bedingungen wirken durch den sarkastischen Unterton der Erzählerin nicht der Situation entsprechend dramatisch, wobei sie dennoch einen eindeutigen Standpunkt gegenüber diesen Umständen und Bedingungen bezieht. Dieserart kann die Komik im Text nicht nur mittels sprachlicher und räumlicher Perspektive betrachtet werden, sondern auch mittels der ideologischen.

4 Sandra Regnier: PAN

In dieser Erzählung geht es um eine junge Frau namens Felicity,¹⁶⁶ die es unerwartet mit übernatürlichen Phänomenen zu tun bekommt. Es stellt sich heraus, dass sie Teil einer Prophezeiung ist, die besagt, dass sie die Retterin des Elfenreiches – der Anderwelt – sein soll. Diese durch den Humor der Protagonist*innen und viele überraschende Ereignisse gekennzeichnete Geschichte berichtet nicht nur von einer sekundären Welt, sondern auch von Zeitreisen. All diese Gegebenheiten und das Unwissen (bezüglich einer sekundären Welt und Zeitreisen) der Figuren (in der primären Welt) werden durchgehend für die Erzeugung von Komik genutzt. Die Pan-Trilogie beinhaltet die intradiegetisch-homodiegetische Erzählerin Fay, wobei hier noch in einigen wenigen Kapiteln ein intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler (Lee) hinzu kommt. Es handelt sich demnach bei beiden Erzähler*innen um dieselbe Erzählsituation wie in OTQ.

Bei der Präsentation von gesprochener Rede verhält es sich genauso wie bei OTQ, weshalb die Zitationsweise in diesem Kapitel übernommen wird. Die Präsentation von Gedankenrede wird hier ebenfalls durch die erste Person vermittelt, allerdings im Präteritum und nicht im

¹⁶⁵ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 370.

¹⁶⁶ Am Beginn der Geschichte wird sie entweder Felicity, City oder Feli genannt. Lee gibt ihr schließlich den Namen Fay.

Präsens. Daher kann zwar nicht mehr von einem inneren Monolog (wie er im letzten Kapitel beschrieben wurde) gesprochen werden, aber die Unmittelbarkeit der Erzählung ist fast genauso gegeben wie bei OTQ, wodurch der Humor der Erzähler*innen und der Hauptfiguren auf eine ähnliche Weise zum Ausdruck gebracht wird. Allerdings findet sich bei PAN bereits im Paratext¹⁶⁷ der Erzählung eine ironische Aussage, die auf die Komik im Text hinweist:

„Heißt du tatsächlich City?“
„Natürlich nicht. Meine Freunde nennen mich Felicity. Felicity Morgan.“ Er sah mich so erschüttert an, als hätte ich gesagt, ich wäre die Prinzessin von Wales.¹⁶⁸

Anhand dieses Zitates wird schon vor dem Lesen des eigentlichen Buches suggeriert, dass diese Trilogie nicht nur Phantastik, sondern auch eine humorvolle Erzählweise bietet. Deshalb kann bei PAN bereits *a priori* von Komik in der Erzählung ausgegangen werden, obwohl es sich um ein Genre handelt, das nicht schon anhand seiner genretypischen Merkmale darauf ausgelegt ist, komisch zu sein. Tatsächlich beginnt diese Erzählung mit einer Verwechslungsgeschichte, mit der sich Kapitel 4.4.2 auseinandersetzen wird, da diese nicht nur mit einer Verwechslung, sondern auch mit einer repetitiven Erzählung – also mit einer zeitlichen Bestimmung (Wiederholung)¹⁶⁹ – in Zusammenhang steht. Zudem kommt bei PAN eine weitere zeitliche Perspektive hinzu, die durch die, in der Diegese enthaltenen Zeitreisen entsteht, die sich durch die gesamte Erzählung ziehen. Somit kann wie bei der räumlichen Perspektive zwischen einer Makro- und Mikroebene unterschieden werden, wobei bezüglich ersterer Zeitreisen und bei letzterer andere Phänomene der Zeit behandelt werden.

Die Einführung dieses Kapitels abschließend, sei noch erwähnt, dass der Schwerpunkt der analysierten Textbeispiele stärker auf dem ersten Band der Serie liegt. Das ist auf der einen Seite darauf zurückzuführen, dass die Anzahl geeigneter Beispiele mit fortschreitender Handlung etwas abnimmt, denn der komische Ton tritt gegen Ende der Erzählung bei PAN, genauso wie bei OTQ kontinuierlich zurück. Dies geschieht zugunsten einer zunehmenden Dramatisierung und Zuspitzung der Handlung, die mit einer ernsten, spannungsgeladenen Atmosphäre einhergeht. Auf der anderen Seite ist dies jedoch vorrangig darauf zurückzuführen, dass die Serie insgesamt eine höhere Dichte an humorvollen Passagen aufweist, als im Rahmen dieser Arbeit berücksichtigt werden kann.

4.1 Figurenkonzeption

Auch in PAN können die Figuren nach Ebenen der Relevanz für die Komik gegliedert werden. In diesem Fall benötigt es allerdings vier Ebenen: Als überwiegende Erzählerin befindet sich

¹⁶⁷ Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste*. 2015.

¹⁶⁸ Dieses Zitat befindet sich am Buchrücken über dem Klappentext und in Band 1 auf S. 21.

¹⁶⁹ Vgl. Matías Martínez/ Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 2019, S. 49.

Fay auf der ersten Ebene. Der Halbelf Lee kann der zweiten Ebene zugeteilt werden, da er sich beinahe als genauso wichtig herauskristallisiert wie die Hauptfigur und in fünf Kapiteln der gesamten Trilogie selbst zum Erzähler wird. Wie zentral er als Figur für die Geschichte ist, zeigt sich im zweiten Band, da Lee nur auf ca. 103 von 404 Seiten ‚präsent‘ ist und in den restlichen 301 Seiten zuerst einen Auftrag erfüllt und dann als verschwunden gilt. Dies ändert die gesamte Dynamik der Erzählung. Aufgrund seines Fehlens geht eine gewisse Leichtigkeit verloren bzw. die ‚Auflockerung‘ ernsterer Situationen, die vor allem durch die scherzhaften Dialoge von Lee und Fay entsteht. Auf ähnliche Weise ist dies auch bei OTQ der Fall, wenn Mailin sich in der Primärwelt befindet nur, dass diese „Phasen“ hinsichtlich der Erzählzeit um einiges kürzer sind.

Zur dritten Ebene gehören Lees Cousin und Halbelf Ciaran sowie Fays Freunde Ruby, Jayden, Phyllis, Corey und Nicole. Alle anderen Figuren können zu der vierten und letzten Ebene gezählt werden. Im Gegensatz zu OTQ wird mit der Untersuchung bei der letzten Ebene begonnen, da bei diesen Figuren eine Komik zum Einsatz kommt, die in Kapitel 3 nicht genannt wurde: die Typenkomik. Es ist auffällig, dass es sich bei den Nebenfiguren auf der vierten Ebene vorwiegend um diese Art von Komik handelt, die sich wie die Charakterkomik durch Inkongruenzen und „normabweichende Verhaltensweisen“ äußert, allerdings noch „einem bestimmten Typus wie ‚der Geizige‘, ‚der Heuchler‘, ‚der Prahler‘, ‚der Einfältige‘, zugeordnet werden.“¹⁷⁰ Allerdings eignet sich diese Art der Figurenkomik besonders für Nebenfiguren, da sie eine komische Wirkung entfaltet, ohne die Charaktere stark ausdifferenzieren.

Als Beispiel wird zunächst die Nymphe Mildred behandelt, die zum Typus ‚attraktive Blondine‘ bzw. ‚Barbie‘ gehört. Sie hat wallende Locken mit perfekter Föhnwelle und trägt bei ihrer ersten Begegnung mit Fay ein Leopardenbikini-Oberteil.¹⁷¹ Bei ihrer zweiten Begegnung erblickt die Prophezeite nicht nur ihr Oberteil, sondern auch „eine schwarze Lederhose und kniehohe Stiefel mit Fünfzehn-Zentimeter-Absätzen“¹⁷² als die Blondine aus dem Wasser steigt. Ihr Äußeres entspricht demnach einem bestimmten Typus von Frau, aber die Nymphe hat auch Humor:

„Mildred?“ Ich plätscherte im Wasser des Sees. „Mildred!“ Plötzlich schoss eine Gestalt meterhoch aus dem Wasser empor. Erschrocken fiel ich rücklings auf den Rasen. Ich war von oben bis unten nass gespritzt. In der frischen Herbstnacht begann ich augenblicklich zu zittern.

Mildred lachte laut. „Endlich hat es mal funktioniert! Lee und die anderen Agenten sind einfach zu abgehärtet.“ [...] Ihre blonde Mähne war unglaublicherweise wieder trocken und sah aus wie die beim Drei-Wetter-Taft-Model. Ansonsten war Mildred aufgetakelt wie eine ... Schnell dachte ich an Heidi Klum in ihrem Goldkleid bei der Oscar-Verleihung 2013. Beinahe hätte ich vergessen, dass auch sie Gedanken lesen konnte.¹⁷³

¹⁷⁰ Frank Zipfel: Tragikomödien. 2017, S. 73.

¹⁷¹ Vgl. Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 317.

¹⁷² Ebd., S. 399.

¹⁷³ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. Hamburg: Carlsen 2014 (Bd. 2), S. 156f.

Dieser Textausschnitt zeigt nicht nur einen Charakter, der sich gerne Späße erlaubt, sondern auch eine Besonderheit, die allen übernatürlichen Wesen dieser Erzählung zu eigen ist: das Gedankenlesen. Der Hinweis „beinahe hätte ich vergessen“ zusammen mit den drei Punkten belegt, dass Fay etwas ganz anderes ‚denken‘ wollte. Der Kontrast zwischen dem, was Fay diesbezüglich im Sinn hatte, und dem, was sie tatsächlich dachte, erzeugt einen humorvollen Effekt in diesem Dialog. Das Gedankenlesen wird in dieser Analyse immer wieder eine Rolle spielen.

Neben Mildred gibt es noch Stanley, Mike und Ed. Alle drei sind Alkoholiker, die als Stammgäste immer auf denselben Stühlen im Pub von Fays Mutter sitzen – Fay taufte sie „die drei Stooges“. Das Wort „stooge“ hat im Englischen zwei Bedeutungen. Zum einen steht es für einen einfachen Handlanger und zum anderen für „*a comedian's assistant who is made the object of all his jokes*“.¹⁷⁴ Die Bezeichnung ist somit mehrdeutig abwertend und verweist sowohl auf eine passive, untergeordnete Rolle als auch auf die Funktion als Witzobjekt. Damit deutet sie unmittelbar auf die Lächerlichkeit dieser Figuren und lässt sich als Hinweis auf einen bestimmten Typus lesen. In Anlehnung an das US-amerikanische Comedy-Trio „*The Three Stooges*“, das für seine überzeichnete, physisch überdrehte und stereotype Slapstick-Komik bekannt wurde, wird dieser Typus in PAN bewusst als wiedererkennbare komische Figurengruppe inszeniert. In der originalen Komik der Stooges beruhte der Witz oft auf übertriebener körperlicher Grobheit und einfachen Reaktionsmustern, was die Charaktere als Projektionsflächen für Spott und Herabsetzung prägte.¹⁷⁵ Auch in PAN fungieren die drei Männer nicht als individuell ausgearbeitete Figuren, sondern als Typen, die durchschaubare und komisch verlässliche Konstanten darstellen.

Da ein *stooge* auch das ‚Objekt‘ ist, dass hier der Lächerlichkeit preisgegeben wird, kann hier von Komik im Sinne von Überlegenheit bzw. Herabsetzung gesprochen werden. Es wurde bereits erwähnt, dass eine gewisse Plötzlichkeit bzw. etwas Überraschendes und Unterwartetes eine Komponente von Komik ist. Typenkomik hingegen funktioniert über Wiedererkennung – das Überraschungsmoment wird durch Erwartungssicherheit ersetzt. In diesem Fall ist es ähnlich wie bei der Komödie als Genre: Bei den drei *Stooges* wird *a priori* von Komik ausgegangen.

Auch Fays Bruder Philip und ihr Schwager Carl können bestimmten Typen zugeordnet werden, denn beide sind ‚Machos‘. Philip und Carl werden in der zweiten Hälfte des ersten Bandes zum ersten Mal beschrieben. Am Weihnachtsabend nimmt Fay aufsteigenden Rauch, der aus

¹⁷⁴ *Stooge*. In: Cambridge Dictionary. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-german/stooge?q=Stooge> (05.02.2025).

¹⁷⁵ Vgl. *The Three Stooges*. In: *Encyclopaedia Britannica*. Letzte Aktualisierung: 30.05.2025, <https://www.britannica.com/topic/the-Three-Stooges> (26.07.2025)

der Küche ihrer Schwester dringt, wahr. Philip und Carl stehen zwar in der Küche, sehen sich aber nicht bemüht, den Braten, der bereits verbrannt ist, aus dem Ofen zu nehmen – Männer sind nicht für das Essen zuständig. Fay versucht den Abend zu retten und schnell einen Auflauf zu zaubern, wobei sie ihren Bruder mit Kartoffelschälen beauftragen will.

Philip schnaubte. „Auf keinen Fall. Das ist Frauensache.“

Zähl bis zehn, Felicity, sagte ich mir still. „Wenn du keine Kartoffeln schälst, gibt es keinen Auflauf“, erklärte ich rundheraus.

„Wieso schälst du sie nicht? Du bist eine Frau. Wo liegt das Problem?“ Philip sah mich ehrlich erstaunt an, als hätte ich verlangt, er solle die Kronjuwelen holen gehen.¹⁷⁶

Philip und Carl haben dieselbe Einstellung, obwohl Carl im Gegensatz zu Fays Bruder zumindest nicht ungepflegt und mittellos ist. Beide offenbaren eine misogynen Haltung, die lediglich von ihrer Überheblichkeit übertroffen wird. Gerade weil ein derart rückschrittliches Rollenverständnis in heutigen gesellschaftlichen Diskursen zunehmend als unzeitgemäß oder unangemessen gilt, kann hier von Typenkomik und Nonsense gesprochen werden. Die Norm, die dieser Normverletzung gegenübergestellt wird, ist Lee, der sich grundlegend anders und in einer der Emanzipation angepassten Art und Weise verhält und ausdrückt. All dies hat auch etwas mit der ideologischen Perspektive zu tun, weshalb in Kapitel 4.5 noch einmal auf dieses Zitat bzw. auf Carl und Philip eingegangen wird.

Zur Typenkomik können auch die drei königlichen Boten aus der Anderwelt gerechnet werden, von denen Fay keine Namen kennt, weshalb sie sie selbst FedEx, UPS und Hermes nennt – alle drei passen zum Typus ‚der Hochmütige‘. Wie dieser Typus zum Ausdruck kommt, werden die Zitate im Kapitel 4.3.1 zur räumlichen Perspektive zeigen, da es sich bei diesen dreien auch gleichzeitig um Fays ersten richtigen Kontakt in die Anderwelt handelt.

Neben den Figuren, die einer Typenkomik zugeordnet werden können, gibt es eine Nebenfigur, die mittels Verstellungskomik charakterisiert wird. Es handelt sich dabei um eine Stylistin, die Fay mehrmals die Haare macht. Sie begegnen sich das erste Mal in Jon Georges Laden, in dem Fay für die Aftershowparty der Premiere eines Films, in dem Richard Cosgrove¹⁷⁷ die Hauptrolle spielt, eingekleidet und gestylt werden soll. Der exklusive Modedesigner Jon George lässt einen Visagisten – Eddy – und eine Stylistin – Flo (Abkürzung von Florence) – rufen. Flo ist „eine kleine magere Frau, deren rote Haare wie Stacheln vom Kopf abstanden“¹⁷⁸ und rauchend Jons Geschäft betritt, was den Designer entsetzt. Er kommuniziert ihr unumwunden, dass hier nicht geraucht werden darf. Fay rätselt über Flos Nationalität, doch Wörter wie „*Charakter*“, „*absolümont*“ und „*Parfee*“ lassen bereits auf einen französischen Akzent

¹⁷⁶ Sandra Regnier: *Das geheime Vermächtnis des Pan*. 2013 (Bd. 1), S. 295.

¹⁷⁷ Dieser ist in der real-fiktionalen Welt ein internationaler Schauspieler und Schwarm von Fay.

¹⁷⁸ Sandra Regnier: *Das geheime Vermächtnis des Pan*. 2013 (Bd. 1), S. 193.

schließen, obwohl trotzdem etwas nicht zu passen scheint. Nachdem Flo Fays Styling beendet hat und Eddy seine Arbeit beginnt, will sich die Stylistin eine Zigarette anzünden.

„Nein, Flo. Ich verpetz dich.“ Flo beschränkte sich auf ein paar gemurmelte französische Beschimpfungen, was Eddy lediglich ein gelassenes „Ich verstehe Französisch, Flo. Du bist nicht die Einzige, die jahrelang in Paris gelebt hat“ entlockte. Daraufhin schwieg sie ganz. Und ich war mir jetzt sicher, sie war Amerikanerin. Der aufgesetzte französischen Akzent hatte mich verwirrt.¹⁷⁹

Flo verkörpert viele Klischees, die Französinen zugeschrieben werden wie ein Faible für *Haute Couture* oder direktes, arrogantes und herablassendes Verhalten. Dazu repräsentiert sie die Eleganz, welche den französischen Frauen ebenfalls zu eigen sein soll.¹⁸⁰

Die Komik bezüglich Flos Figurenzeichnung wird noch durch eine paraverbale Ebene untermauert, denn durch die französischen Begriffe, stellt man sich alles was die Stylistin sagt, in einem französischen Akzent vor (auf paraverbale Kommunikation wird in Kapitel 4.2 noch eingegangen). In Anbetracht all dessen könnte die Stylistin ebenfalls als Beispiel für Typenkomik herangezogen werden, jedoch ist sie keine Französin, sondern gibt sich lediglich als solche aus. Dies kommt auch bei der nächsten Begegnung zwischen ihr und Fay zum Ausdruck. Die beiden treffen per Zufall im Einkaufszentrum aufeinander und Flo fragt Folgendes:

„Ah, Bijou, noch hier? Was Schönes gefunden?“ Flo hatte uns gesehen und kam auf mich zu. Dann entdeckte sie Ciaran. Ihre Augenbrauen hoben sich anerkennend. „O là là. Du hast tatsächlich was gefunden, du schlimmes Mädchen.“ Ich fühlte mich so rot werden wie ihre Haare.¹⁸¹

Flo behält ihr französisches ‚Benehmen‘ durchgehend bei. Wie bei Liam in OTQ werden bei Verstellungen bzw. Täuschungsmanövern harmlose Inkongruenzen erzeugt. Bei Flo werden diese anhand des Kontrasts zur Geltung gebracht, der im Vergleich zu Fay ersichtlich ist. Die beiden kommen sozusagen ‚aus ganz unterschiedlichen Welten‘, weshalb die übersteigerte französische Art von Flo im starken Widerspruch zu Fays Charakterzügen steht. Auf die Thematik dieser ‚unterschiedlichen Welten‘ wird in Kapitel 4.4.1 genauer eingegangen.

Eine weitere Nebenfigur, die mit Humor konzipiert ist, ist beispielsweise König Arthur. Er wird als Schattenmann dargestellt und ist nicht in der Lage zu sprechen.

„Weiß noch jemand, dass du existierst?“
Der Schatten schüttelte den Kopf.

„Wow, jetzt bin ich geehrt“, sagte ich sarkastisch. Er deutete eine ebenso ironische Verbeugung an. Ein Schatten mit Humor. Klasse.¹⁸²

Dass es sich bei dieser Figur um König Arthur und zugleich Fays Bruder handelt, gibt die Geschichte erst gegen Ende des dritten Bandes preis. Somit ist diese Nebenfigur Teil einer komplexen Handlungsstruktur. In Vellusigs Worten ist nicht vorhersehbar, wen der Schattenmann

¹⁷⁹ Ebd., S. 194.

¹⁸⁰ Vgl. Klischees über die Franzosen: wie kann man zwischen wahr und falsch unterscheiden? In: Centre International d'Antibes. 08.11.2018, <https://www.cia-france.de/blog/kultur-franzosisch-traditionen/klischees-uber-die-franzosen> (14.03.2025).

¹⁸¹ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 262.

¹⁸² Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 274.

darstellt, wodurch eine gespannte Erwartungshaltung erzeugt wird. Dass der Humor der Figur explizit seine Erwähnung findet, belegt, dass hier eine bewusst komische Erzählstrategie verfolgt wird.

Die Nebenfiguren abschließend sollen die Drachenkinder erwähnt sein. Als Drachenkinder werden in der Trilogie Gestaltwandler bezeichnet, die vom Drachen Fafnir abstammen und sein Blut in sich tragen. Obwohl sie u.a. auch Antagonisten der Elfen darstellen, nehmen sie sehr wenig Raum innerhalb der drei Bücher ein – Ciaran und Phyllis, die sich beide als Drachenkinder entpuppen, ausgenommen. Diesbezüglich erwähnenswert ist Paul, den folgende Textstelle sehr gut beschreibt:

„Felicity! Felicity! Wach auf!“ [...] „Kennen wir uns?“ O Gott, ich lallte. Scherfällig stütze ich mich auf meinen Helfer. „Ich bin’s. So langsam solltest du mich kennen. Ich habe mich zumindest in den letzten Monaten sehr darum bemüht, dass du mich kennlernst.“ [...] „Paul!“ Ich starrte ihn an. Wenn Prinz Harry da gestanden hätte, meine Überraschung wäre nicht größer gewesen. Paul, am Horton College auch als Popel-Paul bekannt, war jemand, der ständig übersehen wurde – sogar von den Lehrern. Auch wenn er mir seit Januar auf Schritt und Tritt folgte wie ein Hund seinem Herrchen, hätte ich ihn niemals hier in ... wo waren wir überhaupt?¹⁸³

Paul wurde von den Drachenkindern beauftragt, Fay zu umwerben. Dies hatte den Zweck sie auf ihre Seite zu ziehen, wodurch er eine Art Gegenspieler von Lee darstellt. Doch Pauls Verhalten wirkte durchgehend alles andere als anziehend auf Fay – nicht zuletzt, weil er kaum mit ihr geredet hat und sich stets äußerst absonderlich verhielt.

Neben derart überraschenden Effekten die Nebenfiguren auf der vierten Ebene betreffend, gibt es ebenso humorvolle Dynamiken auf der dritten Ebene: Beispielsweise zwischen der Erzählerin und ihren Freund*innen, denn zumindest in den ersten beiden Teilen der Trilogie herrscht unter ihnen meist eine fröhliche und heitere Stimmung. Folgende Szene, in der Lee sich zum ersten Mal zu ihnen an den Mittagstisch setzt, soll dies veranschaulichen:

Jayden fasste sich als Erster. „Wie kommt es, dass du heute Mittag bei uns sitzt?“ Lee hatte gerade den Mund voll, also antwortete ich: „Karl Lagerfeld hat das Fotoshooting abgesagt und Steven Spielberg hat das Casting auf nächste Woche verschoben.“ Rubys Augen wurden noch ein wenig größer. „Echt? Du arbeitest für Karl Lagerfeld?“ Wir prusteten alle gleichzeitig los, inklusive Lee.¹⁸⁴

Es gibt mannigfache Beispiele für den Humor der fünf Freund*innen von Fay. Besonders hervorstechend sind dabei die Charaktere Corey und Ruby. Letztere versteht weder Ironie, noch Wort- bzw. Sprachspiele oder Witze, weshalb sie auch in diesem Beispiel Fays Scherz als Tatsache interpretiert. Sie kann als ‚Gegenpol‘ zum Humor der anderen betrachtet werden, weshalb diesbezüglich mit Heterogenitäten gespielt wird. Da Ruby die Scherze und Sprachspiele nicht versteht, wird die Komik besonders hervorgehoben. Zudem zeigt sie häufig eine geistige

¹⁸³ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. 2014 (Bd. 3), S. 261f.

¹⁸⁴ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 67.

Abwesenheit, durch die sie das Geschehen um sich herum nur eingeschränkt wahrnimmt – was sich in Aussagen wie der folgenden widerspiegelt: „Erinnere mich nicht daran! Das war peinlicher als in der dritten Klasse, wie ich nach dem Sportunterricht in meiner Unterhose aus der Kabine gegangen bin.“¹⁸⁵ Aufgrund des normabweichenden Verhaltens kann die Darstellung von Ruby ebenfalls der Charakterkomik zugeordnet werden.

Auch Corey sticht durch seinen Humor heraus, da er im Freundeskreis für die anzüglichen und „dämlichen“¹⁸⁶ Witze sorgt. Er war es auch, der sich für den teilweise sehr langweiligen Unterricht am Horton College Spiele ausgedacht hat. Bei diesen wird beispielsweise zu Beginn des Unterrichts ein Motto bekanntgegeben (siehe Kapitel 4.4.2) oder es müssen Lehrkräfte dazu gebracht werden, bestimmte Wörter auszusprechen. Lee schafft dabei eines Tages das scheinbar Unmögliche – „*Ms Black dazu bringen, das Wort Oralverkehr zu sagen*“¹⁸⁷ – und verdient sich dadurch die Erlaubnis von Fay, sie eines Tages im Pub ihrer Mutter besuchen zu dürfen. Diese Aufgabe bzw. Coreys anzügliche Witze können mit Freunds Theorie zum tendenziös-sexuellen Witz beschrieben werden: Es geht hier um äußerliche Machtverhältnisse und damit um ein äußerliches Hindernis – die konservative, langweilige Ms Black. Durch derartige Scherze wird „die Befriedigung der Tendenz ermöglicht, eine Unterdrückung und die mit ihr verbundene ‚psychische Stauung‘ vermieden“.¹⁸⁸

Bislang wurden Fays Freund*innen Jayden, Nicole und Phillys nicht näher thematisiert, da sie im Vergleich zu Ruby und Corey weniger auffällig gezeichnet sind. In vielen Fällen sind jedoch mehrere der insgesamt sieben Freund*innen (Fay, Lee, Jayden, Nicole, Phillys, Corey und Ruby) anwesend und kommunizieren miteinander. Daher bezieht sich die humorvolle Stimmung zwischen ihnen häufig auf sporadische Anmerkungen, die gelegentlich in die Dialoge eingeflochten werden und die zu häufig vorkommen, um hier detaillierter ausgeführt zu werden.¹⁸⁹ Von zentraler Bedeutung ist an dieser Stelle diese humorvolle Dynamik, die nahezu stets entsteht, wenn die Freund*innen – unabhängig von der jeweiligen Konstellation und davon, ob alle anwesend sind – zusammenkommen.

Ciaran hingegen ist anders angelegt. Zwar wird sein Lachen über bestimmte Scherze mehrfach thematisiert, doch im Gegensatz zu den zuvor dargestellten Figuren legt er großen Wert auf seine Würde und reagiert empfindlich darauf, selbst zur Zielscheibe von Spott zu werden. Stattdessen neigt er dazu, sich über andere lustig zu machen – eine Haltung, die Fay im Text an

¹⁸⁵ Ebd., S. 293.

¹⁸⁶ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 107.

¹⁸⁷ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 81.

¹⁸⁸ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. 1999, S. 132.

¹⁸⁹ Man gewinnt jedoch anhand der Beispiele in den folgenden Kapiteln einen passablen Eindruck.

zwei Stellen ausdrücklich benennt: Zuerst, als sie vor ihm verheimlichen will, dass Lee ihr fehlt: „Er würde sich nur darüber lustig machen.“¹⁹⁰ Und ein weiteres Mal als sie eines Tages von ihren Freund*innen die Aufgabe bekommt, bei jeder Erwähnung des Wortes „Folter“ von dem Halbelfen im Geschichtsunterricht, das Wort „sexy“ zu sagen. Ihr Freund*innen können sie überzeugen und Fay denkt sich: „Soweit ich Ciaran kannte, konnte er nicht gut über sich selber lachen.“¹⁹¹ Sie rechnet daher schon mit Nachsitzen. Bezüglich dieses Spiels kann erneut auf Hutchesons Theorie von Inkongruenz verwiesen werden: Ciaran als über zweitausend Jahre alter Halbelf, der eine gewisse Autorität und Würde ausstrahlt (das Erhabene), steht im Kontrast zu einem lächerlichen Spiel, das sich Teenager ausdenken (das Niedere). Ciaran selbst zeichnet sich wie Ruby und Corey durch eine Charakterkomik aus, die in seinem widersprüchlichen Verhalten und in seinem Doppelleben begründet liegt: Er ist nicht nur ein Halbelf, sondern auch ein Drachenkind. Über sein widersprüchliches Verhalten lässt Fay sich eines Tages in Versailles bei Mildred aus, nachdem er sie vor Marie Antoinette als ‚minderbemittelt‘ dargestellt hat: „Was soll ich tun? Er behandelt mich dermaßen von oben herab. Dann ist er wieder so hilfsbereit und bei der nächsten Gelegenheit bringt er einen sexistischen Spruch. *„Sie hat Probleme mit Zahlen und Farben.“* Pffff.“¹⁹² Dies beschreibt die Inkongruenzen, die Ciaran ausmachen und die Ambivalenz seines Wesens, das hier ebenfalls zu einem Aspekt humorvollen Erzählens gehört.

Lee, der dreihundertzwanzig Jahre alt und somit weitaus jünger als Ciaran ist, wird als Person mit Humor beschrieben.¹⁹³ Er macht viele Scherze und lacht häufig, wobei sein Humor manchmal auch sehr trocken sein kann, wie Fay im 8. Jahrhundert einmal bemerkt.¹⁹⁴ Auch er denkt sich eines Tages ein Spiel für den Unterricht aus:

Ruby war tatsächlich inmitten von Mrs Crobbs Erklärungen über den Untergang der spanischen Armada aufgesprungen und hatte *Bingo* gerufen. Wir kugelten uns vor Lachen. [...] Ständig sprang wieder jemand auf und rief *Bingo*. Mrs Crobbs raufte sich regelrecht die Haare, bis sie in alle Richtungen standen, und wir bekamen so viele Hausaufgaben auf, dass ich bezweifelte, bis zu den Osterferien damit fertig zu werden. Die Laune konnte uns das jedoch nicht vermiesen und wir kicherten alle für den Rest des Tages. Mit seinem Humor hatte Lee einmal mehr Ansehen gewonnen.¹⁹⁵

Auf diese Weise werden viele Szenen beschrieben, die eine derart heitere Stimmung und ausgelassenes Gelächter beschreiben. In diesen Szenen ist Lee oft die zentrale Figur und diese Szenen nehmen drastisch ab, als er im zweiten Band für eine Weile verschwindet. Nachdem

¹⁹⁰ Vgl. Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 70.

¹⁹¹ Ebd., S. 180.

¹⁹² Ebd., S. 264.

¹⁹³ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 120.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S.369f.

¹⁹⁵ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 27.

Fay ihn schließlich in einem desaströsen Zustand aus der Drachenhöhle gerettet hatte und sie ihn in seinem Haus gesund pflegen konnte, fragt sie ihn, ob es ihm gut geht.

Auf seiner Nase bildeten sich die niedlichen Lachfältchen. Ach, wie hatte ich sie vermisst.
„Mal abgesehen von dem Brennen an meinen Handgelenken und schrecklichem Durst und Hunger, ja. Fesselspiele hatte ich mir immer anders vorgestellt.“

Ich schlug die Decke zurück und hüpfte aus dem Bett. Lee konnte wieder Witze reißen. Wenn das kein gutes Zeichen war!¹⁹⁶

Dieser Textausschnitt belegt, dass es zu Lees Wesen gehört, Witze zu machen, selbst wenn die Umstände alles andere als komisch sind – ähnlich wie es bei Liam der Fall ist. Dies ist ein Charakterzug, der die männlichen Hauptcharaktere in OTQ und PAN miteinander verbindet. Zudem zeichnen sich Liam und Lee dadurch aus, sich bis zu einem gewissen Punkt in der Erzählung zu verstellen. Denn nicht nur Liam täuscht eine andere Identität vor, auch Lee gibt für eine geraume Zeit vor ein ‚normaler‘ Mensch zu sein. Als Halbelf besitzt er jedoch eine besondere, magische Ausstrahlung, die auf Frauen eine sofortige und unwiderstehliche Anziehungskraft ausübt. Da diese Wirkung bei Fay ausbleibt, ergeben sich einige amüsante Momente, die auf harmlose Inkongruenzen zurückzuführen sind und auf dieser Verstellungskomik beruhen.

Diese Art der Komik beschränkt sich größtenteils auf den ersten Band – zumindest, wenn es um die Beziehung zwischen Lee und Fay geht. Sobald diese aber über alles Übernatürliche Bescheid weiß, ergeben sich Situationen wie folgende:

„Musst du dich eigentlich nicht rasieren?“, fragte ich, ohne nachzudenken. Da waren sie: diese süßen Lachfalten um seine Mundwinkel.

„Nur, wenn ich mir einen Bart wachsen lasse und ihn dann nicht mehr will.“

„Habe ich das tatsächlich laut gesagt?“, stöhnte ich und schloss für einen Moment die Augen.

„Ist so ein Elfending.“ Lees Hände strichen weiter über meinen Rücken.

„Dumme Äußerungen seiner Mitmenschen hervorlocken?“

Lees Brust bebte vor Lachen. „Nein. Bartwuchs. Ich finde, so ein Dreitagebart steht mir. Und die Frauen finden’s auch gut.“

Ich knuffte ihn. Da war er wieder, der arrogante Macho. Aber sein süffisantes Grinsen verblich zu einem aufrichtigen Lächeln.

„Es gehört auch dazu: Ich kann den Bartwuchs aussetzen lassen, wann ich möchte.“

Ich dachte an den Bartwuchs meines Großvaters, Onkel Edward, dessen Nasenhaare richtige Büsche waren. Im Winter verlängerte Eiszapfen. Dem hätte so eine Fähigkeit auch gutgetan.¹⁹⁷

Alle „Elfendinger“, die im Laufe der Erzählung aufgezählt werden, gehören zur Figurenkonzeption. Dass das Alter und der Bartwuchs steuerbar sind, ist eine Voraussetzung, damit die Handlung auch schlüssig bleibt. Denn wenn alle Elfen aussehen würden, als wären sie Achtzehn – so wie Lee anfangs – könnte Ciaran kein Lehrer am Horton College werden. In der eben zitierten Passage wird ein Aspekt der Konzeption Lees (das „Elfending“) dazu genutzt, Komik durch einen Dialog zu generieren. Dass Fay noch ein witziges Bild ihres Großvaters beschreibt

¹⁹⁶ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 360.

¹⁹⁷ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 35f.

untermauert die Komik der Unterhaltung noch – auf Komik und Anschaulichkeit soll allerdings im Kontext des nächsten Kapitels zurückgekommen werden.

Über Fay selbst, der vorwiegenden Erzählerin und Hauptfigur der Geschichte, konnte bereits aus den bisher zitierten Textstellen bereits ein Eindruck gewonnen werden. Zudem existieren Aussagen seitens Lees und ihrer Freund*innen, die ihren Humor explizit artikulieren. Als beispielweise zu Beginn des zweiten Bandes aus Lees Perspektive erzählt wird, meint er: „Ihr Humor war subtil und nie verletzend, ihre Loyalität unerschütterlich.“¹⁹⁸ Wobei er im ersten Band zu ihr meint, dass ihr Humor auch ziemlich schwarz ist.¹⁹⁹

Im Sinne der *progressive series* verändert sich Fay im Laufe der Zeit. Sie lässt sich nicht mehr alles gefallen, nimmt ab, achtet mehr auf ihr Äußeres, wird selbstbewusster und direkter. Phyllis spricht ebenfalls aus, dass sie Fays Humor und ihre Loyalität sehr schätzt.²⁰⁰ Wie viele der Beispiele in den folgenden Kapiteln zeigen werden, zeichnet sich ihr Charakter – ähnlich wie der von Mailin – durch ihre Schlagfertigkeit, Ironie sowie durch Sarkasmus aus. Auf ihren sprachlichen Gestus wird das folgende Kapitel genauer eingehen.

4.2 Die sprachliche Perspektive

Hinsichtlich der innerdiegetischen Sprache handelt es sich bei PAN wie bei OTQ um eine konzeptionelle Mündlichkeit, welche z.B. durch drei Punkte, die Sprech- bzw. Denkpausen signalisieren, gekennzeichnet ist. Diese Punkte werden immer wieder eingeschoben – ebenso Wortwiederholungen wie „[o] Gott, o Gott, o Gott“²⁰¹ während kritischer Situationen. Typisch für diese Form der Mündlichkeit sind zudem Ellipsen: Es werden etwa nach einem „nein“ oder am Ende einer Nominalphrase Punkte gesetzt, obwohl diese sprachlichen Einheiten aus schriftsprachlicher Sicht keine vollständigen Sätze darstellen.

Allerdings ist Fays generelle Ausdrucksweise nicht wesentlich von der vieler anderen Protagonist*innen zu unterscheiden – wie es bei Mailin der Fall ist. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Mailin überwiegend mit älteren Personen oder mit Individuen aus Lyaskye kommuniziert, welche vom Redestil der Teenager aus der real-fiktiven Welt deutlich zu unterscheiden sind. In PAN differenzieren sich die Gegebenheiten: Zum einen gibt es die ‚richtigen‘ Elfen aus der Anderwelt, welche sich in ihrem sprachlichen Gestus maßgeblich von den Schüler*innen des Horton College unterscheiden und zum anderen Menschen in vergangenen Jahrhunderten, die naturgemäß ebenfalls anders sprechen als Personen der Gegenwart. Aber da Fay

¹⁹⁸ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 9.

¹⁹⁹ Ebd., S. 249.

²⁰⁰ Vgl. Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 104.

²⁰¹ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 358.

viel Zeit in der Primärwelt mit Personen ihres Alters verbringt, baut die Komik der Erzählung weniger auf bestimmten Begriffen oder generellem Unverständnis zwischen den zwei Welten auf (wie bei OTQ) und mehr auf witzigen Analogien, gebrochener Erwartungshaltung und Wortspielen.

Grundsätzlich lassen sich Analogien als Sprachspiele klassifizieren, da häufig Dinge miteinander verglichen werden, welche hinsichtlich der Bedeutungskonvention nichts miteinander gemein haben und denen deshalb ein überraschender Effekt inhärent ist. Hierzu gehört das Zitat in Kapitel 4.1 bezüglich Philip und den Kronjuwelen sowie folgende Beispiele:

Fay meint in Bezug auf Lees Lächeln, dass es „in der Genfer Konvention bestimmt als verbotene Art der Kriegsführung eingetragen war.“²⁰² Der Vergleich zwischen einem Lächeln und einem militärischen Angriff stellt eine semantisch extreme Überhöhung dar, die eine deutliche Sinnverschiebung erzeugt. Diese Art der Übertreibung erzeugt eine Heterogenität auf der Bedeutungsebene – eine typische Eigenschaft komiktheoretisch verstandener Absurdität. Die Aussage lässt sich damit dem Bereich des Absurden zuordnen, wie er im Kontext des Grotesken verstanden wird, bei dem widersprüchliche Sinnwelten (hier: Charme vs. Krieg) ineinandergreifen. Ähnlich verhält es sich bei einem anderen Vergleich von Fay, als sie noch keine Kenntnis davon hat, dass Lee ein Halbelf ist, welche grundsätzlich eine niedrigere Körpertemperatur haben (25 °C): „Seine Hände lagen auf meinen Schienbeinen und fühlten sich seltsam an. Sie waren nicht so warm wie andere Jungenhände, aber auch nicht eiskalt. Sie fühlten sich an wie Joghurtbecher, die man nach dem Einkauf nicht in den Kühlschrank gestellt hat.“²⁰³

Analogien in dieser Art finden sich allerdings nicht nur bei Fay, sondern auch bei anderen Protagonist*innen. „City, das ist echt untertrieben. Du schnaufst wie der Teekessel meiner Oma und schwitzt auch so nach ein paar Metern“,²⁰⁴ meint Corey zu ihr, als sie ihn bittet ihr das Laufen zu beizubringen. Menschen mit Objekten zu vergleichen bricht mit der herkömmlichen Bedeutungskonvention von Begriffen und lässt Inkongruenzen entstehen, die einen Teil der Komik im Text darstellen.

Einen ähnlichen Effekt hat auch Fays Vergleich bei den Aufwärmübungen, die sie mit Lee und Jayden praktiziert, bevor sie dann tatsächlich das erste Mal gemeinsam laufen gehen: „Ich kam mir ein wenig dämlich vor, als ich seine Verrenkungen nachmachte. Er sah dabei aus wie ein Tänzer, ich wohl eher wie ein hopsender Bär. [...]“²⁰⁵ Wie das „überdimensionale Hühnchen“ oder das „depressive Osterei“ in OTQ entsteht auf der einen Seite durch die Verbindung

²⁰² Ebd., S. 89.

²⁰³ Ebd., S. 186

²⁰⁴ Ebd., S. 98.

²⁰⁵ Ebd., S. 101.

der Wörter „hopsend“ und „Bär“ eine Inkongruenz und auf der anderen Seite durch den Vergleich eines Tänzers mit einem Bären. Im Grunde haben diese Vergleiche und Verbindungen aber nicht nur etwas mit Inkongruenzen zu tun, sondern auch mit Anschaulichkeit. Der bereits erwähnte Artikel „Komik und Anschaulichkeit“ kommt zu dem Schluss, dass Anschaulichkeit kaum etwas mit Komik zu tun hat. Eine der dort herangezogenen fünf Auffassungen darüber, was Anschaulichkeit ist, definiert sie als die Fähigkeit, mentale Bilder zu erzeugen. Laut Tobias Klauk, Tilmann Köppe und Julia Langkau ist dies jedoch bei den Witzen, die im Artikel als Beispiele herangezogen werden, nicht notwendig, um den Mechanismus dieser Scherze zu verstehen. Begründung hierfür ist, dass man gewisse Dinge auch einfach wissen kann, ohne dafür ein mentales Bild zu erzeugen.²⁰⁶ Dies mag durchaus für viele Witze zutreffen. Doch Fays Vergleich stellt Heterogenitäten einander gegenüber, wodurch eine Inkongruenz entsteht, die als absurd bezeichnet werden kann. Und zugegeben: Dies weiß man auch ohne es sich bildlich vorzustellen, wodurch dieser Vergleich selbst für Menschen mit Aphantasie witzig erscheinen kann. Nichtsdestotrotz trägt das mentale Bild eines eleganten Tänzers neben einem hüpfenden Bären (oder das mentale Bild mit Mailin als überdimensionales Hühnchen) wesentlich zur Steigerung des humorvollen Effekts bei. An dieser Stelle sei auch an Fays bildhafte Beschreibung ihres Großvaters im Dialog mit Lee im vorigen Kapitel erinnert. Denn auch in dieser untermauert das lustige Bild eines Mannes mit Eiszapfen unter der Nase die Komik, welche durch den vorherigen Dialog entsteht – v.a. da Lee auch Gedankenlesen kann und Fays geistiges Bild somit ebenfalls betrachtet.

Ein Sprachspiel anderer Art betrifft einen Satz den Fay in Versailles zu Ciaran sagt, nachdem er ihr einen Vortrag gehalten und erklärt hatte, dass er ihr eine Lektion erteilen wollte. Ihre Antwort bricht mit ihrem ‚normalen‘ sprachlichen Gestus: „Ach, halte Er die Klappe“.²⁰⁷ Hier wird die Phrase „Klappe halten“ aus Fays Gegenwart mit einer formellen Ansprache aus dem 18. Jahrhundert kombiniert, wodurch eine Inkongruenz entsteht, die für einen humorvollen Effekt sorgt.

Des Weiteren ist noch eine Aussage Mildreds erwähnenswert, als Fay sie in ihrem Bad vorfindet und sie fragt, ob sie immer nur die Badewanne volllaufen lassen müsse, um die Nymphen rufen zu können. Mildred antwortet: „Theoretisch ja. Praktisch auch, wenn ich es mir recht überlege. Nur bitte keinen Badeschaum verwenden. Dann erscheine ich nicht. Da werden meine Haare so stumpf.“²⁰⁸ – Auf ein „theoretisch ja“ folg normalerweise ein „praktisch nein“,

²⁰⁶ Vgl. Tobias Klauk / Tilmann Köppe / Julia Langkau: Komik und Anschaulichkeit. 2023, S. 256.

²⁰⁷ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 169.

²⁰⁸ Ebd., S. 189.

weshalb in diesem Satz die Struktur der Sprache genutzt, um eine unerwartete Wendung zu schaffen. Aber auch Mildreds Aussage bezüglich dem Badeschaum überrascht, da sie ansonsten äußerlich ein Idealbild darstellt.

Nachdem bisher komische Elemente sprachspielerischer Art thematisiert wurden, folgt nun eine genauere Betrachtung einzelner Wortspiele, die als spezifische Form von Sprachspiel in der Erzählung ebenfalls mehrfach auftreten. Hierfür soll zunächst erneut eine Aussage Mildreds herangezogen werden. Diese liest Fays Gedanken, der gerade durch den Kopf geht, dass sich die Nymphe eiskalt und glitschig wie ein Frosch anfühlt. Mildred erwidert daraufhin: „Was hast du erwartet? Ich bin Kaltblüter.“ Da diese Bezeichnung normalerweise nur für Tiere angewandt wird und nicht für humanoide Wesen, entsteht auch hier eine Normverletzung und unerwartete Inkongruenz. Zudem sind „eiskalt“ und „glitschig“ negative Konnotationen. Kombiniert mit dem Typus ‚Barbie‘, welche die Perfektion regelrecht personifiziert, kann die Bezeichnung „Kaltblüter“ in diesem Kontext als grotesk bezeichnet werden.

Ein weiteres Wortspiel ergibt sich in einem Gespräch zwischen Fay und Lee, kurz bevor die beiden erfahren, dass Fay des Mordes beschuldigt wird. Die Prophezeie betrachtet ein blinkendes Schmuckstück in Lees Hand, das Karfunkel genannt wird und einen Durchmesser von ca. fünf Zentimeter hat. Fay fragt Lee:

„Wie trägt man es?“

„In der Hosentasche.“ Die Antwort war ziemlich trocken und klang amüsiert.²⁰⁹

Es handelt sich um eine Art Handy, mit dem die Agent*innen in jeder Zeit (und zu jeder Zeit) erreicht werden können. Da es aussieht wie ein Schmuckstück, kommt Lees Antwort unerwartet. „Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung ins Nichts[,]“²¹⁰ besagt eine bedeutende These Immanuel Kants. Das Lachen selbst wird in dieser Textstelle zwar nicht erwähnt, aber dennoch ist hier eine gespannte Erwartung vorhanden. Fay ist neugierig, weil sie so etwas zuvor noch nie gesehen hatte und geht davon aus, dass man es sichtbar am Körper trägt. Somit ist die Verwandlung ins Nichts durch Lees Antwort gegeben.

Als Wortspiel kann auch Fays Betitelung der königlichen Boten bezeichnet werden: Als Fay in Band 2 mit den Dreien zum ersten Mal in der Anderwelt spricht, muss sie erkennen, dass es sich dabei um sehr arrogante Individuen handelt. Da sie sich auch namentlich nicht vorstellen, betitelt sie die Drei zumindest gedanklich. Der rechte Bote erhält den Namen FedEx, der mittlere UPS und der linke Hermes. Hierbei werden also Begriffe, die ursprünglich zu Lieferdiensten gehören, als Bezeichnungen für humanoide Wesen verwendet, um zu suggerieren, dass sie

²⁰⁹ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 413.

²¹⁰ Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitungen und Bibliographie. Hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2009, S. 229.

lediglich eine andere Art von Lieferdienst darstellen. Aufgrund dieser entstehenden Doppeldeutigkeit handelt es sich um ein Wortspiel. Eine ähnliche Doppeldeutigkeit enthält eine Äußerung von Lee im Schwimmbad: Als er meint: „Schwimmen ist nicht ganz meine Wellenlänge“, hebt Corey explizit hervor, dass es sich hierbei um ein „schönes Wortspiel“ handelt. Auch hier entfaltet sich dadurch ein amüsanter Effekt.

Dieses Kapitel abschließend sollen noch zwei bemerkenswerte Textstelle besprochen werden, die sich mit der Thematik der Sprache im Kontext der Komik im Allgemeineren auseinandersetzen. Beide finden sich in Band 3 der Trilogie.

„F-f-freut mich.“ Sarkasmus wirkte nicht, wenn man stotterte, stellte ich bitter fest. „Können wir eine Pfütze s-s-suchen und Mildred rufen? Mir ist k-k-kalt.“²¹¹

Fay stellt fest, dass Komik in direktem Zusammenhang mit der Art und Weise, wie etwas gesagt wird, steht. Sarkasmus hat einen gewissen Unterton, der nicht zum Tragen kommt, wenn eine Person stottert. In Bezug auf humorvolle Erzählverfahren ist diese Aussage interessant, da sie die Ebene der paraverbalen Kommunikation miteinbezieht und deren Relevanz für Sarkasmus artikuliert. Wobei diese Ebene nicht nur in Bezug auf Sarkasmus ihre Bedeutung hat, sondern hinsichtlich der unterschiedlichsten Arten von Komik wie das Beispiel von der Stylistin Flo im vorigen Kapitel zeigen konnte.

Diesbezüglich gibt es in Band 3 ein Gegenbeispiel: „Was sollte das? Was hatten die mit mir vor? Was hatte ich an mir, dass ich schon wieder entführt wurde? Nicht der Präsident der Vereinigten Staaten brauchte eine Horde Bodyguards. Ich benötigte sie viel mehr.“²¹² Die scherzhafte Wirkung des Vergleichs mit dem Präsidenten bleibt in dieser Formulierung jedoch abgeschwächt. Die Satzstellung ist insofern „holprig“, als dass das Negationswort „nicht“ an den Anfang gestellt wird, wodurch der Satz grammatisch korrekt bleibt, aber ungewöhnlich klingt und dadurch seine rhetorische Wirkung verliert. Die syntaktische Struktur entspricht nicht dem typischen Sprachfluss im Deutschen, was den sarkastischen Tonfall, der durch Rhythmus und Intonation getragen wird, beeinträchtigt. Wie bereits festgestellt wurde, sind Verstöße gegen die Sprachregeln die Grundvoraussetzung für Redekomik – hier jedoch mindert die Abweichung die Pointe, statt sie zu stärken. Die Verringerung des komischen Effekts liegt nicht nur auf einer syntaktischen Ebene, sondern auch in der Intonation – der Sprachmelodie – und somit auf der paraverbalen Ebene. Vellusig hat in seinem Artikel den Witz so umformuliert, dass er nicht mehr komisch ist. In diesem Fall soll jedoch das Gegenteil erreicht werden: „Nicht mal der Präsident der Vereinigten Staaten brauchte die Horde Bodyguards, die ich benötige.“ Wird ein verbindendes Element eingefügt und die Satzstruktur angepasst, bleibt die semantische Aussage

²¹¹ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. Hamburg: Carlsen 2014 (Bd. 3), S. 58.

²¹² Ebd., S. 186.

gleich – doch der Satz wirkt flüssiger und der sarkastische Unterton kann vollständig zur Geltung kommen.

Die zweite Textstelle bezieht sich auf die Terminologie komischer Phänomene und auf einen Dialog von Fay und Lee.

„Was ist damit? Warum bist du so entsetzt?“

„Das war der flammende Steinkreis“, antwortete er, als wäre damit alles gesagt.

„Ah. *Der flammende Steinkreis*“, wiederholte ich ironisch.

Lee übergab meinen Sarkasmus und parkte auf einem Seitenstreifen etwas außerhalb der Innenstadt.²¹³

Diese Unterhaltung mit Fays anschließender Gedankenrede zeigt, dass Ironie und Sarkasmus hier gleichgestellt werden, was auf eine willkürliche Verwendungsweise derartiger Begriffe schließen lässt. Aufgrund der Definitionen, die in der Einleitung ihre Erwähnung fanden, kann Fays Bemerkung aber tatsächlich gleichzeitig als ironisch und sarkastisch begriffen werden: Ironisch ist sie, weil die junge Frau vortäuscht etwas zu wissen, was sie nicht weiß und somit etwas aussagt, was nicht so gemeint ist – eine ironische Wiederholung. Die Bemerkung kann jedoch auch als Sarkasmus bzw. – in diesem Fall – als „beißender Spott“²¹⁴ verstanden werden, da Fay zunehmend frustriert darüber ist, dass andere bestimmte Dinge als selbstverständlich voraussetzen, ohne sie darüber aufzuklären.

Dieses Beispiel veranschaulicht, dass sich nicht nur die Grundorientierungen der Komiktheorien im Allgemeinen überschneiden – oder die Perspektiven nach Schmid, sondern auch die zugehörige Terminologie. Je nach Interpretation und Blickwinkel kann mehr als ein Begriff für ein komisches Phänomen passend sein.

Im Vergleich zur sprachlichen Komik in OTQ zeigen sich in PAN sowohl Parallelen als auch klare Unterschiede in der Gestaltung. Beide Serien nutzen konzeptionelle Mündlichkeit und Abweichungen von sprachlichen Normen als komisches Stilmittel, doch während in OTQ der humorvolle Sprachgebrauch stark an die Protagonistin Mailin gebunden ist, verteilt sich dieser in PAN auf mehrere Figuren. In beiden Fällen wird mit Inkongruenzen gearbeitet – sei es durch überraschende Bedeutungsverschiebungen, absurde Vergleiche oder witzige Kommentare –, doch OTQ setzt diese gezielter ein, um die kulturelle Differenz zwischen den Welten zu markieren. PAN hingegen nutzt mehr sprachliche Bilder und Wortspiele. So zeigt sich, dass Sprache in beiden Werken mehr ist als Kommunikationsmittel: Sie wird zur Bühne komischer Effekte.

²¹³ Ebd., S. 38.

²¹⁴ Sarkasmus, der. In: DWDS. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de/wb/Sarkasmus> (30.3.2025)

4.3 Die räumliche Perspektive

Im Gegensatz zu der anderen Serie, die hier untersucht wird, verbringt Fay sehr wenig Zeit in der sekundären Welt – der Anderwelt. Dies liegt vor allem daran, dass es ihr als Mensch verboten ist, das Elfenreich zu betreten. Da dies aber selbst den Halbelfen nicht gestattet ist, hat PAN die Besonderheit, dass es neben der primären Welt der Sterblichen und der sekundären Welt der Unsterblichen eine sogenannte Zwischenwelt – einer Insel namens Avalon – gibt. „Für Menschen ist die Insel bei starkem Nebel zugänglich sowie immer in der Nacht von Halloween und vom dreißigsten April auf den ersten Mai[,]“²¹⁵ weshalb hier nicht nur die Halbelfen, sondern auch menschliche Druiden ausgebildet werden. Hier gibt es eine Schule und einen Wohntrakt. Zudem finden auf Avalon die Versammlungen des Kronrats statt, insofern diese die Anwesenheit der Zeitagent*innen, welche Halbelfen sind, erfordert.

Die Zwischenwelt Avalon soll deshalb hinsichtlich der Untersuchung des Raumes ebenfalls zur sekundären Welt gerechnet werden, da Avalon auch innerdiegetisch als Teil der Anderwelt verstanden wird.²¹⁶

4.3.1 Makroebene

Als Fay das erste Mal in Kontakt mit den Boten der sekundären Welt kommt, wird sie von ihnen beleidigt. Bei diesen Boten handelt es sich um Elfen, die auf einem Gemälde in Lees Haus dargestellt sind. Einmal am Tag wird dieses Bild sozusagen lebendig und die Person, die davorsteht, ist in der Lage mittels dieser Boten eine Nachricht an König Oberon zu schicken oder Nachrichten des Königs zu erhalten. Fay weiß von diesem Gemälde in Lees Haus und ist verzweifelt, weil er schon seit einiger Zeit verschwunden ist. Aus diesem Grund wartet sie vor dem Gemälde, bis endlich jemand zu ihr spricht und schläft dabei ein. Die fremden Stimmen wecken sie schließlich auf.

„Mal ehrlich, die soll unser Reich retten? Vor was? Einem Fliegenpups?“

Die drei kicherten.

„Mundgeruch“, gackerte der Linke wieder.

Schnell kramte ich nach einem Kaugummi in meiner Tasche. „Es reicht, ihr Herzchen“, sagte ich bestimmt. „Ich möchte von euch wissen, wo Lee steckt.“

[...]

„Wir übermitteln nur die Befehle es Königs.“

„Wir sind *königliche* Boten“, fügte der Mittlere hochnäsig hinzu.

„Gut, dann bin ich ab sofort die Königin von Saba und befehle euch, mir auf der Stelle zu sagen, wo Lee ist.“ Ich war zu müde, um subtiler vorzugehen. Einen Moment lang schwiegen die drei. Ich dachte schon, sie würden mir glauben.

„Ganz schön frech“, sagte der Mittlere schließlich. „Königin Makeda für so was zu missbrauchen.“²¹⁷

²¹⁵ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 404.

²¹⁶ Vgl. Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. 2014 (Bd. 3), S. 149.

²¹⁷ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 201.

Auf diese Unfreundlichkeiten reagiert Fay mit einer ironischen Bemerkung. Womit man hier nicht rechnet, ist die Reaktion des Boten. Allerdings lässt seine Antwort viel Interpretationsspielraum: Auf der einen Seite könnte er darauf hinweisen, dass die Königin noch lebt und somit ein übernatürliches Wesen darstellt. Auf der anderen Seite kann sie trotz seiner Aussage bereits tot sein. Da sie augenscheinlich aber den Respekt des Boten genießt, liegt die Vermutung nahe, dass sie – ob nun tot oder lebendig – übernatürlich ist*war. In jedem Fall aber lässt die Aussage vermuten, dass die Königin tatsächlich existiert oder zumindest einmal existierte – was in der realen Welt durchaus umstritten ist. Unabhängig von der Interpretation dieser Aussage ist durch die Verflechtung von Fiktion und Namen, die in der realen Welt ebenfalls ihre Bedeutung haben, etwas Unerwartetes gegeben.

Die Boten verschwinden kurz nach diesem Gespräch. Ihre Unfreundlichkeit kombiniert mit der Kooperationsunwilligkeit sorgt dafür, dass Fay ihnen hinterherlaufen will, weshalb sie in das Gemälde klettert. Als sie die Anderwelt betritt riecht es „blumig nach Lilien, Flieder, Moos, Honig und ... Speck?“²¹⁸ Und ganz nach dem Motto „immer der Nase nach“ folgt sie dem Speckgeruch. Durch die Erwähnung des letzten Begriffs entsteht eine Inkongruenz, da er nach sprachlichem Register nicht in die Kategorie der vorherigen Begriffe passt und so ein humorvoller Effekt durch Sprachkomik entsteht. Da es sich hierbei allerdings um ein Phänomen handelt, das sich ausschließlich auf die Anderwelt beschränkt, findet es im Kontext der räumlichen Makroebene seine Erwähnung.

Fay folgt dem Speckgeruch jedoch nicht lange, denn sie wird nach kurzer Zeit k. o. geschlagen und erwacht an Händen sowie Füßen gefesselt in einem Karren – FedEx, UPS und Hermes neben ihr. Als sie sich aufsetzen will und mit dem Kopf gegen etwas kracht, lachen die drei. Fay will von ihnen die Fesseln gelockert haben, da die Blutzufuhr zu ihren Extremitäten unterbunden wird.

„Du brauchst sie eh nicht mehr“, antwortete Hermes mit einem hämischen Grinsen.

Die beiden anderen lachten laut.

[...]

Ich konnte die Fingerspitzen nicht mehr spüren und sie verfärbten sich bereits bedenklich blau. „Wie ticken eigentlich die Uhren in dieser Zeit?“, fragte ich, um mich abzulenken.

„Rechtsherum“, kam die dämliche Antwort.

Ehrlich, Elfen waren doof. Ich atmete tief ein und aus. „Ich meinte, wenn ich jetzt hier bin, heißt das, in London sind dann morgen tausend Jahre vergangen?“

„So ein Quatsch. Wieso sollte es?“ FedEx war zumindest nicht ganz so unhöflich. „Das wurde immer nur in alten Sagen so weitergegeben. Menschen, die sich hierher verirren, kommen überhaupt nicht mehr zurück.“

„Weshalb nicht? Ich muss doch nur wieder aus dem Rahmen steigen.“

UPS lachte gackernd.²¹⁹

²¹⁸ Ebd., S. 205.

²¹⁹ Ebd., S. 207f.

Die ernsten und potentiell bedrohlichen Umstände, in denen sich Fay befindet (verfärbte, nicht mehr empfindsame Fingerspitzen), kontrastieren stark mit der banalen und fast albernem Antwort auf die Frage nach der Zeit bzw. dem generellen Benehmen der Boten. Die Komik entsteht durch die Diskrepanz zwischen der Schwere der Situation und der Leichtigkeit der Antwort sowie dem Lachen der Elfen. Das gackernde Lachen entsteht, weil die drei etwas wissen, was Fay noch nicht weiß: Menschen werden getötet, wenn sie sich in die Anderwelt verirren. Durch die Aussage „einfach wieder aus dem Rahmen steigen“ und die Andeutung von Fays Hinrichtung, die der Bemerkung „du brauchst sie eh nicht mehr“ inhärent ist, entsteht ebenfalls ein Kontrast, der auch als Dialogkomik bezeichnet werden kann.²²⁰

In der folgenden Textstelle wird Fay zu König Oberon gebracht und begreift immer noch nicht ganz, dass dieser Besuch in der Anderwelt tatsächlich zu ihrem Tod führen kann.

Die beiden Elfen vor uns stießen eine große Tür auf. In der Halle dahinter waren zahlreiche Personen und alle sammelten sich um einen Punkt. Tatsächlich kam ich mir vor wie in einem Metro-Goldwyn-Mayer-Film aus den fünfziger Jahren. Es entsprach alles genau dem Klischee, das man sich von einem mittelalterlichen Thronsaal à la Hollywood machte: Podest, Thron, säulengesäumte Halle und umherstehendes Publikum in langen, hellen fluffigen Gewändern, die Joan Fontaine alle Ehre gemacht hätten. Die Männer trugen Hosen in ebenfalls hellen Farben. Was fehlte war ein Narr. Obwohl – der war ich.²²¹

In diesem Zitat findet sich ein Verweis auf ein anderes Medium – nämlich auf klassische Hollywoodfilme der 1950er Jahre, konkret auf Produktionen des Studios Metro-Goldwyn-Mayer. Diese Referenz auf eine filmische Darstellung eines idealisierten Mittelalterbildes stellt einen intermedialen Bezug dar, der in Kapitel 6 noch vertieft wird. Da er sich jedoch explizit auf die Gestaltung der Sekundärwelt bezieht, wird er im Kontext dieses Kapitels bereits thematisiert. Der Ausdruck Klischee wurde auch in Bezug auf die vermeintlich französische Stylistin verwendet und wird auch noch des Öfteren seine Erwähnung finden. Dies zeigt, dass ein Teil der Komik auf dem Konzept von Klischees beruht. Fays Beschreibung erschafft damit einen Kontrast, der erneut den ernsten Umständen widerspricht. Dass sie sich selbst als den Narr bezeichnet, unterstreicht diesen Kontrast nochmal und spiegelt ihre Naivität wider. Der Textausschnitt ergänzt die bisher zitierten Passagen, die Komik auf dieselbe Weise in die Erzählung integrieren. Dies gilt auch für die nächste Textstelle. Nachdem Fay schließlich doch noch von Eamon vor ihrer Hinrichtung bewahrt werden konnte, sucht sie erneut das Gespräch mit FedEx, UPS sowie Hermes und stellte fest, dass einer von ihnen nach Speck roch. Sie ist bestrebt herauszufinden, ob jeder von ihnen einen derart spezifischen Geruch verströmt.

„Ja. Selbstverständlich. Ihr riecht ja auch unterschiedlich.“
„Aber er riecht nach Speck“, sagte ich vorwurfsvoll und deutete auf den zweiten Wachmann.
„Weißt du, du gehst mir auf den Zeiger.“

²²⁰ Der Teil des Zitats, der hier mit „[...]“ ausgelassen wurde, wird im Kontext von Kapitel 5 eine Rolle spielen.

²²¹ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 214.

„Gibt es hier Uhren?“²²²

Hier wird zum einen auf Fays erste Momente in der Anderwelt verwiesen, wodurch klar wird, dass die junge Frau ihren Entführern gefolgt ist und womit suggeriert wird, dass man nicht immer seiner Nase folgen sollte. Und zum anderen wird durch Fays ironische Frage die Thematik der Uhr erneut aufgegriffen. Dass jemandes Eigengeruch nach Speck riecht, bricht zudem die Norm und erzeugt damit einen absurden Effekt. Dass Fay in einer derart ernsten Situation davon Hunger bekommt, ist eine weitere Wendung, die wieder im Kontrast zu den Gegebenheiten steht.

Das nächste Beispiel enthält wiederholt den Begriff „Klischee“ und bezieht sich auf einen Dialog zwischen zwei Elfen und Fay, als diese sie von der Anderwelt nach Avalon bringen.

„Lee hat mir von Apfelbäumen auf Avalon erzählt. Wo sind sie?“
„Ihr Menschen seid doch alle gleich“, sagte der andere vorn im Bug. „Ihr verbindet Avalon immer nur mit Apfelbäumen und verlangt nach den üblichen Klischees.“
„Wenn ich Klischees verlangen würde, hättet ihr mir auf der Fahr hierher eure Namen vortanzen müssen“, entgegnete ich spitz.²²³

Dieser Dialog bildet den Auftakt zu einem Gespräch, das am Ziel dieser Reise geführt wird. Fay muss, um zur Festung zu gelangen, einen steilen Berg hinaufwandern. Die Elfen „amüsieren sich königlich“ über ihre „menschliche Unzulänglichkeit“,²²⁴ da Fay zu keuchen und zu schwitzen beginnt. Als sie dann endlich oben angekommen sind, begrüßt sie ein überraschter, kahlköpfiger Mann.

„Seid ihr etwa über den Klippenwald hier hochgekommen?“ fragte er.
Ein flüchtiges Grinsen huschte über die Gesichter der Elfen.
„Wieso habt ihr nicht den bequemen Ausgang durch die Apfelhaine genommen?“
Ich drehte mich empört zu den Elfen um, die jetzt ganz offen grinsten.²²⁵

Im ersten Dialog wird ein Kontrast zwischen der Erwartung und Realität geschaffen, wie sie Schopenhauer beschreibt. Es geht um das Missverhältnis zwischen dem, was man erhofft und dem, was tatsächlich eintritt. Anhand des späteren Dialoges lässt sich allerdings die Ironie der Aussage des Elfen über die „üblichen Klischees“ erschließen. Zusätzlich wird Fay aber auch einer Täuschung unterzogen. Da es sich hierbei aber nicht um Identitäten handelt, sondern um einen Sachverhalt, wird diese Täuschung der Situationskomik zugeschrieben – und nicht der Verstellungskomik. Auf diese Weise werden die Gegebenheiten der Sekundärwelt bzw. die räumliche Beschaffenheit der Sekundärwelt dazu genutzt, Situationskomik zu generieren.

Eine alternative Art den Raum für die Komik zu nutzen, zeigt das folgende Beispiel: Der kahlköpfige Mann stellt sich anschließend als Fynn vor und erklärt der Prophezeien, dass das

²²² Ebd., S. 221.

²²³ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 223.

²²⁴ Ebd., S. 225.

²²⁵ Ebd., S. 227.

Leben auf Avalon sehr einfach gehalten und auch kein warmes Wasser vorhanden ist. Nachdem Fay ein Zimmer zugewiesen bekommt und sich dort frisch machen will, findet sie nur einen Wasserkrug mit Schüssel vor – kein Duschgel, kein Shampoo und schon gar keinen Conditioner. Sie findet aber zumindest saubere Kleidung in einer Truhe – was fehlt, ist die Unterwäsche, weshalb sie beim Abendessen später auch keine trägt. In dem Raum, in dem gegessen wird, zählt sie fünf Elfen, zwei Halbelfen und vier Menschen, welche alle Schüler auf Avalon sind. Zudem sitzt Merlin (der Schulleiter) am Tisch, welcher offensichtlich ein strenges Regiment führt und alle auffordert, während des Essens zu schweigen. Da alle anderen das Gedankenlesen beherrschen, stellt dies für sie auch kein Hindernis für fortführende Unterhaltungen dar. Liam versucht deshalb, Fay über seine Gedanken etwas mitzuteilen.

Ich kann keine Gedanken lesen, dachte ich, als ich zurücksah. Seine Brauen hoben sich überrascht. Sein Nachbar – Marion? Äh nein, Farion – grinste diabolisch und ich überlegte panisch, ob mir das mit *ohne Unterwäsche* rausgerutscht war. Der Brocken Brot, den Liam sich gerade in den Mund geschoben hatte, flutschte wieder heraus, sprang über den Tisch direkt auf die Platte mit den Antipasti. Ein Husteln ertönte und jemand verschluckte sich. [...]

„Kannst du mich nicht zu einem tiefen See bringen, in dem ich mich ertränken kann?“, fragte ich leise. „Kann ich auch“, sagte er, aber obwohl ich ihn nicht ansah, hörte ich das breite Grinsen. „Wäre aber schade, wo ich doch weiß, wie man an frische Unterwäsche kommt“, raunte er mir ins Ohr.²²⁶

Aufgrund von Fays Überlegungen, die auch das Wortspiel „Marion vs. Farion“ enthalten, wird die Barriere der erzählenden Instanz gänzlich aufgelöst. Durch das zusätzliche zeitdeckende Erzählen wird eine Unmittelbarkeit erzeugt, die den komischen Effekt dieser peinlichen Situation steigert. Der Raum – Avalon – führt in diesem Fall zur Verknüpfung zweier Komponenten: der Abwesenheit von Unterwäsche und der Fähigkeit, Gedanken zu lesen, die allen Anwesenden eigen ist. Diese Kombination stellt eine Inkongruenz dar, da sowohl die eigene Unterwäsche als auch die eigenen Gedanken intime Aspekte sind, die Fay normalerweise nicht nach außen trägt. Daraus ergibt sich schließlich Fays sarkastische Frage, ob man sie ertränken kann. Liams Grinsen und seine Antwort, dass er wisse, wo man frische Unterwäsche bekommt, bewirkt abschließend einen überraschenden Effekt.

Die bisher dargelegten Ereignisse finden während Fays erster Reise in die Anderwelt und anschließend nach Avalon statt. Das folgende Beispiel bezieht sich auf ihren zweiten Aufenthalt auf der Insel, bei dem sie Lee an ihrer Seite hat. Sie ist neugierig und möchte von ihm erfahren, weshalb das Labyrinth, das sie hierhergebracht hat, auch nach Avalon führt, da sie der Annahme war, dass ein solches lediglich den Zugang zur Anderwelt ermöglicht.

Lee nickte. „Ja, aber Avalon ist ein Teil der Anderwelt. Es ist zwar für Menschen und Halbelfen erreichbar, aber nicht mit Bus oder Bahn. Man muss den Weg hinter die Nebel kennen. Ich finde das gut. Sonst hätte Hilton hier bestimmt auch schon ein Hotel stehen und TUI eine Ferienanlage mit Animation. Stell dir vor, hier würde morgens zum Zumba-Kurs aufgerufen werden.“ Ich kicherte bei der Vorstellung [...].²²⁷

²²⁶ Ebd., S. 236.

²²⁷ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. 2014 (Bd. 3), S. 149.

Lees Bemerkung hat einen sarkastischen Unterton, der suggeriert, dass ein magischer Ort wie Avalon durch kommerzielle Interessen entwertet werden würde. Durch die Vorstellung von Avalon als einem Ort der Magie und Mystik verbunden mit den banalen Aspekten des Massentourismus, wird ein Kontrast geschaffen. Lee spricht demnach über die Grenze der Welten und deutet gleichzeitig die Absurdität der Vorstellung an, diese miteinander zu vermischen, was auch für Fay einen komischen Effekt hat.

Im Vergleich der beiden Serien zeigt sich, dass die räumliche Makroebene in beiden Fällen als Quelle für komische Effekte dient. Sowohl in OTQ als auch in PAN wird die Unwissenheit der Protagonistinnen über die fremde Welt genutzt, um Komik zu erzeugen. Dabei offenbart sich jedoch ein klarer Unterschied im Umgang mit diesen Effekten: Während OTQ sich stärker auf die situative und dialogbasierte Komik stützt, entfaltet PAN ein breiteres Spektrum komischer Mittel. Insbesondere durch intermediale Anspielungen, bewusste Klischeeeinsätze, absurde Kontraste sowie ironisch gebrochene Ernsthaftigkeit gelingt es PAN, die komischen Potenziale der räumlichen Makroebene deutlich variantenreicher auszuschöpfen. Beide Texte spielen mit dem Spannungsverhältnis von Ernst und Komik, doch ist die komische Gestaltung bei PAN insgesamt komplexer und vielschichtiger umgesetzt.

4.3.2 Mikroebene

Ein Teilraum, der in der Erzählung einen Ausgangspunkt für die Erzeugung von Komik bietet, ist die Damenwäscheabteilung in einem Einkaufszentrum. Fay ist mit Ruby, Phyllis und Nicole dort, um einzukaufen. Die Schlange an der Kassa ist lange, weshalb die Mädchen eine Weile anstehen müssen. Plötzlich werden sie von einem äußerst attraktiven Mann angesprochen, der sich an dem amüsanten Gespräch – bei dem viel gelacht wird – beteiligen will.

Alle anderen waren zu perplex, um etwas zu sagen, also blieb es wohl wieder an mir hängen. „Wir haben uns gerade überlegt, welche Männer wohl hier für sich einkaufen, wie sie aussehen und ob ihnen die Dessous auch stehen.“ Neben mir entfuhr Ruby und Phyllis ein fassungsloses Keuchen.

Der Typ lachte laut auf und richtete seine Aufmerksamkeit auf mich. „Meinst du, das würde mir passen?“ Er hielt einen wunderschönen hellblauen BH mit passendem Slip hoch.

„Hm“, ich kniff meine Augen zusammen und formte mit beiden Zeigefingern und Daumen ein Rechteck, um seine Brust dadurch zu betrachten. Schließlich schüttelte ich den Kopf. „Nein. 75 B ist definitiv zu klein. 90 C wäre die ideale Größe.“

Er schüttelte sich vor Lachen, während meine Freundinnen mich anstarrten, als seien mir Hörner gewachsen. „Okay, aber ich glaube, meiner Schwester passt das hier doch besser“, erklärte der Unbekannte schließlich und grinste mich weiterhin auffordernd an. In diesem Augenblick tönte *I Got a Feelin'* aus meinem Handy.

„Wie passend“, sagte Nicole trocken.²²⁸

Die Damenwäscheabteilung ermöglicht hier eine Ausgangssituation, die schon an sich Komik durch Inkongruenz erzeugt: Die Vorstellung von Männern in Damenunterwäsche. Dass Fay vortäuscht, die Frage „des Typen“ äußerst ernst zu nehmen, erzeugt einen komischen Kontrast,

²²⁸ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 258f.

der auf der eigentlichen Lächerlichkeit der Situation und Vorstellung gründet. Die Reaktionen von Fays Freundinnen wirken zudem Übertrieben, wobei die Analogie mit den Hörnern der Situation eine gewisse Anschaulichkeit hinzufügt, der den Kontrast zwischen Ernst und Albernheit noch verstärkt. Hinzu kommt noch der intermediale Verweis, welcher anhand von Nicoles trockener Antwort ebenfalls kontrastiert wird. So erschafft die Situation in der Damenunterwäscheabteilung Komik auf den unterschiedlichsten Ebenen.

Der „Typ“ stellt sich mit dem Namen Ciaran vor – ‚vergisst‘ aber zu erwähnen, dass er Lees Cousin ist. Die Erzählstrategie sieht vor, diesen Überraschungseffekt in einem entscheidenden Moment einzuführen: Im 8. Jahrhundert als Fay und Karl (der Große) dringend auf Rettung angewiesen sind. Die Prophezei hat einen skurrilen Traum, in dem Lee meint: „Ich wusste, du kannst ohne mich nicht mal aufs Klo gehen. Ein typisches Mädchen.“²²⁹ In diesem Traum spielen zudem Ciaran und ein überdimensionierter BH eine Rolle. Dieser Traum enthält einige komische Aspekte. Bedeutend ist jedoch der Moment, als sie aufwacht und zum einen bemerkt, dass sie sich nicht in der Damenwäscheabteilung befindet und zum anderen registriert, dass sie die Stimme kennt, die sie nun hört.

„Na, Dornröschen? Erweckt? Zu schade, ich hätte dich gerne wach geküsst.“ [...] Ich erstarrte. Träumte ich noch immer? Aber mein Kopf tat zu weh. Die Schmerzen waren durchaus real. Und trotzdem konnte das unmöglich ... „Ciaran?“ Wenn Johnny Depp vor mir gestanden hätte, hätte ich nicht erstaunter sein können. „Ciaran? Bist du es wirklich?“ „Leibhaftig“, lachte er und zeigt alle seine weißen ebenen Zähne.²³⁰

Kurz darauf erfährt Fay, dass Ciaran Lees Cousin ist, was erneut einen komischen Effekt erzeugt. Bis Lee am nächsten Tag erscheint, folgen hierauf noch einige humorvolle Dialoge zwischen den beiden. Zentral für diese Situationskomik ist, dass durch die Albernheit der Begegnung in der Damenwäscheabteilung erneut ein starker Kontrast zu Ciarans Rettungsaktion entsteht. Prinzipiell handelt es sich in dieser Passage bezüglich des Einkaufszentrums auch um Verstellungskomik, da Ciaran bereits wusste, wer Fay ist und sie bewusst angesprochen hat – und dazu verschwieg Lees Cousin zu sein. Doch all dies wird erst viel später in der Erzählung aufgelöst.

Hinsichtlich Ciarans Überraschungsauftritten bleibt es jedoch nicht bei der Damenwäscheabteilung und dem Wald im 8. Jahrhundert. Eines Tages – in Band 2 nachdem Lee verschwunden ist – erscheint er plötzlich am Horton College als Lehrperson.

Mrs Haley-Wood kam mit ihm durch die Cafeteria in unsere Richtung. Ich sah das smarte Lächeln auf seinem Gesicht. „Sag mir, dass ich träume“, hauchte ich noch immer fassungslos. „Du träumst nicht. Hallo, Felicity.“ Seine Stimme war genauso verlockend und tief, wie ich sie in Erinnerung hatte. [...]

²²⁹ Ebd., S. 359.

²³⁰ Ebd., S. 361.

Ciaran zwinkerte mir kurz zu und ließ sich dann von Mrs Haley-Wood wegziehen. Perplex starrte ich ihm hinterher und merkte erst, als Nicole mit ihrer Hand vor meinen Augen wackelte, dass alle mich anstarrten. Nicht nur meine Freunde an unserem Tisch, die gesamte Cafeteria.

„Hallo? Woher kennst du ihn?“ Nicole klang regelrecht sauer.

„Du kennst ihn auch. Er ist der Typ aus dem Kaufhaus [...]“. Ehe ihnen einfiel, dass er zu dem Zeitpunkt fünf Jahre jünger ausgesehen hatte und mich zu einem Date eingeladen hatte, schnappte ich mir mein Tablett und meine Tasche und hetzte zum Ausgang. [...] Mrs Haley-Wood war nicht mehr zu sehen. Energisch zog ich Ciaran am Ärmel unter die Treppe, wo wir geschützt waren. [...]

„Gehst du immer so ran?“ Ciaran lehnte sich mit dem Rücken an die Wand und grinste breit. „Und ich dachte immer, Frauen wollen erobert werden.“

„Was tust du hier?“, zischte ich.

„Ich bin dein neuer Geschichtslehrer. Als solcher sollte ich mich vielleicht nicht in einer dunklen Ecke mit einer meiner Schülerinnen rumtreiben. Wenn wir erwischt werden, verliere ich meinen Job eher, als mir lieb ist.“

„Verdammt, Ciaran, sei mal ernst“, fauchte ich. „Was soll das? Du hast nicht Geschichte studiert!“

„Woher willst du das wissen?“ Er schien sich köstliche zu amüsieren. „Ich bin 1724 Jahre alt. Ich habe Geschichte *erlebt*.“²³¹

Offensichtlich findet diese Situation nur einer der beiden Dialogpartner lustig. Diese unterschiedliche Wahrnehmung ist an sich auf die Werte- und Denkhaltungen der Charaktere zurückzuführen und zählt somit auch zum Kontext der ideologischen Perspektive. Aber in erster Linie handelt es sich hierbei um eine Grenzüberschreitung vom privaten in den öffentlichen Raum – in diesem Fall das Horton College. Diese Grenzüberschreitung bildet die Grundlage für die Komik der Situation. Hinzu kommt die beiläufige Erwähnung der Tatsache, dass Ciaran im Einkaufszentrum viel jünger aussah, was eine Inkongruenz darstellt. Das Ungleichgewicht des Wissens, das zwischen den Charakteren besteht – insbesondere in Bezug auf Ciarans wahres Alter und seine Rolle als Lehrer – bietet eine weitere Basis für die Komik.

Schließlich wechselt die Szene und mit der Interaktion von Fay, da sie nun weiß, dass Ciaran Lehrer ist – also eine Respektsperson –, überschreitet sie die Grenze vom öffentlichen in den privaten Raum. Die Tonalität der Beziehung ist demnach nicht mehr angemessen für diese neue Form der Beziehung. Die Emotionen (Fays Wut und Ciarans Amüsiertheit) stehen somit im Kontrast zu dieser Verschiebung von Macht und Respekt bzw. der neuen sozialen Hierarchie, wodurch der komische Effekt der Grenzüberschreitung verstärkt wird.

Ein weiteres Beispiel von Komik, die in einem Teilraum begründet ist, bezieht sich auf ein Ereignis in Ciarans Büro. Der Halbelf macht mit Fay Entspannungsübungen, um ihr zu helfen, ihre Magie in den Griff zu bekommen. Allerdings ist die junge Frau dabei eingeschlafen. Nach ihrem Erwachen erblickt sie das Büro in einem desaströsen Zustand.

Sein Büro sah aus, als hätte ein Orkan durchgefegt. Sämtliche Blätter lagen verstreut auf dem Boden, alles war feucht und roch salzig. Ciarans Shirt zierte ein großer, weißbrauner Fleck.

„Äh, du hast da Vogelkacka auf der Schulter.“

Entsetzt richtete er sich auf und war kurz davor, es mit seinen Fingern abzuwischen. Im letzten Moment hielt er sich zurück. Ich fischte nach einem Papiertuch in meiner Hosentasche und wischte es fort.

„Danke.“ Ciarans Stimme war heiser und er musterte mich, als hätte ich mich vor seinen Augen in Heidi Klum verwandelt. Oder Freddy Krueger. „Okay“, sagte er langsam und lehnte sich vorsichtig gegen seinen

²³¹ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 49f.

Schreibtisch. Er drehte sich noch einmal um und ließ ein tropfendes Blatt Papier in den Mülleimer fallen. „Das nächste Mal üben wir draußen.“²³²

Da sich Fay und Ciaran in seinem Büro befinden, kann die Tatsache, dass sich „Vogelkacka“ auf dem Geschichtslehrer befindet, als Verletzung der Norm gewertet werden – die Heterogenität von drinnen und draußen. Das bedeutet, dass die komische Wirkung dieser Textstelle darauf beruht, dass sich innerhalb dieses Büros Phänomene ereigneten, die üblicherweise nur in der Natur vorzufinden sind.

In OTQ wie auch in PAN fungiert der konkrete Raum nicht nur als Kulisse, sondern als aktiver Bestandteil der Komik. In OTQ wird auf der Makro- und auf der Mikroebene ein Kontrast zwischen Ernst und Lächerlichkeit erzeugt – wie etwa die Textstellen zu den Gefängniszellen oder dem Tal der Meeresnacht zeigen konnten. PAN hingegen nutzt beispielsweise die Damenwäscheabteilung als geeigneten Ort für Situationskomik. Während in OTQ die Grenzüberschreitung v. a. auf der Makroebene den Ausgangspunkt für komische Ereignisse darstellt, betrifft sie in PAN auch die Mikroebene. Ob es sich um konkrete Räume wie den privaten und den öffentlichen, den inneren oder äußeren Raum handelt – Grenzüberschreitungen gelten nicht nur als signifikantes Merkmal narrativer Strukturen, sondern bilden auch ein wesentliches Fundament für Komik.

4.4 Die zeitliche Perspektive

Dieses Kapitel setzt sich nun mit komischen Phänomenen auseinander, welche durch die Zeitdarstellung entstehen. Im Gegensatz zu OTQ, wo keine nennenswerten Beispiele herangezogen werden können, die einen Zusammenhang zwischen Zeit und Komik herstellen, ermöglicht PAN eine diesbezügliche Untersuchung sogar auf unterschiedlichen Ebenen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Zeit und Raum im Erzähltext nicht isoliert voneinander funktionieren, sondern häufig miteinander verknüpft sind – auch komische Effekte, die zeitlich motiviert erscheinen, sind oftmals räumlich mitkonstituiert.

Die Zeitreisen, die Fay gemeinsam mit dem Halbelfen Lee unternimmt, beginnen unerwartet und zunächst unerklärlich: Ein harmloser Moment im Auto endet plötzlich in einem Wald – die beiden befinden sich in der Vergangenheit. Bald erfährt Fay, dass Lee ein sogenannter Zeitagent ist, der Aufträge in verschiedenen Jahrhunderten ausführt, und dass sie selbst offenbar ebenfalls zeitreisen kann, obwohl ihre Fähigkeiten bis zum 3. Band ein Rätsel bleiben.

Analog zur räumlichen Perspektive erfolgt demnach eine Unterteilung in Makro- und Mikroebene: Die Makroebene bezieht sich auf komische Phänomene, die durch das Zeitreisen

²³² Ebd., S. 78f.

entstehen, während auf der Mikroebene jene – bereits erwähnten – anderen zeitbezogenen Phänomene analysiert werden. „Andere“ meint zum einen die repetitive Erzählweise zu Beginn der Geschichte und zum anderen einen Textausschnitt, der nach Schmidts Definition ein Ereignis betrifft, das aus einem späteren Blickwinkel anders betrachtet wird, als zum eigentlichen Zeitpunkt des Geschehens.

4.4.1 Makroebene

Fay ist nicht unbedingt für die Kälte des 8. Jahrhunderts gekleidet, und die Kälte, die der Wind verursacht, den sie auf Lees Rücken spürt, während er mit Höchstgeschwindigkeit durch den Wald rennt, macht die Situation noch schlimmer. Als er nach diesem Lauf schließlich stehen bleibt, steigt Fay zunächst nicht von seinem Rücken und es ergibt sich der anschließende Dialog:

„Ich wusste gar nicht, dass du mich so sehr magst.“ Seine Stimme klang neckend und zufrieden.

„Tu ich nicht“, sagte ich schnell. Aber ich kann mich nicht mehr bewegen vor Kälte.“

Sofort hatte er mich von seinem Rücken geschält und hielt mich fest umarmt, meine Hände zwischen unseren Körpern.

„Tut mir leid, Elfen haben nur fünfundzwanzig Grad Celsius Körpertemperatur. Ich hatte gehofft, vom Laufen wäre ich etwas wärmer.“

„Höchstens fünfundzwanzig Grad.“

Lee lachte. Aber er schlüpfte aus seiner Jacke und hing sie mir auch noch über.²³³

Die sofortige und fast panische Antwort „Tu ich nicht“ von Fay zeigt eine Art von Verlegenheit oder Abwehr, die komisch wirkt, weil sie die Neckerei von Lee nicht ernst nimmt und gleichzeitig versucht, sich aus einer möglicherweise unangenehmen Situation zu retten. Durch diesen Wortwechsel und Lees Lachen entsteht eine amüsante Dynamik, die die Ernsthaftigkeit der Situation auflockert. Dass die beiden überhaupt in eine derartige Situation geraten sind, ist dieser unterwarteten Zeitreise zu verdanken. Gleichzeitig ist „unerwartet“ das Schlüsselwort für die unpassende Kleidung, die Fay unter diesen Umständen trägt. Zum Glück gibt es für solche Fälle die Nymphen, die in fast jedem Gewässer in jeder Zeit erscheinen können und daher den Zeitagenten in Not helfend zur Seite stehen.

Und so erhalten beide die angemessene Kleidung von Mildred. Nachdem Lee und Fay umgezogen sind, machen sie sich auf die Suche nach einer Person, die ihnen Auskunft über das Land und seine politische Situation geben kann. Sie finden im nächsten Dorf eine Hebamme, die sich „die alte Hatty“ nennt und ihnen weiterhelfen kann. Lee und Fay warten vor ihrer Hütte, während in dieser gerade eine Geburt erfolgt und die Schreie der werdenden Mutter zu hören sind.

„O Gott, ich will keine Kinder“, sagte ich aus tiefster Überzeugung.

Lee lächelte belustigt. „Warten wir ein paar Jahre. Wenn du ein wenig reifer bist und diese goldigen Löckchen siehst oder rosige Bäckchen, wirst du anders denken.“

²³³ Ebd., S. 316.

Ich schnaubte. „Du hast vergessen zu erwähnen, wenn ich dann meinem Traumprinzen begegnet bin, der mich auf Händen trägt, mir einen Ring an den Finger steckt und einen Erben für sein Königreich benötigt.“

Lee grinste. „Ich dachte, der Traumprinz wäre dir schon begegnet.“

Ich sah ihm in die Augen und dachte an Richard.

Lee zog eine Grimasse. „Autsch.“

Jetzt grinste ich. „Selber schuld. Das hast du davon, wenn du ungefragt anderer Leute Gedanken liest. Erzähl mir lieber, was das hier soll. Warten wir hier jetzt auf andere Elfen? Tragen eigentlich alle Nymphen Leopardenbikinis?“²³⁴

Fays Aussage stellt zunächst eine ironische Übertreibung dar. Die Ironie des anschließenden Dialogs, insbesondere Lees Hinweis auf den Traumprinzen und Fays Anspielung auf einen Erben und ein Königreich, wird durch den zeitlichen Kontext, in dem sie sich befinden, zusätzlich untermauert. Der Traumprinz repräsentiert ein romantisches Ideal, von dem Lee fälschlicherweise glaubt, selbst dessen Inbegriff zu sein. Diese Selbstüberschätzung hat jedoch ihren Preis, als Fay ihm deutlich macht, dass Richard Cosgrove ihr wahrer Traumprinz ist. Dies führt zu einer unerwarteten Wendung, die bei Lee den Übergang vom romantischen Ideal zur Realität markiert.

Als die „alte Hatty“ dann schließlich zu ihnen stößt, geht sie zunächst davon aus, dass sie Fay untersuchen soll. Hatty fragt Lee also, ob sie sich „seine Kleine anschauen“ soll. Gemäß der Zeit lässt die Körperhygiene der Hebamme allerdings stark zu wünschen übrig.

Mit diesen dreckigen Fingern? Nur über meine Leiche!

Lee lächelte. „Sie ist nicht schwanger.“

„Nicht?“ Diesmal sah sie mich an und musterte mich. Vor allem meine Hüften und die Brust. „Wird aber Zeit. Sie ist im richtigen Alter. Fast schon zu alt für das Erste. Ah, jetzt verstehe ich!“ Ihr Grinsen wurde breiter und ihr Blick glitt zurück zu Lee. „Du hast Probleme mit der Manneskraft. Dagegen hat die alte Hatty auch was.“

Lee wurde rot und ich grinste jetzt bestimmt genauso breit wie die „alte Hatty“.²³⁵

Die Komik dieser Situation ist an mehrere Faktoren geknüpft: In erster Linie wirken die Ansichten über Frauen und deren Alter für die Mutterschaft aus heutiger Sicht absurd. Hattys Bemerkungen über Fay, die „im richtigen Alter“ sei und „fast schon zu alt für das Erste“, ermöglichen eine humorvolle Perspektive auf gesellschaftliche Erwartungen und Normen, die im 8. Jahrhundert vorherrschten. Hiermit hängt auch der anschließende Verweis auf Lees Manneskraft zusammen, welcher eine überraschende Wendung in das Gespräch bringt. Aufgrund der zeitlichen Perspektive entstehen Missverständnisse, die mit dem Hintergrund, dass die beiden nicht aus dieser Zeit stammen, humorvolle Effekte erzielen. Lees peinliche Berührtheit und Fays Grinsen, welches zeigt, dass sie die Situation genießt, tragen ebenfalls zur humorvollen Dynamik dieser Situation bei.

Ein paar Stunden später befinden sich Lee und Fay am Hof von König Pippin. Es ist ihnen – wie jedem anderen auch, der eine Bleibe benötigt – erlaubt, in der großen Halle auf dem

²³⁴ Ebd., S. 326f.

²³⁵ Ebd., S. 327f.

Boden zu schlafen. Da Fay erneut zu frieren beginnt, gestattet sie Lee, sich zu ihr zu legen, weist ihn jedoch gleichzeitig auf etwas hin:

„Ich warne dich, FitzMor“, flüsterte ich, „wenn du mich auch nur einmal unsittlich berührst, kannst du den Gedanken an kleine, spitzohrige Elfchen abschreiben.“

Ich fühlte seinen Brustkopf an meinem Rücken beben. „Felicity Stratton wäre wahrscheinlich beleidigt, wenn ich nichts versuchen würde.“

„Dann geh zu ihr“, fauchte ich und rückte ein wenig von ihm ab. „Und nimm mich direkt mit ...“

„Oh, ein Dreier?“

Ich knuffte ihn wieder. „Dann wäre ich hier raus und läge in London in meinem Bett“, vollendete ich den Satz.²³⁶

In diesem Textausschnitt entsteht ein Kontrast aufgrund Fays Ernsthaftigkeit und Lees Neckereien. Er lacht wegen ihrer ironischen Drohungen und neckt sie noch zusätzlich, indem er Felicity Stratton erwähnt, von welcher er weiß, dass er damit bei Fay einen wunden Punkt trifft. Dass er sie zudem bewusst missversteht, um eine sexuelle Anspielung zu machen, trägt ebenfalls zu diesem humorvollen „Schlagabtausch“ bei. Eine derartige Situation konnte nur aufgrund der Reise in die Vergangenheit entstehen. Dass die beiden hier in König Pippins Halle liegen – einer bedeutenden historischen Person – wird ebenfalls für ein scherzhaftes Kommentar genutzt: „Ich war beeindruckt. Übernachten bei einem König. Wahnsinn! Ich bezweifle, dass Queen Elisabeth, egal ob I. oder II., uns einfach so aufgenommen hätten.“²³⁷

Die Unterhaltung zwischen Lee und Fay am Boden der Halle geht weiter bis Fay „für kleine Königsgäste“ (auch dieses Wortspiel hat einen humorvollen Effekt) muss und sich ohne Lee auf die Suche nach den Latrinen macht. Auf dem Weg begegnet sie einem Wächter, welcher sagt:

„Wenn dein Galan nicht kommt, ich habe zwischendurch immer fünf Minuten Zeit.“

Ich starrte ihn an. „Fünf Minuten? Das spricht nicht für dich.“

Er schien einen Moment perplex über meine Antwort, dann lachte er. „Ich verspreche dir, du kommst nicht zu kurz.“²³⁸

In der Passage kommt Fays Schlagfertigkeit zum Ausdruck. Da es in dieser Zeit auch nicht üblich war, dass Frauen in dieser Art kontern, kommt ihre Antwort so überraschend, dass er lachen muss. Die Perplexität des Mannes zeigt, dass er die Schärfe der Antwort zunächst nicht versteht, was die Situation umso lustiger macht. Diese Dialogkomik mit dieser Wortwahl, kann also nur aufgrund der zeitlichen Perspektive zustande kommen.

Ein anderer Dialog, in welchem diese Perspektive noch viel deutlicher hervorsteht, ereignet sich einige Zeit danach, als Fay gemeinsam mit dem zehnjährigen Karl (dem Sohn Pippins, welcher später einmal Karl der Große sein wird) entführt wird.

„Du riechst nach Blumen. Freesien und Flieder. Wie alt bist du eigentlich?“

„Achtzehn. Und du?“

„Zehn“ Er spielte mit der Strähne, hielt sie sich wieder an die Nase und fasste nach einer anderen. „Ich könnte dich ja heiraten. Hast du irgendwelche Besitzungen?“

²³⁶ Ebd., S. 335f.

²³⁷ Ebd., S. 333.

²³⁸ Ebd., S. 337f.

Ich entnahm ihm meine Strähne und rückte von ihm weg.
„Ich bin erst achtzehn! Vergiss es.“
„Mein Bruder ist sechs und bereits versprochen“, entgegnete er ruhig. Dann betrachtete er mich stirnrunzelnd.
„Wieso bist du eigentlich noch nicht verheiratet? Stimmt was nicht mit dir oder deiner Familie?“
So musste es wohl aussehen in einem Zeitalter, wo Sechsjährige verlobt und Zwölfjährige verheiratet wurden.
„Wir sind selbstmordgefährdet“, antwortete ich ausweichend.²³⁹

Karl weiß, dass sie lügt und amüsiert sich anfangs darüber – selbst noch, nachdem sie abstreitet, in Lee verliebt zu sein. Wie in dem Beispiel mit der Hebamme Hatty geht es hier auch wieder um gesellschaftliche Normen, welchen aus heutiger Sicht absurd erscheinen. Es gibt zwei Aspekte die im Kontext dieser Unterhaltung besonders relevant sind: Zum einen lassen Absurdität aus Sicht von Fay und der kindliche Ernst auf Seiten Karls den Kontrast, auf welchem die Komik des Textausschnitts beruht, entstehen. Zum anderen steht der komische Dialog im Kontrast zu der historischen Persönlichkeit, die Karl eines Tages sein wird.

Als Fay dann etwas später den Zehnjährigen vor den brutalen Entführern retten will (er wird physisch angegriffen), nutzt sie die moderne Technologie, die sie in ihrer Manteltasche trägt. Über Lautsprecher ertönt ihr Handy: „HIER SPRICHT DIE POLIZEI! LASSEN SIE DIE WAFFEN FALLEN UND KOMMEN SIE LANGSAM MIT ERHOBENEN HÄNDEN RAUS!“²⁴⁰ Und tatsächlich erschrickt der Widersacher und lässt Karl los. Dass danach jedoch ein Song von Katy Perry mit „*California Gurls are unforgettable*...“²⁴¹ losgeht, macht den bedrohlichen Ton von vorher zunichte und die Entführer greifen wieder an. Die Verwendung eines modernen Handys und die Polizeiansprache in einem historischen Kontext schaffen eine Diskrepanz. Der Anachronismus ist komisch, weil er die Ernsthaftigkeit der Bedrohung mit einer modernen, alltäglichen Technologie vermischt, die in dieser Zeit völlig unvorstellbar ist. Verstärkt wird dies noch durch den fröhlichen und eingängigen Song, welcher im krassen Gegensatz zu der beängstigenden Situation steht.

Schließlich werden Fay und Karl von Ciaran gerettet – am nächsten Tag erscheint auch Lee. Die drei bringen Karl zurück an den Königshof und reisen anschließend wieder ins 21. Jahrhundert. Dort angekommen, ereignet sich folgende Situation:

Eben befanden wir uns noch in einem friedlichen, schneebedeckten Hain, im nächsten Augenblick kreischte eine Sirene, Motorenlärm ertönte und wir standen in einem grauen, heruntergekommenen Lagerhaus in London. Als wir aus der Halle hinaustraten, dröhnte ein Flugzeug über unseren Köpfen und ich warf mich instinktiv zu Boden. Ciaran und Lee lachten lauthals und schlugen sich auf die Schenkel.²⁴²

Dieses Beispiel enthält einen abrupten Szenenwechsel, wodurch erneut ein starker Kontrast entsteht. Dieser wird anschließend durch die übertriebene Reaktion von Fay noch bekräftigt. Henri Bergson schreibt in seiner Abhandlung „Das Lachen“ über eine ähnliche Situation. Dabei

²³⁹ Ebd., S. 352.

²⁴⁰ Ebd., S. 356.

²⁴¹ Ebd., S. 357.

²⁴² Ebd., S. 376.

geht es um einen Mann, der auf der Straße hinfällt und über den die Passant*innen lachen. Bergson verortet den Grund für dieses Lachen in der Unfreiwilligkeit der Sache. Denn hätte sich der Mann mit Absicht hingesezt, würde niemand lachen.²⁴³ Fay wirft sich zwar bewusst auf den Boden, ist aber in diesem Moment ‚Opfer‘ ihres Instinkts, was Bergsons beschriebener „Unfreiwilligkeit“ ebenso entspricht. Aus diesem Grund lachen nun auch Lee und Ciaran.

In den meisten Beispielen hat die Gegenwart Komik durch Kontraste in der Vergangenheit generieren können. Im letzten Beispiel ist es umgekehrt: Hier entsteht Komik durch die Beeinflussung der Vergangenheit in der Gegenwart.

4.4.2 Mikroebene

Das erste Kapitel der Geschichte wird aus der Perspektive Lees erzählt und beginnt folgendermaßen:

Ich war neugierig. Ziemlich sogar. Immerhin hing von diesem Mädchen die Zukunft ab. Die Zukunft einer ganzen Nation. Und ich sollte sie beschützen. Mehr als das: Meine eigene Zukunft war mit ihrer verwoben. Ich sollte sie heiraten! Deswegen wollte ich sie kennenlernen und schrieb mich am Horton College of Westminster in London ein.²⁴⁴

Die Erzählung beginnt also außerordentlich dramatisch, da betont wird, dass von dem prophezeiten Mädchen die ganze Zukunft abhängt.

Lee geht durch die Schule und weist in seiner gedanklichen Rede darauf hin, dass er alle Blicke der Menschen in seiner Umgebung auf sich zieht und auch daran gewöhnt ist. Zudem erwähnt er, dass er bei weitem älter ist, als es den Anschein hat. Die Schulleiterin – Mrs Haley-Wood – ist an seiner Seite und stellt ihm „drei dieser gestylten, bildhübschen Mädchen“²⁴⁵ vor – ein Junge ist auch dabei. Eines dieser drei Mädchen wird ihm als Felicity vorgestellt und da er zwar nicht das Aussehen, aber zumindest den vollen Namen seiner Zukünftigen kennt, ist er der uneingeschränkten Überzeugung, dass sie seine Zukünftige ist.

Ich fühlte, wie sich in mir alles vor freudiger Erwartung zusammenzog. Hatte ich ein Glück. Direkt vor mir die bildhübsche Brünnette, war das Mädchen, das ich suchte. Das Mädchen, das über unser aller Zukunft entscheiden sollte. Meine zukünftige Frau. [...] Ich hätte ja auch Pech haben und Felicity eine von diesen Trantüten dort hinten sein können. Wie die Moppelige da: strähniges Haar, ein unmögliches T-Shirt. Eben nieste sie und fiel rückwärts über ihre eigene Schultasche – auch noch ungeschickt. Und eine Zahnsperre hatte außerdem aufgeblitzt! Ich konnte mir ein abfälliges Grinsen nicht ganz verkneifen. Armes Mädchen. Das Paradebeispiel eines modernen Blaustrumpfs.²⁴⁶

Als die „bildhübsche Brünnette“ ihn anschließend zum Klassenraum führt, fragt sich Lee, ob es für einen Kuss noch zu früh ist, da durch einen Kuss alles besiegelt wäre: „Sobald ich sie

²⁴³ Vgl. Henri Bergson: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011, S. 17f.

²⁴⁴ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 7.

²⁴⁵ Ebd., S. 8.

²⁴⁶ Ebd., S. 8f.

geküsst hätte, wäre sie mir verfallen. Auf immer.“²⁴⁷ Und als ob Felicity seine Absicht gespürt hätte, zieht sie ihn in eine dunkle Nische und küsst ihn. Doch der Kuss fühlt sich anders an, als er sich anfühlen müsste – wie es prophezeit ist. Und in diesem Moment werden sie von dem „moppeligen Mädchen“, das Felicity „City“ nennt, unterbrochen. Diese will mit Felicity die Hefte austauschen – ein Lehrer hatte die beiden verwechselt.

Moment mal ... City war bestimmt nicht ihr richtiger Name.
Mir schwante Übles.
Trotzdem musste ich mir diesmal sicher sein. „Und du heißt City?“
Sie sah mich so verächtlich an wie ich sie wohl vorhin.
„Ja. Aber meine Freunde nennen mich Felicity. Felicity Morgen“, erklärte sie hochnäsiger.
Jetzt war mir richtig schlecht. Ich hatte einen riesengroßen Fehler begangen.
Ich hatte die Falsche geküsst und an mich gebunden.“²⁴⁸

Auf diese Weise endet Lees Erzählung. Die Komik dieser Verwechslung wird durch Lees überaus negative Charakterisierung von Fay zusätzlich akzentuiert. Dieses Kapitel enthält aber, wie gerade durch die Textpassagen aufgezeigt wurde, nicht nur eine Verwechslungsgeschichte, sondern auch einige Hinweise auf die sekundäre Welt und das Übernatürliche, das diese Geschichte begleitet. Da aber nicht genau definiert wird, ‚was‘ er im Spezifischen ist oder um welche Art der Übernatürlichkeit es sich handelt, entsteht ein Spannungsbogen, der nur aufgrund dieses ersten Kapitels entsteht. Da Fay selbst absolut nichts über diese andere Welt weiß, enthält die Geschichte aus ihrer Perspektive keine übernatürlichen Elemente – zumindest im Großteil des ersten Bandes. Nur hin und wieder geschehen Dinge, die für Fay nicht erklärbar sind, auf die aber nicht näher eingegangen wird. Dieses erste Kapitel ist dementsprechend maßgeblich für die fortlaufende Erzählung, da es Wissen preisgibt, das der Hauptprotagonistin zunächst vor-enthalten bleibt und auf diese Weise komische Situationen generiert. Dies betrifft mannigfache Aspekte der Geschichte wie z.B. die Liebesgeschichte von Fay und Lee, da Lee für Fay als Partner nach dem Kuss mit Felicity Stratton nicht mehr in Frage kommt. Aufgrund der anfangs erwähnten Prophezeiung sind Lees Intentionen aber bereits gegeben, weshalb die Komik in Dialogen wie in Kapitel 4.3.1 bezüglich des Traumprinzen noch untermauert wird.

Das zweite Kapitel schildert die Ereignisse wiederholt aus Fays Perspektive – setzt aber etwas früher an. Da die Achtzehnjährige zu spät zur Schule kommt, zwei Stunden bei Ms Ehle Unterricht hat und erst danach von Corey das – wie Lee es ausdrückt – „unmögliche T-Shirt“ ausgeliehen bekommt, kann Lee erst zur dritten Stunde im Horton College erschienen sein.

Am Beginn dieses Kapitels wird zunächst Fays chaotisches und vom Pech verfolgtes Wesen beschrieben. Die Lehrer*innen sind von dem ständigen Zuspätkommen nicht begeistert:

„Ah, Miss Morgan beehrt uns“, sagte sie auch prompt, als ich mich in den Klassenraum schleichen wollte. „Haben Sie eine gute Ausrede parat oder soll ich eine für Sie erfinden?“

²⁴⁷ Ebd., S. 9.

²⁴⁸ Ebd., S. 11.

„Schreiben Sie ins Klassenbuch ‚starker Verkehr‘“, antwortete ich liebenswürdig.
„Sie wohnen direkt hinter dem College“, meinte sie trocken.²⁴⁹

In dieser Weise zeigt sich Fays Humor bereits zu Beginn der Erzählung. Als sie sich setzt, erhält sie einen Zettel mit dem Motto für die eintönige Unterrichtsstunde, der ihr von ihren Freund*innen zugeworfen wird: „*Ehle in Strapsen mit Bunnyöhrchen*“. Ihre Freund*innen amüsieren sich bereits über diese Vorstellung, da bei „der ein Meter sechzig großen und mindestens neunzig Kilo schweren Ms Ehle mit ihren kurzen, fettigen Haaren ohne erkennbare Frisur [...] diese Vorstellung mehr als absurd“²⁵⁰ war. Durch diese Darstellung wird neben Fays Humor auch einleitend der Humor der Freund*innen hervorgehoben.

Als die Doppelstunde vorbei ist, wird Fay darauf hingewiesen, dass sie außerordentlich nach Alkohol „stinkt“. Im Gegensatz zu Lee wissen ihre Freund*innen allerdings, dass sie ihrer Mutter im Pub aushilft, deshalb erst spät nach Hause kommt und infolgedessen oft verschläft. Die Zeit reicht daher meist nicht aus, sich noch frische Kleidung anzuziehen, weshalb ihr an diesem Tag Corey eines seiner T-Shirts leiht – auf dem „Sexgott“ geschrieben steht.

Nicole, Jayden und Phyllis brachen in lautes Gelächter aus, als sie mich sahen. Nur Ruby sah mich stirnrunzelnd an. Die elfenhafte Ruby konnte einem Witz wie immer nichts abgewinnen. Corey allerdings amüsierte sich köstlich.

Ich lächelte gequält. „Danke, Corey. Ich weiß nicht, was schlimmer ist. Der Whiskeygeruch oder dieses Shirt.“²⁵¹

Das T-Shirt selbst suggeriert zum einen die Art von Humor, der Corey zu eigen ist und zum anderen eine gewisse Art von Ironie, da Fay weiblich ist.

Direkt nach diesem Gespräch kommt der Moment, in dem Lee von der Direktorin zum Star Club geführt wird – wie diese Clique genannt wird – und alle Schüler*innen drehen sich nach ihm um. Als er ihr in die Augen blickt, muss sie niesen und fällt rückwärts über ihre Tasche – alle lachen und Felicity vergleicht sich selbst mit Brigit Jones. Sie bemerkt auch Lees Blick, der nun „Amusement, Herablassung und ein wenig Mitleid“²⁵² ausdrückt. Als sie ihn und Felicity Stratton ein wenig später bei ihrem Kuss unterbricht, wird das Gespräch nun mit Fays Gedankenrede zwischen den direkten Reden wiedergegeben. Als Lee bemerkt, dass die Geküsste mit Nachnamen „Stratton“ heißt, sah er aus, „als habe ihm Felicity während des Kusses eine giftige Kapsel verabreicht“.²⁵³

„Stratton?“, krächzte er. „Du heißt Stratton?“

Felicity nickte schmachkend. „Ja. Noch. Aber wer weiß, ob ich nicht irgendwann einen neuen Nachnamen bekomme? FitzMor zum Beispiel.“

²⁴⁹ Ebd., S. 12.

²⁵⁰ Ebd., S. 13.

²⁵¹ Ebd., S. 16.

²⁵² Ebd., S. 13.

²⁵³ Ebd., S. 21.

Oh. Mein. Gott. Wusste sie nicht, dass man Jungs nie mit *Ich-will-ein-Kind-von-dir* überfallen darf? Lee sah im Moment aus, als wäre ihm schlecht. Tja, liebe Felicity, das ging wohl zu schnell. Geschieht dir recht. Ich wandte mich ab, um zum Klassenraum zu gehen. Das hier war ja nicht zu ertragen.²⁵⁴

Aus Lees Perspektive war es vorprogrammiert, dass Felicity nach einem Kuss auf diese Weise reagiert, weshalb Fay seine Reaktion völlig falsch interpretiert. Seine Gedanken kreisen um das Überleben einer Nation. Die Komik entsteht hier aufgrund des Kontrasts zu Fays Perspektive.

Die Definition von Verwechslungskomik ist folgende:

Grundsätzlich ist den Verwechslungen, d. h. den unwillentlichen oder willentlich herbeigeführten Täuschungen einer oder mehrerer Figuren über die Identität einer oder mehrerer anderer Figuren, die harmlose Inkongruenz durch den inadäquaten Informationsstand einiger Figuren inhärent.²⁵⁵

Bei PAN handelt es sich um eine unwillentliche Täuschung einer Figur über die Identität einer anderen Figur. Felicity Stratton stellt sich als die einzige Felicity dar, denn sie bezeichnet ihre ‚Gegenspielerin‘ als City. Fay selbst erklärt Lee, dass zumindest ihre Freunde sie Felicity nennen. Die unwillentliche Täuschung kann aber nur aufgrund des inadäquaten Informationsstandes einer weiteren Figur entstehen – Lee. Zudem wird die Tragweite dieser Verwechslung durch das Spiel mit Heterogenitäten noch intensiviert.

Felicity und ich teilten uns den gleichen Vornamen, aber damit endete jegliche Ähnlichkeit. Felicity wurde immer mit ihrem vollen Namen angesprochen, sie war groß, schlank und topmodisch gekleidet. Ich hieß bei allen, mit Ausnahme von Phyllis und den Lehrern, *die Stadt* oder schlicht *City*. Den Spitznamen hatten Felicity und ihre illustren Freundinnen mir verpasst.²⁵⁶

Dadurch, dass Lee das personifizierte Gegenteil von Fay küsst, versteht diese auch das plötzliche Interesse an ihr nicht, das direkt danach im Klassenraum zum Tragen kommt, da Lee sich neben sie setzt und nicht neben Felicity Stratton (diese Situation wird gleich zu Beginn von Kapitel 4.5 detailliert besprochen). Durch seinen herablassenden Blick spürte Fay eine eindeutige Antipathie, weshalb sie ihm bis zu ihrer ersten Zeitreise nicht gänzlich vertraut – teilweise sogar Angst vor ihm hat. Sie ist die einzige, auf die sein Charme keinerlei Wirkung zeigt. Tatsächlich stellt sich am Ende der Erzählung sogar heraus, dass Fay durch ihr Wesen als Drache nicht nur auf Menschen eine ähnliche Wirkung hat wie Lee, sondern sich diese Wirkung auch bei Elfen und Halbelfen entfaltet. Deshalb kann Fay durch ihren Kuss ebenso Personen an sich binden. Diese Offenbarung rückt alle Ereignisse mit Männern retrospektiv in ein neues Licht.

Retrospektiv in ein neues Licht wird auch Rubys Verhalten gerückt, als sie Fay von dem Brief aus Avalon erzählt und ihren Rat möchte. Denn Ruby hat druidische Fähigkeiten und soll dort zur Schule gehen. Allerdings glaubt sie, dass es sich hierbei um das „Avallon“ in Frankreich handelt und ist etwas verzweifelt, weil sie die Franzosen nicht mag, die sich alle anhören, „als hätten sie Dauerschnupfen“.

²⁵⁴ Ebd., S. 21.

²⁵⁵ Frank Zipfel: Tragikomödien. 2017, S. 73.

²⁵⁶ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 17.

„Du kannst zumindest in einer Hinsicht ganz unbesorgt sein. Dieses Avalon – nicht Avallon – liegt nicht in Frankreich und jeder dort spricht Englisch.“ Ich gab ihr den Brief zurück und grinste. „Und wenn die Mr Duncan gefällt, wirst du Liam vergöttern.“ Ruby sah mich an, als hätte ich ihr soeben eröffnet, sie solle beim Zirkus anfangen.²⁵⁷

In diesem Gespräch zwischen Fay und Ruby wird auf humorvolle Weise das Geheimnis um Rubys konstant merkwürdiges Verhalten aufgelöst. Etwas Ähnliches geschieht auch in der folgenden Passage – hängt allerdings mit Offenbarungen bezüglich Lee zusammen – und nicht mit Fay. Es handelt sich hierbei um ein Gespräch zwischen den beiden, als sie zum ersten Mal in der Vergangenheit gelandet sind und sich gerade in einer Felshöhle vor feindlich gesinnten Männern in Sicherheit gebracht hatten.

„Fay, ich bin genau der Gleiche wie immer. Keine Angst.“

„Das hast du unzählige Male gesagt“, fauchte ich. „Und dann knurrst du wie ein wütender Tiger, bedroht Besucher mit einem Dolch, liest meine Gedanken, rennst wie eine Rakete und bringst Richard Cosgrove dazu, mich zu mögen.“

Ich erwartete, dass er anders reagieren würde: zerknirscht oder bedauernd oder ausweichend. Und was tat er? Er lachte. Ich starrte ihn ungläubig an. Er wagte es tatsächlich zu lachen! Ich war versucht ihm eine Ohrfeige zu verabreichen. Anscheinend sah er, dass ich wirklich wütend war, [sic!] und beruhigte sich.

„Ich kann niemanden dazu bringen, dich zu mögen“, sagte er noch immer schmunzelnd.²⁵⁸

Diese Situation ist aufgrund der Zeitreise generell entstanden und kann daher auch der zeitlichen Makroebene zugeordnet werden. Da es für Fay so unglaublich erscheint, dass sich ein internationaler Schauspieler für sie interessiert, schreibt sie dies Lees übernatürlichen Fähigkeiten zu – wie unglaublich diese tatsächlich sind, wird ihr durch die Zeitreise gerade erst bewusst. Vorwiegend hat dieses Beispiel (und das Beispiel mit Ruby) in einer anderen Hinsicht mit einem zeitlichen Phänomen zu tun: Es geht um den Abstand des ursprünglichen Erfassens und des späteren Erfassens einer bestimmten Sache, wie es Schmid beschreibt. Mit dem neu erworbenen Wissen, wird etwas Vergangenes anders betrachtet und ermöglicht demnach diese Situationskomik, welche auf der Diskrepanz zwischen Fays ernstem Ton und der entspannten Reaktion von Lee gründet. Zudem wird hier Lees Charakter ins Zentrum gerückt, da seine bedrohliche Seite betont wird, er aber in diesem Moment dennoch mit Lachen reagiert. Dies stellt eine Inkongruenz dar, die ein Merkmal für Charakterkomik ist.

Zusammenfassend lässt sich für dieses Kapitel feststellen, dass die repetitive Erzählweise nicht nur dazu dient, eine Verwechslung oder bestimmte Handlungsfolgen aus unterschiedlichen Perspektiven darzustellen, sondern auch, um die nachfolgende Erzählung in einer anderen Weise zu interpretieren, als es bei einer linearen Darstellung möglich wäre.. Zudem konnten die anschließenden Beispiele aufzeigen, wie durch unvorhersehbare und komplexe Handlungsstrukturen Komik generiert wird.

²⁵⁷ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. Carlsen 2014 (Bd. 3), S. 226f.

²⁵⁸ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 307f.

4.5 Die ideologische Perspektive

Die folgenden zwei Textausschnitte beziehen sich auf die Zeit direkt nach den thematisierten Ereignissen bezüglich der Verwechslungsgeschichte im letzten Kapitel. Lee will seinen Fehler wieder gut machen und ist dementsprechend freundlich zu Fay (hier eigentlich noch City). Er ist darauf aus, seine Zukünftige besser kennenzulernen und setzt sich vor dem Unterricht neben sie.

Ich wandte mich lieber wieder Byron zu. Obwohl der seinerzeit auch als Frauenschwarm gegolten hatte, war er mir lieber. Schließlich war er tot. Der Typ neben mir war dagegen äußerst lebendig – und gefährlich. Wer sich von Felicity Stratton innerhalb von zehn Minuten küssen ließ, konnte überhaupt nicht harmlos sein. Suchte er vielleicht eine Möglichkeit, um mich weiter lächerlich zu machen? Der Star Club wäre begeistert.²⁵⁹

Die Tatsache, dass Fay der tote Byron „lieber“ ist, weil er sie nicht mehr in unangenehme Situationen bringen kann, führt hier zu schwarzem Humor. Dem gegenüber wird durch die Übertreibung „äußerst lebendig“ ein humorvoller Kontrast geschaffen. Zudem wird darauf hingewiesen, dass in Bezug auf den Star Club Komik durch Herabsetzung eine Rolle spielt. In diesem Sinn kommt hier Komik zum Einsatz, wie sie Hobbes beschreibt: Denn wenn es um die Meinung des Star Clubs geht, liegt bei Fay – wenn sie ausgelacht wird – ein „Fehler im ‚richtigen‘ Verhalten“ vor, manchmal ist es durch ihre Ungeschicktheit „plötzlich“ und v.a. handelt es sich um einen „fremden Fehler“ (siehe Kapitel 3.4). In der nächsten Textpassage ist die Plötzlichkeit allerdings höchstens durch Felicity Strattons Bemerkung gegeben. Diese ist nämlich nicht begeistert von Lees Wahl hinsichtlich seiner Sitznachbarin. Dementsprechend möchte sie, dass er seinen Platz verlässt und sich zu ihr und dem Star Club setzt.

„Nein, danke. Ich sitze gut.“

Ich weiß nicht, wer verblüffter aussah, Felicity oder ich.

Doch so leicht gab sie nicht auf. Sie beugte sich vertraulich zu ihm und sagte, so laut, dass jeder im Umkreis von fünf Metern es hören konnte: „Du musst nicht neben der Stadt sitzen. Neben der will niemand sitzen. Sie dir nur ihre Haare an.“

Meine Haare? Unwillkürlich fuhr ich mit der rechten Hand in meine Mähne. [...] Meine Hand blieb sofort in ein paar Knoten hängen. Ach du lieber Heiland. Ich sah bestimmt aus wie ein gerupftes Huhn. [...]

„Schon okay, Lee, Liebling“, sagte ich und klimperte mit meinen Wimpern. „Geh ruhig mit Felicity spielen. Ich bin nicht eifersüchtig.“ [...]

„Nein, danke, Schatz“, sagte Lee zu meinem Erstaunen. „Wer achtet schon auf Haare bei einem so umwerfenden Lächeln?“

Ich wusste genau, dass sowohl Felicity als auch ich wieder ähnlich dämlich dreinsahen.²⁶⁰

Hier sind es erneut mehrere Aspekte, die bezüglich der Komik in diesem Abschnitt erwähnenswert sind. Dass für Fay Äußerlichkeiten keine besondere Priorität besitzen, ist einer dieser Aspekte. Das Verhältnis zwischen ihr und dem Star Club gründet auf der jeweiligen Wert- und Denkhaltung. Dass der Star Club jede Person auf ihr Äußeres reduziert, wird u.a. vom Versuch, Lee in den Club aufzunehmen, belegt und steht im Kontrast zu Fays Ansichten. Lee wird als

²⁵⁹ Ebd., S. 23.

²⁶⁰ Ebd., S. 25.

äußerst attraktiv beschrieben– nicht umsonst küsst ihn Felicity nach zehn Minuten. Indem Lee Felicitys Angebot ausschlägt, wird eine überraschende Wendung erzeugt, mit der beide Teenager nicht gerechnet haben. Auf dieser Wendung beruht die Situationskomik. Hinzukommend ist die Antwort von Fay zum einen ironisch und zum anderen ein schlagfertiger Konter zu Felicitys Beleidigung. Die Tatsache, dass Lee Fays Ironie voll und ganz aufgreift, verleiht der Situation eine weitere humorvolle Dimension.

Das nächste Beispiel im Kontext der ideologischen Perspektive bezieht sich auf ein Gespräch zwischen Fay und Lee, in welchem berufliche Ziele thematisiert werden:

„Wie alle Jungs träume ich davon, Polizist zu werden“, sagte er und lächelte.

„Ah ja. Und ich möchte die Ehefrau von Prinz Harry werden“, antwortete ich und lächelte süß zurück. Er lachte laut auf. „Aber im Gegensatz zu dir ist es mir ernst damit. Vielleicht ist Polizist der falsche Ausdruck. Ermittler oder Kommissar würde mir gefallen.“²⁶¹

In dieser kurzen Passage geht es um Ironie. Fay glaubt Lee kein Wort von dem, was er sagt, weshalb sie darauf mit einer ironischen Antwort reagiert. Lees Lachen lässt sich mit Schopenhauers Ansatz erklären: Es entsteht eine Diskrepanz zwischen dem, was Lee als Antwort in einem für ihn erstem Thema erwartet hat und der Unerwartetheit von Fays ironischer Erwiderung.. Die Berufswahl hängt mit Lees Lebensentwurf zusammen und damit auch mit seiner ideologischen Haltung.²⁶² Hinzu kommt noch seine Wahrnehmung der Situation: Aus seiner Sicht ist Fays Antwort komisch. Dass Fay auf diese Weise reagiert, hängt mit ihrem Wissensstand über Lee zusammen und damit mit ihrer ideologischen Perspektive. In ihren Augen passt Lees Berufswunsch nicht zu ihm – was letztlich den humorvollen Effekt ihrer Aussage erzeugt.

Ein anderes Beispiel in diesem Kontext ist Nicoles grundsätzlicher Neid.

Nicole senkte beschämt den Blick und nickte. „Tut mir leid. Ich bin ... ich wäre auch gern so schlagfertig wie du. Jetzt kommen wir in ein Alter, wo das Aussehen nicht mehr alles ist und die Typen auf schlagfertige Frauen stehen. Jetzt kommt deine Zeit.“

„Na vielen Dank“, meinte ich ironisch. „Also besteht die Hoffnung, dass ich nicht hinter dem Tresen meiner Mutter ende, sondern am Herd, um fünf Bälger zu bekochen.“
Alle drei lachten.²⁶³

Bemerkenswert ist, dass Fay und die anderen Nicole ihren Neid nie übelnehmen. Sie weisen sie nur darauf hin, dass dies nicht in Ordnung ist und Fay übergeht die implizierte Beleidigung hinsichtlich ihres Aussehens. Da Nicole trotz ihrer Wertungshaltung akzeptiert wird, wie sie ist, können die Freundinnen gemeinsam Lachen. Und weil in dieser Textstelle zudem betont wird, dass es sich bei dieser Aussage um Ironie handelt, wird offenkundig suggeriert, dass die konservative Vorstellung der Geschlechterrollen nicht zu Fays Vorstellung einer glücklichen Zukunft gehört – dies wird durch die übertriebene Zahl „fünf“ und den negativ konnotierten

²⁶¹ Ebd., S. 60.

²⁶² Vgl. Wolf Schmid: Elemente der Narratologie. 2014, S. 123f.

²⁶³ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 263f.

Ausdruck „Bälger“ verdeutlicht. Aufgrund ihrer Wert- und Denkhaltung bezüglich Nicole und der Geschlechterrollen entsteht eine Situation, in der alle gemeinsam lachen können.

Der nächste Textausschnitt ist etwas umfangreicher und behandelt gleich mehrere Faktoren in Bezug auf die Komik des Textes. Er stammt von demselben Tag, an dem Fay Ciaran (zu diesem Zeitpunkt noch als Fremden wahrgenommen) im Einkaufszentrum kennengelernt hat (Kapitel 4.3.2) und sich zudem mit Richard Cosgrove für den Abend verabredet hat. Nach dem Einkauf fährt sie zu Lee und berichtet ihm von dem geplanten Treffen. Um ihn nicht vor den Kopf zu stoßen, fragt sie ihn, ob er zumindest an dem Treffen mit Richard teilnehmen möchte.

Aber er schüttelte den Kopf. „Heute Abend geht nicht. Ich muss aber noch mal nachfragen: Du hast ein weiteres Date?“

Ich nickte zögernd.

„Mit einem wildfremden Mann aus der Damenwäscheabteilung?“

Ich nickte wieder. „Ja, aber er hat die Wäsche für seine Schwester gekauft. Sie war auch viel zu klein für ihn. Er hatte einen sehr durchtrainierten, breiten Brustkorb.“ Unwillkürlich fiel mein Blick auf Lees T-shirt-bedeckte Brust. Die war auch ziemlich breit. Seit wann? Ob er sich die auch rasierte? Im gleichen Moment ging mir auf, was ich da gerade dachte, und ich wurde rot. Als ich Lees Blick wieder begegnete, blitzten seine Augen belustigt auf und seine Mundwinkel zuckten, als ... „Hast du gerade mitbekommen, was ich gedacht habe?“, fragte ich und war bestimmt puterrot im Gesicht.

„Was hast du denn gedacht, Fay?“, fragte er und in seiner Stimme schwang ein unterdrücktes Lachen mit. „Sag du es mir, wenn du es weißt“, konterte ich. Er beugte sich vor und sah mir tief in die Augen. Ich musste an irgendetwas denken, aber ich war nicht in der Lage dazu. Woran hatte ich noch gedacht? Seine Brust, ach ja. Sofort wurde ich wieder verlegen und begann in Gedanken *Die kleine Spinne* zu singen.

Lee schaute einen Moment verwundert drein, dann begann er laut zu lachen.

„Tut mir leid“, kicherte er und ließ sich zurückfallen, „aber ich stelle mir gerade vor, wie du gedanklich singst, und das ziemlich schräg, nur um mich in die Pfanne zu hauen.“

Ich funkelte ihn wütend an. Gut, vielleicht hatte ich ein altes Klischee befolgt. Damit war nichts bewiesen und er machte sich über mich lustig. Toll, als ob ich das nötig hätte.

Lee stand vom Sofa auf und streckte sich. „Hast du Lust auf einen Tee? Ich gehe nur kurz duschen und dann setze ich uns einen auf.“ Während er das sagte, zog er sein T-Shirt aus.

Entgeistert starrte ich auf seine Brust. Sie war breit und durchtrainiert und glatt. „Äh...“ Ich schluckte. „Ich glaube, ich gehe ... ich muss mich noch ausziehen für Richard ... ich meine natürlich anziehen ... Nein, *umziehen*. Ich muss mich umziehen. Oh, und ich brauch noch Florences Telefonnummer.“ Er blieb direkt vor mir stehen und ich war gezwungen um ihn herum nach der Karte zu greifen. Meine Güte, roch er gut!²⁶⁴

Erstens trägt zur Komik dieser Passage bei, dass bereits im ersten Kapitel angedeutet wird, dass Fay und Lee füreinander bestimmt sind. Fays erklärter Wille, keine romantische Beziehung mit ihm einzugehen, steht in komischer Inkongruenz zu der Tatsache, dass sie sich gleichzeitig mit zwei anderen Männern verabredet. Zweitens wirkt die Ernsthaftigkeit, mit der sie beteuert, dass die Unterwäsche für Ciaran zu klein gewesen sei – einschließlich des Hinweises auf dessen durchtrainierte Brust – grotesk angesichts der Gesamtsituation in der Damenwäscheabteilung (siehe Kapitel 4.3.2). Drittens versucht Fay, ihre aufkommenden Gedanken an Lees Brust durch das Singen eines Kinderlieds zu unterdrücken – ein Klischee, das an sich bereits komisch ist. Der eigentliche Witz liegt jedoch darin, dass dieser Ablenkungsversuch scheitert: Lee reagiert belustigt und zieht wenig später demonstrativ sein T-Shirt aus. Damit beantwortet er Fays

²⁶⁴ Ebd., S. 269f.

unausgesprochene Frage nach der rasierten Brust auf nonverbale Weise – und bringt sie erneut in Verlegenheit. Viertens lacht Fay in der gesamten Szene kein einziges Mal, während Lee sie durchgehend aufzieht – der Humor entsteht also einseitig. Fünftens steigert sich die komische Wirkung in Fays hilflosen Versprechern, die ihre Unsicherheit und die Kluft zwischen ihrer Selbstbeherrschung und der Situation betonen – besonders angesichts ihres wiederholten Beteuerns, kein romantisches Interesse an Lee zu haben.

Im Verlauf des ersten Bandes gab es mehrere Indizien, die darauf hindeuteten, dass Lee möglicherweise in der Lage ist, Gedanken zu lesen. In diesem Moment zögert er, dies zuzugeben. Doch als Fay kurz darauf den Dolch hinter ihm entdeckt, der einen Augenblick später verschwindet, erhält sie die Bestätigung ihrer Vermutung, basierend auf einer unausgesprochenen Frage, die er beantwortet. Dies führt zu einem halb komischen und halb ersten Dialog zwischen den beiden, da die Achtzehnjährige – peinlich berührt – auf einige vergangene Gedankengänge ihrerseits zurückblickt (Zumindest diesbezüglich spielt hier auch die zeitliche Perspektive eine Rolle.)

Die gesamte Situation kulminiert in einem Satz, der von der Stylistin Flo geäußert wird, nachdem sie Fay für ihr Date mit Richard zurecht gemacht hat und Lee währenddessen loszog, um Kleidung für sie zu besorgen: „Weißt du, Chérie, ich habe ja viele Jahre in Frankreich gelebt, aber euer Verhältnis ist selbst mir suspekt.“²⁶⁵ Flo spielt hier auf das Klischee an, dass Franzosen einen besonders unkonventionellen Umgang mit der ‚Liebe‘ pflegen und weist damit zugleich auf die Ungewöhnlichkeit ihres Verhältnisses hin. Als diese sich dann etwas später von Lee verabschiedet, entsteht folgendes Gespräch:

„Eifersüchtig?“, flüsterte ich ihm zu, als Florence ihren Beauty-Koffer packte.

„Ich mache mir Gedanken. Wehe, du verhältst dich unanständig.“

Ich hob die Augenbrauen. „Das klang verdächtig nach meiner Mutter.“

[...]

„Soll ich dir jetzt etwa noch versprechen um elf brav zu Hause zu sein und keine Dummheiten anzustellen?“

„Das fände ich tatsächlich sehr beruhigend.“

„Ich verspreche es“, sagte ich schnell und sah ihn wieder an. „Aber nur, wenn du mir dein Geheimnis verrätst.“

Lee presste die Lippen zusammen. „Viel Spaß. Nur nicht zu viel.“

Ich rollte die Augen. Und das von jemandem, der Felicity Stratton nach zehn Minuten geküsst hatte.²⁶⁶

Dass sich Lee hier wie Fays Mutter verhält, lässt erneut eine Diskrepanz zwischen der Erwartung und der Realität entstehen. Die Erwartung wird im letzten Satz zum Ausdruck gebracht: Lee ist eigentlich nicht in der Position, Fay auf diese Weise einzuschränken. An dieser Stelle soll auch an Vellusigs Hinweis, je unvorhersehbarer und komplexer die Komik, desto effektiver ist sie, erinnert sein. Denn die Tatsache, dass dieser Dialog am Ende eines Nachmittags stattfindet, der ununterbrochen von komischen Inkongruenzen, die sich in der gesamten Erzählung

²⁶⁵ Ebd., S. 277.

²⁶⁶ Ebd., S. 279.

bis zu diesem Zeitpunkt auf verschiedensten Ebenen aufgebaut hat, geprägt ist, markiert den pointierten Abschluss des Kapitels.

Fays Männergeschichten sind grundsätzlich ein beliebter Ausgangspunkt für komische Situationen. Dadurch, dass Fay aufgrund mehrerer Faktoren absolut uninteressant für Männer war, bevor sie Lee getroffen hat, ist es für sie dementsprechend abwegig, dass sich dies nun geändert haben soll. Gegen Ende des Abenteuers im 8. Jahrhundert weist Lee Fay darauf hin, wie viele Männer sich inzwischen zu ihr hingezogen fühlen. Hierzu gehören Jack Roberts (vom Star Club), Jayden und Richard Cosgrove.

Richard Cosgrove, der Filmstar schlechthin, sollte sich für mich interessieren? Mein Herz pochte heftiger. Ich konnte an Lees breitem Grinsen sehen, dass auch er es spürte. Ich hörte ihn leise lachen, als ich mich wieder zurücklegte.

„Nicht einmal Ruby. Pffff.“

Darauf wollte ich nicht eingehen. „Warum?“, fragte ich ihn.

„Du kannst nicht erwarten, dass es mich nicht schmerzt, wenn ich Nicole, Ruby und dir gleichgültig bin.“

„Das meine ich nicht“, winkte ich ab. „Du weißt genau, dass Nicole auch Corey für dich sausenlassen würde. Nein, warum sind die Jungs in mich verliebt? Ich meine, sieh mich an! Und an meiner Mitgift kann es ja wohl auch kaum liegen.“

Er lachte wieder leise. „Dein Geruch. Du besitzt ein Pheromon, das die Männchen in deiner Nähe alles andere vergessen lässt.“²⁶⁷

In diesem Beispiel wird mit einem Kontrast gespielt: Einerseits mit Fay, da diese nicht daran gewöhnt ist, dass Männer Interesse an ihr zeigen und daher entsprechend skeptisch reagiert. Die Anmerkung hinsichtlich der Mitgift erweist sich in diesem Kontext als komisch, da dieser Dialog im 8. Jahrhundert angesiedelt ist, was im Gegensatz zu den genannten Männern steht, die im 21. Jahrhundert leben.

Andererseits ist Lee durchaus daran gewöhnt, dass Frauen fortwährend Interesse an ihm zeigen, was auf seine Ausstrahlung als Halbelf zurückzuführen ist. Dass es ihn schmerzt, wenn er Nicole, Ruby und Fay „gleichgültig ist“, wirkt übertrieben, da ihn ansonsten die übrige weibliche Schülerschaft des Horton College regelrecht glorifiziert. Zudem entsteht durch Lees Wortspiel hinsichtlich der „Männchen“ eine komische Inkongruenz, da sich dieser Begriff normalerweise auf die Tierwelt bezieht.

Dieser Textausschnitt zeigt erneut, dass nicht alle Beispiele einer einzigen Perspektive zugeordnet werden können. Die Wahl des Begriffs „Männchen“ steht auch im Kontext der sprachlichen Perspektive. Dass dieses Gespräch im 8. Jahrhundert stattfindet und Fay einen Witz in Bezug auf ihre nicht vorhandene Mitgift macht, kann der zeitlichen Perspektive zugeordnet werden. Die Selbsteinschätzung der Figuren steht wiederum mit der Figurenkonzeption in Verbindung. Der Grund jedoch, aus welchem hier die ideologische Perspektive gewählt wird, ist zum einen, dass in diesem Gespräch nur einer lacht bzw. die Situation nur von einer Person

²⁶⁷ Ebd., S. 374f.

lustig gefunden wird und zum anderen, dass die Komik der Situation nur mit Lees Wissenshorizont erschlossen werden kann.

Mit dieser Thematik hängt auch das folgende Beispiel zusammen. Lee bietet Fay an, dass sie bei ihm wohnen kann. Diese kann sich aber nicht vorstellen, dass er auch nur das geringste Interesse an ihr hat.

Ich schüttelte den Kopf. „Und was ist mit deinen Verehrerinnen? Ich kann nicht auf ewig bei dir einziehen. Du wirst mich auch bald leid sein. Spätestens beim nächsten Date.“

Ciaran schien das besonders lustig zu finden. Er lachte prustend los. Lees Blick war finster. Schon wieder eine Pointe, die mir entging.²⁶⁸

Die Pointe, die Fay entgeht, ist, dass den beiden vorhergesagt wurde, eines Tages zu heiraten. Somit weiß Lee bereits, dass es keine andere Frau mehr in seinem Leben geben wird. Ciaran weiß das ebenfalls, weshalb er Fays Aussage auch so lustig findet. Bei diesem Beispiel kann von einer Situationskomik gesprochen werden. Ciarans lautes Lachen und Lees finsterner Blick verstärken den humorvollen Effekt, da sie unterschiedliche Reaktionen auf Fays Aussage zeigen, was die Spannung und dadurch die Komik der Situation erhöht.

Ein weiterer Textausschnitt im Kontext dieses Kapitels thematisiert den Ball, auf welchen Lee mit Fay gehen will. Der Halbfelf ist sich bewusst, dass die Achtzehnjährige nicht über die finanziellen Mittel für ein Ballkleid verfügt, weshalb er ihr anbietet, eines für sie zu beschaffen.

„Nicht nötig“, sagte ich schnippisch. „Es ist zwar nicht Valentino, aber es passt.“

Mit Genugtuung sah ich Lees Augen ängstlich zucken. Glaubte er wirklich, ich würde mich in rosa Tüll kleiden?

Und dann neben ihm, dem ungekrönten König des Horton Colleges, so auftreten? Schnell dachte ich an ein scheußliches, senfgelbes Kleid mit Goldpailletten, dessen giftgrüner Rock in kitschigen Rüschen zu Boden fiel.

Jetzt wurden Lees Augen riesig. Ich sah ihn schwer schlucken.

Ich lachte. „Das hast du davon, wenn du ständig in meinen Gedanken rumhängst. Vertrau mir doch einfach.“

„Fay, es ist noch nicht zu spät. Du weißt, ich könnte.“

Ich ließ ihn einfach stehen.

„Fay, bitte ... Gelb und Grün sind nicht unbedingt deine Farben.“ [...]

„Aber ich fand, es harmoniert mit deiner blonden Mähne.“ [...]

„Das ist ein Scherz, nicht wahr?“ Aber die Verzweiflung war deutlich zu hören.²⁶⁹

Dass sie sich von Lee kein neues Kleid kaufen lassen will, hängt mit ihrer Wertungshaltung zusammen, da sie sich ungern von anderen aushalten lässt und lieber selbst für sich sorgt. Fays schnippische Antwort zeigt ihren ironischen Humor. Sie macht deutlich, dass sie die Vorstellung eines teuren, eleganten Kleides nicht ernst nimmt und stattdessen auf eine humorvolle Weise auf die Realität ihrer finanziellen Situation hinweist. Zudem ermöglicht die Beschreibung des Kleides eine gewisse Anschaulichkeit, die in Anbetracht von Lees Reaktion, übertrieben ausfällt. Man weiß aus Band 1, dass sich Fay ein schönes Ballkleid von ihrer Schwester geborgt hat und daher auch, dass dieses „scheußliche“ Kleid nicht existiert. Deshalb ist eindeutig, dass Lee von Fay mit dieser Übertreibung nur geneckt wird. Seine Reaktion – das schwere

²⁶⁸ Ebd., S. 379.

²⁶⁹ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 19.

Schlucken, die Verzweiflung in seiner Stimme – steht im Kontrast zu Fays Lachen und ihrer heiteren Stimmung, wodurch eine humoristische Wirkung entsteht.

Wie bereits in Kapitel 4.1 angekündigt, wird im Folgenden das Verhalten der Protagonisten Philip und Carl näher untersucht. Dabei liegt der Fokus nicht nur auf der Passage zu dem verbrannten Weihnachtsbraten oder Carls ‚Spaß‘ in Kapitel 4.3.2, sondern auf dem generellen Gebaren der beiden Figuren. Bei OTQ wurde mit Bezug auf Kofers Artikel „Flüchtiges Lachen“ bereits die Gefahr der Reproduktion hegemonialer Machtverhältnisse erläutert, die sich ergibt, wenn man über gesellschaftskritische und/oder politische Themen schreibt. Um diese Strukturen nicht zu reproduzieren, ist es wichtig, dass die Protagonist*innen sich nicht in der Opferrolle befinden. In PAN geht es diesbezüglich nicht um Religion und Tradition wie bei OTQ, sondern um eine Haltung hinsichtlich stereotyper Geschlechterrollen und gesellschaftlichen Status sowie um den Machtmissbrauch, den der Star Club durch die bessere soziale Stellung ihrer Eltern ausübt.

Angesichts der stereotypischen Geschlechterrollen versuchen Carl und Philip mit ihrem Verhalten vergangene, patriarchale Strukturen aufrecht zu erhalten. In Anbetracht dessen ist Fays Reaktion am Weihnachtsabend – hierzu gehört auch das zitierte Gespräch von Kapitel 4.1 – jedoch sehr defensiv. Sie tritt den Rückzug an und geht der Situation somit aus dem Weg. Zusätzlich unterstützt die Mutter eine derartige Haltung, indem sie auf der einen Seite das Verhalten ihres Sohnes toleriert und auf der anderen Seite Carl als vorteilhafte Partie für Fay betrachtet. Sie kichert als Carl einen Scherz auf Kosten ihrer Tochter macht und die Schwester spiegelt das Verhalten ihrer Mutter wider. Fays defensive Haltung manifestiert sich aber nicht nur am Weihnachtsabend, sondern ist im gesamten ersten Band präsent: Sie ignoriert Carls Annäherungsversuche, die in jeder Hinsicht unangemessen und teilweise beleidigend sind und meidet Jack Roberts (Star Club) oder den Sohn der Nachbarin, die sich ebenso unangebracht verhalten wie Carl.

Die Thematik des gesellschaftlichen Status wird von Fays Mutter immer wieder angesprochen: „Ach, Felicity. Du und studieren. In unserer Familie gab es immer nur Handwerker und hart arbeitende Leute. Ich habe dir bis jetzt deine Träume gelassen, aber du wirst genauso hier enden wie ich auch. Du bist nicht gemacht für eine Hochschule. [...]“²⁷⁰ Hier geht es darum, dass ihre Mutter – ohne ihre Zustimmung – die Schulden des Pubs beim Finanzamt mit dem Geld beglich, das für Fays Studium vorgesehen war. Der große Traum der Achtzehnjährigen ist es, Lehrerin zu werden, aber ihre Mutter will, dass sie eines Tages ihren Pub übernimmt und zweifelt an den akademischen Fähigkeiten ihrer Tochter. Nach dieser Konfrontation läuft Fay

²⁷⁰ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 219.

davon und bleibt tagelang abwesend. Auch nach ihrer Rückkehr nach Hause erfolgt keine Aussprache zwischen den beiden. Dies zeigt, dass Fays Reaktion auf Ungerechtigkeit, selbst im Umgang mit ihrer Mutter, defensiv bleibt.

Neben den Figuren, die im Kontext der stereotypen Geschlechterrollen oder des sozialen Status stehen, gibt es weitere Figuren, die gleichermaßen für hegemoniale Machtstrukturen stehen: die Mitglieder des Star Clubs am Horton College. Diesbezüglich sind Fays Reaktionen anfangs ebenso zurückhaltend. Im ersten Band der Trilogie befindet sie sich demnach des Öfteren in der Opferrolle und wehrt sich nicht. Diese Haltung gibt sie erst nach und nach auf. Hierfür sind zum einen die übernatürlichen Ereignisse verantwortlich, die Fay mutiger werden lassen und auf der anderen Seite Lee. Dies veranschaulicht folgende Passage:

„Äh, hast du tatsächlich gerade Felicity einen Korb gegeben, um mit uns Losern zusammenzusitzen?“
Der Blick, mit dem er mich jetzt ansah, war zum ersten Mal nicht freundlich und nachsichtig, sondern missbilligend.“

„Wenn du dich selbst als Loser bezeichnest, kannst du nicht erwarten, dass dich die anderen akzeptieren.“
Ich schluckte und fühlte mich ziemlich gerügt. „Nicht ich bezeichne mich so, sondern die anderen.“
„Und du übernimmst das einfach so? Ohne dich zur Wehr zu setzen?“²⁷¹

Der Star Club verkörpert die Strukturen hegemonialer Machtverhältnisse, da er ausschließlich aus wohlhabenden Jugendlichen besteht, die sich selbst als überlegen gegenüber anderen wahrnehmen und infolgedessen noch Erfolg erzielen. Die Einstellung, die Lee einnimmt, überträgt sich schrittweise auf Fay und kommt im zweiten Band, während seiner Abwesenheit schließlich vollends zur Geltung. Dies spiegelt folgende Szene wider, in der sie zufällig in einem Pub auf Carl und Jeremy trifft, während sie gerade ein Date mit Richard hat. Carl beleidigt sie als „Schlampe“, weil sie ihn nicht zurückgerufen hat und diffamiert Richard als „Schwuchtel“, die so aussieht wie ein Filmstar. Letzteres ergibt den ersten komischen Effekt der Situation, denn Jeremy klärt Carl darüber auf, dass dies Richard Cosgrove ist.

Carls Augen weiteten sich und er trat einen Schritt zurück.

Aber jetzt kam *ich* in Fahrt. [...] Für wen hältst du dich eigentlich?“, fauchte ich und lehnte mich vor. „Du bist ein ganz jämmerlicher Wicht. Ehe du weiter ausholst, erzähl mir doch mal, was du mit Philip gemacht hast.“

„Mit Philip?“, fragte Jeremy verwirrt.

Carl blinzelte überrascht. „Äh, wieso ich?“

Ich sprang auf und stellte mich dicht vor ihn hin. „Du hast ihn in diese Geschichte mit den Wetten reingezogen. Du wusstest, dass er der Verlockung nicht widerstehen kann. Und jetzt schuldet er zwielichtigen Typen Geld, die ihm drohen.“

Carl schluckte.

„Aber weißt du was?“, fuhr ich fort. „Die drohen ihm mit mir! Ich müsste dran glauben, wenn er das Geld nicht beibringt. Das habe ich dir zu verdanken, du ... du ...“ Ich pochte mit meinem Zeigefinger gegen seine Brust.

„Drecksack?“, half Richard mir weiter.

„Was kann ich dafür, wenn Philip sich nicht im Griff hat? Außerdem hat er behauptet, du hättest genug Geld. Du könntest ihm auf alle Fälle was besorgen.“

„Philip hat die Rechnung ohne meine Mutter gemacht“, zischte ich. Mums Verrat schmeckte nach wie vor bitter. „Moment mal“, sagte Richard. „Wer wird hier jetzt bedroht? Du oder dieser Philip? Und was verbindet dich mit ihm?“

²⁷¹ Ebd., S. 64.

„Philip ist mein Bruder“, erklärte ich kurz. „Das dort ist Jeremy, der Mann meiner Schwester, [sic!] und dieser ... dieser ...“

„Drecksack“, ergänzte Richard wieder.

Ich nickte. „Ist Jeremys Bruder Carl. [...]“

Jetzt erhob sich Richard. [...] Ich hielt Daumen und Zeigefinger fünf Zentimeter auseinander. „Verschwinde und ruf mich nie wieder an. [...] Und Carl: Sie zu, dass du Philip hilfst und den Karren aus dem Dreck ziehst, du ... du ...“

„Drecksack“, wiederholte Richard hilfsbereit.²⁷²

In diesem Abschnitt durchbricht Fay die hegemoniale Machtstruktur, die durch Carl repräsentiert wird. Sie wehrt sich gegen seine Dominanz, was schließlich dazu führt, dass er sich am Ende sogar entschuldigt. Diese ernste Szene beginnt mit einem Missverständnis über die Identität von Richard Cosgrove und erhält dadurch Elemente von Situationskomik. Im weiteren Verlauf wird die Szene durch die strukturelle Komik, welche sich durch Richards Ergänzungen ergibt, zunehmend aufgelockert. Auf eine ähnliche Weise geschieht dies bei einer Begegnung mit ihrem Bruder, der zu ihrer charakterlichen Wandlung bemerkt: „Mensch, City, was ist mit dir los? Du bist so ... streng. Das gefällt mir.“²⁷³

Dem Star Club ergeht es ähnlich. Im zweiten Band wird ihnen gewissermaßen gleichfalls etwas Entgegengesetzt, da Fay und ihre Freund*innen von einem Gerücht erfahren, das die privilegierten Schüler*innen geheim halten wollen.

„Also, was war das für ein Röhrchen?“ Phyllis hatte mich zur Seite gezogen.

Ich grinste noch immer voller Genugtuung. „Eigentlich eine Smarties-Packung. Aber ich habe sie umklebt und *Speed fürs Hirn* draufgeschrieben.“

Einen Augenblick lang starrten mich alle groß an, dann begannen sie lauthals zu lachen.²⁷⁴

Der Textausschnitt soll veranschaulichen, auf welche Weise der „Sieg“ über den Star Club erreicht wurde und dass dessen Macht durch komische Elemente untergraben wurde.

Mit der Zeit werden hegemoniale Machtstrukturen von Fay also in Frage gestellt und destabilisiert – allerdings nur von Fay und nicht von ihren weiblichen Verwandten. Dies hat dementsprechend zur Folge, dass in PAN (zumindest teilweise) vorherrschende Strukturen reproduziert werden. (Immerhin haben Fays Mutter und Schwester derart wenig Präsenz in der Erzählung, dass dies nicht erheblich ins Gewicht fällt.) Es gibt jedoch einen weiteren Aspekt, der in diesem Zusammenhang kritisch betrachtet werden sollte. Bevor dies geschehen kann, muss allerdings noch etwas zur Verteilung der Komik angemerkt werden:

In der Gegenüberstellung von Fays familiärem Umfeld und dem sozialen Kreis, dem sie sich im Laufe der Erzählung zuwendet, wird ein tiefgreifender ideologischer Kontrast sichtbar. Die Beziehung zwischen Fay und Richard Cosgrove fungiert dabei als Katalysator für die Offenlegung sozialer Spannungen. Obwohl Fay selbst aus einfachen Verhältnissen stammt – ihre

²⁷² Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 113f.

²⁷³ Ebd., S. 308.

²⁷⁴ Ebd., S. 128.

Mutter betreibt einen Pub und die Familie lebt in prekären finanziellen Umständen – gerät sie durch Lees Kontakte in ein Umfeld, das von Reichtum, Glamour und gesellschaftlichem Ansehen geprägt ist.

Diese Gegenwelten erzeugen nicht nur Spannung, sondern auch unterschiedliche Formen von Komik. In ihrer Herkunftsfamilie erlebt Fay wiederholt Demütigungen, wie eine Szene verdeutlicht, in der ihre Mutter, ihre Schwester Anna und Carl abfällig auf die Enthüllung ihrer Verbindung zu Richard reagieren:

Anna starrte Mum an, als hätte sie eben gesagt, Prinz William würde gleich kommen. „Richard Cosgrove?“ Annas Stimme überschlug sich beinahe.

„Ach, hat dir deine Schwester das nicht erzählt?“, fragte Mum unschuldig. „Felicity ist mit diesem Schauspieler befreundet.“

Zu meinem Unglück tauchte jetzt auch noch Carl im Flur auf. „Hey, wo seid ihr alle?“ Er sah mir in die Augen. „Da drin ist es so leer.“

„Spar dir die Mühe“, schnauzte Anna. „Du bist nicht gut genug. Meine kleine Schwester geht mit Richard Cosgrove aus.“

Ich öffnete den Mund, um zu widersprechen, aber Carl schien Annas Behauptung nicht ernst zu nehmen. „Ja, klar. Wahrscheinlich in ihren Träumen, wenn sie sich abends allein unter der Bettdecke befummelt.“

Mum kicherte. Anna grinste boshaft.

Das reichte. Wortlos nahm ich meine Jacke.

„Meine Güte, bist du empfindlich“, zischte meine Schwester und rollte die Augen.

„Ehrlich, man wird doch noch einen Spaß machen dürfen“, knurrte auch Carl.

„Irgendwie gehen alle Späße immer auf meine Kosten“, erwiderte ich und zog mich an.²⁷⁵

Die Reaktionen – das Kichern der Mutter, Annas Grinsen – zeigen eine Form von „Humor“, der auf Herabsetzung beruht und Fay gezielt erniedrigt. Diese Art von Komik erfüllt innerhalb der Erzählung eine ideologische Funktion: Sie spiegelt ein Weltbild, in dem Aufstieg und Erfolg als anmaßend empfunden und sanktioniert werden, sobald sie über die eigene Klassenzugehörigkeit hinausweisen. Das bringt Fays Mutter auch an anderer Stelle im Text deutlich zum Ausdruck: „Weißt du, Felicity, auch wenn du dich hin und wieder mit Richard Cosgrove triffst, er ist doch nichts für jemanden wie dich. Bleib bei den Menschen, die deiner Herkunft entsprechen[.]“²⁷⁶ Die Botschaft lautet: Wer aus der ‚eigenen Schicht‘ auszubrechen versucht, macht sich lächerlich.

Die Komik in diesem familiären Kontext entspricht dem, was Freud als tendenziös-sexuellen Witz beschreibt: Sie dient nicht nur der Spannungslösung, sondern offenbart zugleich unterdrückte Aggressionen und soziale Vorbehalte. Fay wird nicht als Subjekt ernst genommen, sondern zum Objekt des Spotts gemacht – selbst durch ihre eigene Familie. Damit wird ein zentraler Aspekt der ideologischen Perspektive deutlich: Der Humor dient hier der Stabilisierung von sozialen Hierarchien, indem er Abweichung bestraft und bestehende soziale Differenzen durch humorvolle Herabsetzung bestätigt.

²⁷⁵ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 300f.

²⁷⁶ Ebd., S. 389.

Im Kontrast dazu steht die Komik, die sich in Fays neuen sozialen Kreisen entfaltet – etwa in den Begegnungen mit Lee, Richard, Flo oder ihren Freund*innen. Dort ist Humor zumeist spielerisch, kooperativ und nicht auf Kosten einzelner Figuren aufgebaut. Der Unterschied liegt nicht nur in den ökonomischen oder kulturellen Voraussetzungen der beteiligten Figuren, sondern in den ideologischen Codes, die Komik ermöglichen oder verhindern. So entlarvt die Erzählung zwar bestehende Dominanzverhältnisse, löst sie aber nicht vollständig auf. Vielmehr zeigt sie, wie tief Humor in soziale Machtverhältnisse eingebettet ist und wie eng er mit Fragen der Zugehörigkeit, Anerkennung und Abwertung verknüpft ist.

Nun zu dem Aspekt, der noch kritisch betrachtet werden muss: Fays Freund*innen sind zwar (bis auf Phyllis) nicht mit den privilegierten Schüler*innen des Horton Colleges zu vergleichen, aber niemand von ihnen hat derart finanzielle Probleme, wie es bei Fays Familie der Fall ist. Ihre Mutter zählt sich selbst und ihr Umfeld zur ‚Arbeiterklasse‘ und in der Erzählung wird eben diesen Menschen ein unangebrachtes, beleidigendes, neidisches, abwertendes und „unter die Gürtellinie“ gehendes Verhalten sowie Komik durch Herabsetzung zugeschrieben. Die Missverständnisse zwischen Fays Mutter, Schwester, Bruder sowie Carl werden zwar teilweise geklärt, aber nicht gänzlich aufgelöst. Ein ähnliches Verhalten ist zwar auch in der Interaktion mit dem Star Club zu beobachten, aber diese Personen sind nicht mit Fay verwandt. Die Tatsache, dass die Familie, die normalerweise in sämtlichen Belangen Unterstützung bieten sollte, Fay in ihrer Entfaltung einschränkt und ihr Glück missgönnt, in den Kontext der ‚Arbeiterklasse‘ gestellt wird, spricht diesbezüglich für eine Reproduktion hegemonialer Machtverhältnisse. Nichtsdestotrotz lassen sich mehrere Aspekte identifizieren, die auf eine Erzählstrategie hinweisen, die durch komische Elemente Dominanzstrukturen auflöst anstatt sie zu reproduzieren.

Ein Vergleich mit der ideologischen Perspektive in OTQ zeigt, dass beide Serien Humor gezielt einsetzen, um die gegebenen Werteordnungen zu hinterfragen und Machtverhältnisse sichtbar zu machen – allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung. In OTQ ist die kritische Haltung gegenüber Autorität und gesellschaftlichen Zwängen stärker von Beginn an im Sprach- und Denkstil der Protagonistin verankert. Mailins Sarkasmus, ihr Zynismus und ihre direkte Infragestellung hierarchischer Strukturen zeigen eine konsequente ideologische Distanzierung, die zugleich durch Humor relativiert wird. In PAN hingegen ist diese Entwicklung stärker prozesshaft angelegt: Fay durchläuft einen Wandel von der stillen Dulderin sozialer Zuschreibungen hin zur selbstbestimmten Sprecherin, die durch Witz, Ironie und strategische Behauptung ihre Handlungsspielräume erweitert. Während Mailin in OTQ von Anfang an mit einem rebellisch-humorvollen Habitus ausgestattet ist, muss sich Fay diesen erst aneignen.

In beiden Fällen aber wird deutlich: Humor fungiert als Mittel der ideologischen Positionierung und ermöglicht es den Figuren, innerhalb rigider Ordnungssysteme eine Haltung zu entwickeln – sei es durch Widerspruch, Lächerlichmachung oder bewusste Brechung normativer Erwartungen.

5 Intertextualität und -medialität

In diesem Abschnitt sollen zuerst Textabschnitte aus OTQ und anschließend aus PAN herangezogen werden, die zeigen, auf welche Weise Komik oder Humor mittels Intertextualität und -medialität innerhalb dieser Texte fungiert:

Der Streit, den Mailin zu Beginn der Erzählung im ersten Band mit ihrer Mutter bezüglich der Pflegekraft von Vicky hat, basiert auf einer der Situation entsprechend unangemessenen Bezeichnung.

Mum senkt den Blick. „Das hat sie nicht so gemeint. Ihr Job ist hart, Mailin. Da wird man ... pragmatisch.“ Sie seufzt [...]. „Sie darf so etwas nicht sagen. Ich hätte mit ihr geredet. Aber du kannst so was nicht selbst in die Hand nehmen und sie vergraulen. Catherine sagte, du hättest sie eine böse Hexe genannt.“

„Das stimmt gar nicht.“

„Was hast du denn gesagt.“

Ich muss bitter grinsen. „Ich habe sie ‚Dolores Umbridge [sic!] für Arme‘ genannt“, antworte ich und Mum entgleisen die Gesichtszüge. „Woher hätte ich wissen sollen, dass eine wie die *Harry Potter* kennt?“²⁷⁷

Die Szene beschreibt zunächst einen ernsthaften Streit zwischen Mutter und Tochter. Die Assoziation mit der kleinen, in rosa gekleideten, katzenliebenden Dolores Umbridge aus den „Harry Potter“-Filmen, die anhand ihrer Darstellung schon grundlegend als lächerlich gilt, ist in dieser Situation unerwartet. Hierbei handelt es sich um die genannte Verwendung von bekannten Texten,²⁷⁸ wie sie von O’Sullivan in ihrem Artikel beschrieben wurde, welche eine unerwartete Überraschung erzeugt.

Wenn man hier mit Freuds Theorie argumentiert, kann Mailins Aussage als tendenziös-feindseliger Witz betrachtet werden. „Die Lust beim tendenziösen Witz ergibt sich daraus, daß eine Tendenz befriedigt wird, deren Befriedigung sonst unterblieben wäre[,]“²⁷⁹ wie es hier bei Mailin der Fall ist. Allerdings sagt Freud zu dieser Thematik auch, dass „Witze tendenziöser Natur, so sehr sie uns auch befriedigen, doch nicht imstande sind, einen starken Lacheffekt hervorzubringen.“²⁸⁰ Das bittere Grinsen von Mailin zeigt, dass sie der an Catherine gerichtete Kommentar bis zu einem gewissen Grad befriedigt hat bzw. ihr Genugtuung verschafft hat – ganz im freudschen Sinn.

²⁷⁷ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 12.

²⁷⁸ Vgl. Emer O’Sullivan: Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. 2018, S. 33.

²⁷⁹ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. 1999, S. 131.

²⁸⁰ Ebd., S. 132.

Alle weiteren intermedialen Verweise finden sich in Unterhaltungen zwischen Mailin und Nathaniel, wobei sie auf eine differenziertere Art und Weise zum Ausdruck kommen. Dies hat den Ursprung, dass Nathaniel die einzige Person ist, die ähnlich wie die Hauptfigur zwischen den Welten wechselt. Bei einer dieser Unterhaltungen erfährt Mailin, dass er als General bald in das Nachbarland Amisa zu einem Ritual zur Initiation von neuen Königskriegern aufbrechen soll.

„Spannend. Und wer jagt solange Bosworth?“

Nathaniel hebt eine Augenbraue. „Einer meiner Männer behauptet felsenfest, du wärst eine Spionin von Bosworth.“

„Hoffentlich keiner von denen, die mein Schlafzimmer bewachen.“

Sein Mund umspielt ein Lächeln. „Er würde das sehr gewissenhaft erledigen. Aber nein. Nur langsam frage ich mich, ob er recht hat, so interessiert, wie du an der Geschichte bist.“

Ich muss lachen. „Ich wäre die lausigste Spionin aller Zeiten, oder?“

„In der Tat. Und das, Lady 007, ist der einzige Grund, warum ich noch nicht in Panik geraten bin.“²⁸¹

Die Komik dieses Textausschnittes beruht auf einer paradoxen Bemerkung. Das Paradox als rhetorische Figur bezeichnet „[e]ine verblüffende, widersprüchliche Behauptung, die sich auf den zweiten Blick überraschend als sinnvoll und treffend erweisen kann.“²⁸² Dieses Beispiel ist auf zweifache Weise paradox. Erstens geht es um den allgemeineren Zusammenhang: Man weiß zwar, dass Nathaniel in der Primärwelt studiert hat, aber nicht wie bewandert er hinsichtlich Film und Fernsehen ist, weshalb die Anspielung auf James Bond in diesem Kontext unerwartet ist. V.a. innerhalb der Sekundärwelt wirkt eine Bemerkung dieser Art widersprüchlich, da es hier weder Filme noch Fernsehen gibt – dennoch ist sie sinnvoll, wenn es um die Thematik des Spionierens geht. Zweitens wird Mailin innerhalb eines Satzes auf der einen Seite mit dem Namen Lady 007 betitelt, was für ein Spionagetalent spricht, aber auf der anderen Seite drückt Nathaniel aus, dass er nicht in Panik gerät – was eindeutig gegen das Spionagetalent spricht.

Im Gegensatz zu dem vorigen Beispiel ist die Stimmung hier tatsächlich heiter. Mailin lacht und Nathaniels paradoxe Bemerkung ist offensichtlich als ironischer Scherz gedacht. In einem anderen Gespräch der Beiden –in der Primärwelt – ist es dann Mailin, die einen Vergleich mit einer Filmfigur aufstellt. Sie erfährt gerade, warum es Nathaniel nicht möglich war mit ihr in den Palast zu springen und sie in den Gierigen Wäldern gelandet ist. Mailin fragt ihn daraufhin: „Du hast mich fallen lassen, Superman?“²⁸³ Der Zynismus dieser Bemerkung liegt darin, dass Superman sich als Held mit übermenschlichen Fähigkeiten auszeichnet und ausschließlich mit positiven Assoziationen behaftet ist. Daraus entsteht zum einen die Inkongruenz, dass Superman normalerweise niemanden fallen lassen würde und zum anderen eine Inkongruenz, durch

²⁸¹ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 196f.

²⁸² André Chapius: Paradox. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. III: P – Z), S. 15.

²⁸³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2021 (Bd. 1), S. 369.

die Wortwahl „fallen lassen“, welche in Verbindung mit Superman Sinn macht, allerdings nicht bei dem Vorgang des Weltensprungs. Der Charakter des Generals ist prinzipiell auch als der eines Helden konzipiert – zwar mit anderen übernatürliche Fähigkeiten als Superman, aber mit dessen moralischen Werten. So ist diese Bezeichnung für ihn an und für sich nicht überraschend, aber innerhalb dieses Kontextes als zynischer Kommentar zu verstehen.

Des Weiteren gibt es direkt nach dem Angriff des Perryn ein Gespräch, in dem Nathaniel erfahren will, wie es möglich war, dass der riesige Vogel in dem einen Moment direkt auf sie zusteuert und dann wider Erwarten den Angriff einfach abbricht.

„Den Perryn ausgetrickst? Darf ich ehrlich sein?“ Die anderen kommen, ich spreche leiser. „Ich habe an Jurassic Park gedacht. Da konnte der T-Rex nur Bewegungen erkennen. Das war Quatsch, ich weiß. Aber Vögel und Dinosaurier sind verwandt und fehlt Vögeln nicht irgendein Sinn? Sie sehen nicht gut, oder? Deshalb hat er mich nicht erwischt, als ich ganz still stand.“

„Vögel sehen hervorragend. Sie haben keinen guten Geruchssinn.“
Ich zucke mit den Schultern. „Wie auch immer. Es hat funktioniert.“²⁸⁴

Auch die Filme „*Jurassic Park*“ sind allseits bekannt und haben einen starken Wiedererkennungswert. Hier kommt der Vergleich jedoch sehr überraschend, da Vögel zwar wahrscheinlich tatsächlich von Dinosauriern abstammen, aber dennoch sehr gut sehen können. Mailins Gedankengang ist daher unpassend, denn schließlich gibt es auch den Ausdruck „Adlerauge“.

Widersprüchlich ist aber nicht nur Mailins Assoziation dieser Situation zu „*Jurassic Park*“, sondern auch die Ernsthaftigkeit der Situation und die Lächerlichkeit der Lösung. Diese Widersprüchlichkeit zwischen Ernst und Lächerlichkeit entwickelt sich dann zu einem Running Gag, wie das folgende Beispiel zeigen wird, und fällt somit in die Kategorie der strukturellen Komik. Denn die Achtzehnjährige lässt es nun zur Gewohnheit werden, ihre Überlebensstrategien aus Filmen zu entnehmen. Etwas später in der Geschichte schildert Mailin Nathaniel und Liam ihren Plan, wie sie den Antagonisten dieser Erzählung besiegen will. Dieser überzeugt zumindest den ehemaligen General nicht sonderlich und fragt gleich, wie sie auf diese Idee kommt:

Nathaniel rauft sich die Haare. „Wo hast du das denn her? Harry Potter?“
„Prison Break“, erwidere ich trocken.
„Wie passend.“²⁸⁵

Die komische Wirkung dieses Austauschs entsteht durch einen intermedialen Verweis auf die Serie „*Prison Break*“, deren zentrales Thema der Gefängnisausbruch ist – genau das, worum es auch in der aktuellen Handlung geht. Als Mailin mit einem ungewöhnlichen Vorschlag zur Befreiung einer Figur aus dem Gefängnis auftritt, wird ihre Antwort zur trockenen, aber treffenden Pointe. Nathaniels ironische Nachfrage und seine abschließende Bemerkung verstärken die Komik, indem sie Mailins „neue Gewohnheit“ sarkastisch aufgreift und bestätigt. Durch diesen

²⁸⁴ Jennifer Benkau: *One True Queen*. 2022 (Bd. 2), S. 199.

²⁸⁵ Ebd., S. 320.

gezielten Einsatz popkultureller Referenzen entsteht eine humorvolle Verbindung zwischen fiktionaler Welt und realweltlicher Medienkultur. Die beiden Textausschnitte bauen aufeinander auf, weshalb hier mithilfe von intertextuellen und intermedialen Verweisen strukturelle Komik entsteht.

Diese Verweise in OTQ abschließend sollen noch zwei Songs ihre Erwähnung finden: Metallicas „*Nothing Else Matters*“ und der bereits erwähnte Song von Neil Young „*Hey Hey, My My (Into the Black)*“. Ersterer dient zum einen als ein Wiedererkennungsmerkmal in der Geschichte. Liam wird von einem fremden Bettler beigebracht, den Song auf der Gitarre zu spielen. Bei einem gemeinsamen Lagerfeuer im Dorf der Diebe erinnert Mailin sich daran, diesen Song bereits gehört zu haben. Und in der Primärwelt, fällt ihr ein, dass ihr verschwundener Vater dieses Lied einst liebte. Tatsächlich kommt im Laufe der Erzählung ans Licht, dass besagter Bettler tatsächlich Mailins lang verschollener Vater ist.

Zum anderen ist dieser Song Teil der humorvollen Erzählstrategie, wie folgende Gedanken Mailins zum Ausdruck bringen: „Wenn wir allein sind, spielt Liam auf der Gitarre für mich und ich versuche ihm den Text von ‚Nothing Else Matters‘ beizubringen, wobei wir feststellen, dass ich furchtbar singe und jeder Hauch von Romantik schnell in Gelächter endet.“²⁸⁶ Die Erwähnung, dass Protagonist*innen miteinander Lachen und dadurch auch eine grundlegend heitere Stimmung entsteht, zeigt, wie Intermedialität in zwischenmenschlichen Momenten zur Entlastung beitragen kann und zugleich als narrative Strategie genutzt wird, um emotionale Nähe zu schaffen und das Beziehungsgeflecht der Figuren zu vertiefen.

Der zweite Song von Neil Young fand im Zitat in Kapitel 3.4 seine Erwähnung („*It's better to burn out than to fade away!*“). Der intermediale Verweis fungiert als humorvolle Überhöhung von Mailins innerem Monolog. Der pathetische Ton des Songzitats steht in einem ironischen Kontrast zur absurden Situation und ihrem sarkastischen Gedankengang. Dadurch entsteht eine komische Inkongruenz, die sowohl ihre Überforderung als auch ihre distanzierte, selbstironische Haltung betont. Die Popkulturreferenz wirkt dabei entlastend und charakterisiert Mailin gleichzeitig als humorvolle Erzählinstanz.

Im Vergleich mit OTQ weist PAN eine signifikant höhere Dichte an intertextuellen und -medialen Referenzen auf. Diese Tendenz manifestiert sich bereits in der Konstruktion der Sekundärwelt, die sowohl die Anderwelt als auch Avalon umfasst – also Orte aus der Welt rund um König Artus – sowie in der Integration zweier Protagonisten, Merlin und Arthur,²⁸⁷ die beide

²⁸⁶ Ebd., S. 181.

²⁸⁷ Die Schreibweise des Namens in PAN unterscheidet sich von der Schreibweise in der zitierten Sekundärliteratur – beide Arten sind jedoch richtig. Deshalb wird der Name im Folgenden „Artus“ geschrieben, wenn Sekundärliteratur zitiert wird und „Arthur“, wenn auf die Figur in PAN verwiesen sein soll.

prominente Figuren in Artusromanen sind. Auf Avalon ließ Artus seine Verletzungen heilen und erlangte Unsterblichkeit. Die Anderwelt wird innerhalb der Artusromane mit dem Reich der Feen in Verbindung gebracht, wobei Merlin in diesen Darstellungen eine zentrale Rolle einnimmt. Er hat verschiedene Funktionen und Eigenschaften in den unterschiedlichen Erzählungen – u.a. als weiser Berater und Mentor. Selbst die in PAN vorkommenden Drachen finden in vielerlei Hinsicht ihre Erwähnung in den alten Sagen und Mythen rund um die Tafelrunde.²⁸⁸ In den Artusromanen werden diese Themen jedoch nicht einheitlich behandelt. Eine umfassende Analyse der spezifischen Aspekte und Ereignisse, die für die Erzählung in PAN aus den alten Mythen entnommen wurden, würde den Rahmen dieser Arbeit überschreiten und wäre daher besser geeignet für eine separate Untersuchung. Im Kontext dieser Arbeit soll darauf hingewiesen sein, dass ein großer Teil der Sekundärwelt auf Elementen der Artusromane basiert. In diesem Sinne kann in PAN auch eine Makro- und eine Mikroebene unterschieden werden: Während die intertextuellen Verweise in Bezug auf Artus die gesamte Serie durchziehen und dies auf einer übergeordneten Ebene geschieht, beziehen sich andere Referenzen ausschließlich auf Momente und zählen somit zu der Mikroebene.

Im Hinblick auf Intertextualitäten und -medialitäten existiert eine Vielzahl von Beispielen auf der Mikroebene, die veranschaulichen, wie sie als narrative Techniken eingesetzt werden. Dies beginnt bereits am Anfang der Erzählung, als Fay nach dem Niesen rückwärts über ihren Rucksack fällt. „Na toll. Jetzt weiß er, dass Bridget Jones auch an dieser Schule ist“, ²⁸⁹ meint die Achtzehnjährige nach ihrem Missgeschick. Die Filme mit Renée Zellweger alias Bridget Jones sind dem Genre der romantischen Komödie zugeordnet und enthalten mannigfache witzige und peinliche Momente. Mit diesem intermedialen Verweis kann Fay nicht nur optisch, sondern auch hinsichtlich der Peinlichkeiten und Komik charakterisiert.

Die nächste Passage beschreibt einen Filmabend, den Fay mit all ihren Freund*innen bei Jayden zu Hause verbringt:

Wir sahen uns *Herr der Ringe I* und *II* an. Meine Güte, was für ein Quatsch: Elfen, Zwerge, sprechende und gehende Bäume, Zauberer ...

„So ein Käse“, sagte Phyllis neben mir, als hätte sie meine Gedanken gehört. „Alle befinden sich im Krieg wegen einem Ring.“

„Hm. Und der gehört jetzt Nicolas Sarkozy“, sagte Corey. Wir lachten alle und versauten dadurch die Szene, in der Sean Bean einen Pfeil abbekommt und dramatisch zu Boden geht.²⁹⁰

Nicolas Sarkozy war von 2007 bis 2012 Präsident Frankreichs. Wenn reale Persönlichkeiten – wie es auch bereits im Kapitel 4.4.1 der Fall war – in eine fiktive Welt mit eingebunden werden,

²⁸⁸ Vgl. Friedrich Wolfzettel / Cora Dietl / Matthias Däumer (Hg.): *Artusroman und Mythos*. Berlin / Boston: De Gruyter 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 8).

²⁸⁹ Sandra Regnier: *Das geheime Vermächtnis des Pan*. 2013 (Bd. 1), S. 18.

²⁹⁰ Ebd., S. 56.

hat dies oft einen komischen Effekt. In Nicolas Sarkozys Fall gab es 2008 einen Skandal bezüglich eines Ringes, den er nicht nur seiner Exfrau, sondern auch seiner aktuellen Verlobten schenkte – die Berichte dazu merken die Peinlichkeit dieses Fauxpas an.²⁹¹

Im nächsten Beispiel sind Fay und Lee zum ersten Mal gemeinsam in der Vergangenheit. Fay hat also gerade erst erfahren, dass Lee kein Mensch ist. Zudem sind kurz nach der Ankunft Männer hinter ihnen her gewesen, was sie zur Flucht zwang. Lee schaffte es die Männer abzuhängen, indem er mit Fay auf dem Rücken eine Steilwand „hinaufkrabbelte wie eine Spinne“, um in eine Höhle zu gelangen. Nachdem Lee ihr einiges zu den Themen Elfen und Zeitreisen erläutert, ergibt sich folgender Dialog:

„Spiderman lebt“, murmelte ich zu mir selbst.

Lee lachte leise. „Nein. Obwohl diese Fäden manchmal ganz nützlich wären. Das ist mir leider verwehrt.“²⁹²

Dadurch, dass Fay zuvor schon durch ihre Gedankenrede bereits eine Assoziation mit der Spinne hergestellt hat,²⁹³ ist der Vergleich nicht überraschend. Lees Lachen mit dieser Antwort lockert die Stimmung jedoch soweit auf, sodass eine gewisse Heiterkeit suggeriert wird und die Gegebenheiten nicht mehr so ernst genommen werden können.

Bei der nächsten Textstelle handelt es sich um Dialogkomik, die durch Inkongruenz entsteht.

Lees Mundwinkel wanderten spitzbübisch nach oben und zwischen seinen Augen bildete sich wieder die niedliche Falte. „Willkommen im Klub, Miss Bond.“

Kann ich nicht lieber Moneypenny sein? Die ist immer so cool und mondän.“

„Außerdem flirtet sie immer mit James Bond. Ich kenne auch ein paar Filme, in denen sie ihm erliegt.“ Lee sah mein überraschtes Gesicht. „Was denn? Ich sehe mir gern Bond-Filme an. Tolle Autos.“²⁹⁴

Lee ist Zeitagent, weshalb der Vergleich mit James Bond naheliegt. Für Fay kommt seine Antwort allerdings überraschend. Die Inkongruenz liegt hier darin, dass die Prophezeie zu diesem Zeitpunkt keine romantische Beziehung zu dem Halbelfen wünscht. Dass sie innerhalb dieser Analogie ausgerechnet eine Person sein will, die dem Agenten „erliegt“, hat innerhalb der Dilogese etwas Komisches.

Nachdem Fay gegen Ende des ersten Banden schließlich eine Aufklärung zu allem Übernatürlichen erhält, nutzt sie ihr bisheriges Wissen aus Film und Fernsehen, um zu erfahren, was davon noch wahr sein könnte. An einem Schultag im Horton College hätte sie daher gerne, dass Lee die Lehrerin manipuliert, wie es Vampire in Filmen und Fernsehserien oft machen.

„Du hast zu viele amerikanische Serien gesehen.“ Er klang amüsiert.

„Oh, schade. Einen Damon Salvatore würde ich nehmen.“

„Nimm meinen Cousin. Der war Vorbild für Damon.“²⁹⁵

²⁹¹ Jens Maier: Ring(el)piez im Elysée. In: stern+. 10.01.2008, <https://www.stern.de/lifestyle/leute/carla-bruni-und-nicolas-sarkozy-ring-el-piez-im-elys%C3%A9-3228024.html> (30.03.2025)

²⁹² Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. 2013 (Bd. 1), S. 314.

²⁹³ Vgl. Ebd., S. 306.

²⁹⁴ Ebd., S. 412.

²⁹⁵ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. 2014 (Bd. 2), S. 20.

Wer die Serie „*The Vampire Diaries*“ gesehen hat, weiß wer Damon Salvatore ist und wie er aussieht, weshalb Lees Verweis auf seinen Cousin (das Erscheinungsbild betreffend) nicht plausibel ist, da beide Cousins von Lee als blond beschrieben werden und Damon dunkelhaarig ist. Zentral für diese Textstelle ist allerdings, dass Fay Lee mit solchen ironischen Aussagen versucht, aufzuziehen. Ihm gefällt es nicht, dass sie offenbar die einzige Frau ist, die seinem Charme nicht erliegt, was Fay wiederum amüsiert.

Dass Ciaran als Geschichtslehrer am Horton College eingestellt wird, dient grundsätzlich schon als Mittel zur Komikerzeugung – in mehrerer Hinsicht: Zum einen kennt sie ihn „privat“, weshalb sie es gewohnt ist, ihm mit Sarkasmus, Ironie und Widerspruch zu begegnen, was dementsprechend für komische Momente sorgt, da sie dies in der Schule nicht mehr kann.

Zum anderen ist Ciaran ein über zweitausend Jahre alter Halbelf, der nun Schüler unterrichtet, wobei ausschließlich Fay Kenntnis über seine wahre Identität besitzt (Lee ist zu diesem Zeitpunkt bereits verschwunden). Diese Dynamik kann hier als Verstellungskomik betrachtet werden, welche auch in den folgenden zwei Textausschnitten zum Tragen kommt. Da Ciaran ebenfalls (mit Lee und Fay) im 8. Jahrhundert war und sie alle gemeinsam Karl den Großen zurück zu seinem Vater brachten, entsteht folgender Dialog:

„Ich könnte ja mit etwas Einfachem anfangen. Karl der Große zum Beispiel.“
„Hm. Wie wäre es mit Shakespeare? Ein Sommernachtstraum. Wir könnten das Thema Elfen einmal anschneiden und welches Volk tatsächlich im dritten Jahrhundert in Britannien regierte.“
Ciaran verließ lachend die Nische.²⁹⁶

Mit ihrer schlagfertigen Antwort will Fay Ciaran provozieren. Genauso wie er sie mit Karl dem Großen provozieren will. Der Halbelf weiß aber bereits, wie er mit ihrer Provokation umgehen wird, weshalb er lachend die Nische verlässt. Zu Fays Überraschung schneidet Ciaran Shakespeares „Sommernachtstraum“ im Geschichtsunterricht tatsächlich an.

„[...] Felicity Morgan, Sie haben bereits angedeutet, dass Sie dieses Stück ganz besonders lieben.“
Ich erstarrte. Alle Blicke wandten sich zu mir.
„Nun, vielleicht können Sie uns etwas über den Hintergrund sagen?“ Ciarans Augen funkelten spöttisch. Er hatte mich eiskalt erwischt.
Ich räusperte mich. „Nicht wirklich, Mr Duncan. Immerhin handelt das Stück ja vom Fee- und Elfenreich. Ein reines Märchen also.“
„Sind sie sicher? Ich wollte heute mit Ihnen den Ursprüngen von Shakespeares Dramen nachgehen. Glauben Sie, Heinrich V. ist auch Fiktion?“²⁹⁷

Ciaran hält anschließend einen Vortrag darüber, wie man Fakten und Fiktion auseinanderhalten kann, wenn man die Vergangenheit nicht persönlich miterlebt hat. Fay, die den Halbelfen wie im vorigen Zitat provozieren will, hat nicht mit seiner Reaktion gerechnet. Da er die Existenz des Elfenreiches nicht abstreitet, aber niemand außer Fay die Wahrheit kennt, kann die Verstellungskomik vollends ihre Wirkung entfalten.

²⁹⁶ Ebd., S. 53.

²⁹⁷ Ebd., S. 55.

In einer Passage in Kapitel 4.3.2 wurde die Situation der Übernatürlichen Phänomene in Ciarans Büro geschildert. Fay meint hier, dass Ciaran sie ansieht, als hätte sie sich „vor seinen Augen in Heidi Klum verwandelt. Oder Freddy Krueger.“²⁹⁸ Diese beiden ‚Persönlichkeiten‘ innerhalb einer Analogie zu verwenden ist paradox. Erstere ist eine reale Person und stellt eine Ikone der Modewelt dar und zweite ist eine fiktive Person, Ikone der Horrorfilm-Geschichte und als einer der bekanntesten Antagonisten im Genre des *Slasher*-Films gilt. Zudem ist er durch seine Verbrennungen furchtbar entstellt und somit das genaue Gegenteil von Heidi Klum. Da hier Heterogenitäten miteinander kombiniert werden, beinhaltet dieser Satz etwas Groteskes. Paradox ist er, weil in der Bemerkung ein Widerspruch entsteht: Wenn Ciaran sie so ansieht, als hätte sie sich in Heidi Klum verwandelt, müsste der Blick ein anderer sein als bei Freddy Krueger. Im Endeffekt macht die Bemerkung dennoch Sinn, denn sobald sich jemand in eine andere Person verwandeln würde, wäre es in jedem Fall eine Art von erschrockenem Blick.

Ein weiterer Textausschnitt bezüglich Ciarans Unterricht, erzählt von Fay und ihren Freund*innen, bevor sie sich auf den Weg in die Klasse machen. Hierbei geht es um das bereits in Kapitel 4.1 angesprochene Spiel, bei dem Fay von vornherein weiß, dass es dem Halbelfen nicht gefallen wird.

Ich schulterte meine Tasche. „Na, dann auf in den Kampf.“

Corey begann passenderweise die Melodie von Wagners Ritt der Walküren zu pfeifen. Den musste ich mir merken.“²⁹⁹

Es handelt sich also um einen medialen Verweis. An dieser Stelle kann erneut auf die Inkongruenz von etwas Erhabenen und etwas Niedrigen aus Hutchesons Theorie verwiesen werden. Wagners „Walkürenritt“ stellt etwas Erhabenes dar, während sich der angesprochene „Kampf“ auf ein lächerliches Spiel bezieht.

Wie in Kapitel 4.3.1 bereits angemerkt, wurde im Zitat, das ein Gespräch zwischen Fay und den königlichen Boten enthält, ein Teil übersprungen. Dieser enthält einen intertextuellen Verweis, der nun besprochen werden soll.

Elfen waren wirklich die arrogantesten Wesen, denen ich je begegnet war. Und ich hatte jahrelang den Star Club ertragen müssen. „Wieso haltet ihr Elfen euch eigentlich für was Besonderes?“

„Hast du nicht Harry Potter gelesen?“, fragte UPS mit hochgezogenen Brauen.

„Doch, aber darin waren Elfen äußerst hilfsbereit und freundlich und haben sich immer Mühe gegeben, die Menschen zufriedenzustellen.“

Hermes rollte die Augen. „Das waren keine Elfen. Wir meinen die, die zaubern können. Die *sind* den Menschen überlegen.“

„Weißt du, jetzt wo du es sagst, siehst du Voldemort tatsächlich ähnlich“, sagte ich und zerrte erneut an meinen Fesseln. „Und wenn wir schon dabei sind, auch Stalin und Hitler. Verdammt, macht die Fesseln etwas lockerer.“³⁰⁰

²⁹⁸ Ebd., S. 79.

²⁹⁹ Ebd., S. 180.

³⁰⁰ Ebd., S. 207f.

Nicht nur James Bond wird in beiden Serien zitiert, sondern auch Harry Potter. Wobei letzterer im Kontext einer Geschichte, die von übernatürlichen Phänomenen berichtet, besonders geeignet erscheint, weil die Serie in vielerlei Hinsicht als Vorreiter in der phantastischen KJL gilt. Harry Potter ist symbolisch für den Kampf zwischen Gut und Böse und zudem tief in der Popkultur verwurzelt. Er spricht deshalb eine breite Zielgruppe an und es wird ein starker Wiedererkennungswert sowie emotionale Resonanz hervorgerufen.

Fays Vergleich mit Voldemort kann im freudschen Sinn als tendenziöser Witz betrachtet werden. Er löst in diesem Fall keinen Lacher aus, ist aber feindselig und dient dazu ihr bis zu einem gewissen Grad Genugtuung zu verschaffen.

Ein weiterer Teil, der in einer bereits besprochenen Passage im Kapitel 4.3.1 zur räumlichen Makroebene übersprungen wurde, betrifft die peinliche Situation im Speiseraum von Avalon. Was noch nicht erwähnt wurde, ist, dass Fay beim Betreten des Raumes bereits mit der Fähigkeit der anderen Gedanken zu lesen, konfrontiert wurde.

„Herzlich willkommen auf Avalon“, sagte der Mann in der Mitte des Lehrertisches. Er hatte frappierende Ähnlichkeit mit Hugh Laurie. Ich starrte ihn an. „Ich bin ...“

Dr. House, dachte ich und hatte ganz vergessen, dass man hier Gedanken lesen konnte. Die Schüler am Längstisch begannen alle zu kichern.

Hugh Laurie runzelte missbilligend die Stirn. „... der Merlin dieser Schule. [...]“³⁰¹

Die Komik in der Serie "Dr. House" ist oft subtil und basiert auf cleveren Dialogen, Ironie, Sarkasmus und sehr viel trockenem sowie schwarzem Humor. Es spricht für sich, dass hier erneut ein medialer Verweis auf – in diesem Fall – eine Serie referiert, welche grundlegend mit Konzepten der Komik arbeitet. Zudem ist durch diesen medialen Verweis eine Anschaulichkeit gegeben, die durch eine intertextuelle Referenz nicht vorhanden wäre und wodurch der komische Effekt zusätzlich untermauert wird – hierzu zählt auch die erneute Benennung des Merlins als Hugh Laurie, nachdem die Anwesenden bereits begonnen haben zu kichern.

Nach den Ereignissen im Speiseraum zeigt der Halbelf Liam Fay die Räumlichkeiten der Burg. Im Zuge dieser Führung kommt folgender Dialog zustande.

„Ich komme mir ein bisschen vor wie in einem Herr-der-Ringe-Film“, erklärte ich wahrheitsgemäß.

Liam lachte. „Nur mit dem Unterschied, dass dir hier kein Hobbit begegnen wird.“

Ich lächelte.³⁰²

Innerhalb der Narration erfüllt dieser mediale Bezug mehrere Funktionen: Einerseits wirkt er als komisches Element, indem er auf bekannte mediale Vorstellungen zurückgreift und sie in einem neuen Kontext unerwartet platziert. Andererseits offenbart er einen wiederkehrenden Erzählmechanismus: Fay ordnet unbekannte oder ambivalente Situationen durch popkulturelle

³⁰¹ Ebd., S. 234.

³⁰² Ebd., S. 237.

Referenzen ein. Der Vergleich mit „Herr der Ringe“ dient somit als kognitive Brücke zwischen der real-fiktionalen Primärwelt und der magischen Sekundärwelt. Diese Strategie ist charakteristisch für die Figur und zeigt sich in ähnlicher Weise auch in anderen Passagen, etwa beim Verweis auf Bridget Jones, James Bond oder The Vampire Diaries.

Diesbezüglich soll noch eine Passage erwähnt sein, die einen Teil der Ereignisse im Sherwood Forest des 12. Jahrhunderts betrifft, als Fay und Lee Kleidung von den Banditen des Waldes erhalten.

„Und zu essen haben wir auch nichts“, rief hinter ihm ein Mann mit schwerem, zotteligem Bart. Er hatte eine gewisse Ähnlichkeit mit diesem durchgeknallten Typen aus Hangover. Ich wäre überglücklich, wenn ich gleich in einem billigen Hotelzimmer in Las Vegas aufwachen würde. Ein Tiger im Bad konnte nicht so unangenehm sein wie ein paar Tage mit diesen Typen im Wald – ohne fließendes Wasser. Diese Erfahrung hatte ich schon einmal gemacht. Wenn auch in einem anderen Jahrhundert.

„Das reicht“, sagte Lee. Er war in ein paar Hosen geschlüpft und stülpte sich nun einen Kittel über. Die Hosen reichten ihm nur bis zum Knie, der Kittel allerdings ...

Ich konnte nicht anders. Ich musste grinsen.

Der Kittel bedeckte gerade die obere Hälfte seiner Brust und sah aus wie ein mittelalterlicher BH. Lee überragte die Menschen hier um zwei Köpfe. Sogar ich war größer als die meisten. [...]

„Das ist Robin Hood und ich bin Maid Marian. Und wer seid ihr?“, sagte ich.

„Wir sind die fröhlichen Gesellen des Waldes“, rief uns ein anderer vom Feuer aus zu. Alle lachten schallend.³⁰³

Zuallererst handelt es sich hier um eine Passage, die ebenso im Kontext der zeitlichen Makroebene steht. Denn Lees und Fays Größenunterschiede und die dadurch entstehende Lächerlichkeit, die durch die zu kleine Kleidung gegeben ist, sind in dem Jahrhundert begründet, in welchem sich die beiden hier befinden. Allerdings sind hier gleich zwei intermediale Verweise zu finden: „Hangover“ ist eine filmische Komödie aus dem Jahr 2009, der bis jetzt zwei Fortsetzungen folgten. In diesem Sinn ist es erneut eine Komödie, auf die verwiesen wird. Hinzu kommt, dass auf den lächerlichsten der vier Hauptprotagonisten (Alan) referiert wird, wodurch eine gewisse Anschaulichkeit gegeben ist, die mit diesem Verweis einleitet und folglich mit Lees Kleidung weitergeführt wird. Zuletzt kann Robin Hood als intertextueller oder intermediärer Verweis verstanden werden – in jedem Fall handelt es sich um eine Legende. Wie bei der Königin von Saba, kann auch hier nicht gesagt werden, ob es jemals einen Robin Hood gab und wann dieser gelebt haben könnte. Allerdings geht aus Quellen hervor, dass hierfür 1160 – 1247 in Frage kommen könnte.³⁰⁴ Dies würde auch mit den Daten in PAN korrelieren. Auf diese Weise wird subtil angedeutet, dass Fays Lüge über ihre und Lees Identität überhaupt erst zu der Legende über Robin Hood geführt haben kann. So handelt es sich hier nicht nur um einen intertextuellen Verweis und um eine spielerische Umdeutung des Mythos selbst, sondern auch um Verstellungskomik.

³⁰³ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. Carlsen 2014 (Bd. 3), S. 62f.

³⁰⁴ Vgl. Stephen Basdeo: *Robin Hood: The Academic Study of a Legend*. In: *Reynold's News and Miscellany*. 09.11.2021, <https://reynolds-news.com/2021/11/09/robin-hood-study-of-a-legend/> (30.3.2025)

Auf eine etwas andere Weise kommt diese Art der Komik auch im nächsten Beispiel zum Tragen. Im Gespräch mit König Oberon gegen Ende der Geschichte erfährt Fay, dass dieser im Grunde die Weltherrschaft an sich reißen will. Sie denkt sich diesbezüglich Folgendes: „Hörte er, was er da sagte? Oberon sah mich in diesem Augenblick zum Glück nicht an, denn in meinen Gedanken erschien gerade Charlie Chaplin als Diktator, mit einer Weltkugel spielend.“³⁰⁵

Der intermediale Verweis auf Charlie Chaplins Film „*The Great Dictator*“ dient hier der ironischen Brechung einer ansonsten bedrohlichen Situation. Oberons imperialistischer Machtanspruch wird durch die Assoziation mit einer ikonischen Filmszene ins Lächerliche gezogen, in der ein fiktiver Diktator spielerisch und eitel mit einem Globus tanzt. Die Komik entsteht durch die Inkongruenz zwischen der dramatischen Realität innerhalb der Diegese und der grotesken Bildlichkeit der Referenz, wodurch Oberons Pathos auf absurde Weise untergraben wird. Fays gedanklicher Vergleich stellt somit eine sarkastische Kommentierung der Szene dar und reiht sich in die wiederkehrende Strategie ein, ernste Situationen durch popkulturelle Bilder humorvoll zu relativieren.

Diese Strategie lässt sich grundsätzlich auch in OTQ identifizieren, allerdings ist sie aufgrund der diegetischen Gegebenheiten nicht in dem Ausmaß möglich wie in PAN – dort lassen sich selbst Makro- und Mikrostrukturen differenzieren. Im Überblick fällt auf, dass in beiden Serien mehr mit intermedialen als mit intertextuellen Verweisen gearbeitet wird. Obwohl manche Referenzen in unterschiedlichen Medien vorkommen, wird häufig explizit auf Filme oder Serien Bezug genommen. Auffällig ist zudem, dass nur in PAN gezielt auf Komödien verwiesen wird, während sich die Referenzen in OTQ nicht einem humoristischen Genre zuordnen lassen. Insgesamt ergibt sich daraus eine unterschiedliche narrative Strategie im Umgang mit intertextuellen und -medialen Elementen. Diese erfüllen verschiedene Funktionen: Sie erzeugen komische Inkongruenz, verstärken ironische Brechungen, entlasten ernste Situationen durch humorvolle Relativierung und ermöglichen eine charakterorientierte Darstellung der Figuren. Vor allem in PAN dienen sie darüber hinaus als Mittel zur Identitätskonstruktion – Fays ständige Bezüge zur Popkultur zeigen nicht nur ihre Wahrnehmung der Umwelt, sondern strukturieren ihr Erleben aktiv mit. Gleichzeitig stärken diese Anspielungen die Bindung zur Leserschaft, indem sie Wiedererkennungswerte schaffen und kulturelle Kontexte aktivieren. Intertextualität und Intermedialität fungieren hier also nicht nur als komische Elemente, sondern als integrale Bestandteile der narrativen Gestaltung.

³⁰⁵ Sandra Regnier: Die verborgenen Insignien des Pan. Carlsen 2014 (Bd. 3), S. 332f.

6 Fazit

Ziel dieser Arbeit war es, humorvolle Erzählverfahren in ausgewählten phantastischen Jugendbuchserien zu untersuchen. Im Zentrum stand die Frage, wie Komik konkret im Text realisiert wird. Ausgehend von der Annahme, dass auch Werke, die nicht explizit dem Genre der Komödie zuzuordnen sind, eine komische Wirkung entfalten können, wurde der Fokus auf Redekomik, Handlungskomik und Figurenkomik gelegt. Die Analyse folgte einem narratologischen Zugriff, insbesondere unter Einbezug von Schmidts Perspektivenmodell sowie andere Methoden der Erzähltheorie.

Bei der Untersuchung der Erzählstrategien im Hinblick auf die Figurenkonzeption zeigt sich, dass die Ebenen der Relevanz der Figuren für die Komik der Erzählung zwar mit der Häufigkeit der ‚Auftritte‘ und somit mit der Detailliertheit der Figurenzeichnung korrelieren, aber dennoch alle Figuren, die Teil dieser Ebenen sind, sich für das Gesamtkonzept als relevant erweisen. Dies spiegelt sich v.a. bei PAN bei den Figuren der vierten Ebene wider, welche spezifischen Rollenmustern folgen. Die Typenkomik nimmt im Verhältnis zur gesamten Erzählung wenig Raum ein, ist aber ein essentieller Teil des gesamtheitlichen Ansatzes. In PAN basiert die Komik der Figurenkonzeption auf drei Strategien: Erstens auf überzeichneten, aber konsistent angelegten Charakteren, deren humoristische Wirkung durch Wiederholung verstärkt wird (Figuren der vierten Ebene). Zweitens durch den Humor der Erzählerin und deren Dynamik mit ihren Mitmenschen. Und drittens durch Charakterkomik wie es z.B. bei Ciaran der Fall ist. OTQ fehlt demgegenüber die Typenkomik, aber der Humor der Erzählerin sowie Charakterkomik sind auch hier gegeben. Diese Art der Figurenkonzeption wird oft durch widersprüchliches Verhalten zum Ausdruck gebracht und findet sich bei verhältnismäßig vielen Protagonist*innen. Und auch in dieser Serie nehmen die Figuren der dritten Relevanzebene zwar nicht viel Raum ein, stellen aber einen Aspekt dar, der das ganzheitliche Konzept ergänzt und aufwertet.

Wie viel vom Humor der Protagonist*innen abhängt, lässt sich in PAN auch durch das Fehlen von Lee in Band 2 belegen, da dadurch ein deutlicher Wandel der komischen Tonalität zu beobachten ist. Mit Lees Abwesenheit verliert die Erzählung ihre zuvor heitere Grundstimmung – nicht zuletzt deshalb, weil auch die Erzählerin selbst in keiner heiteren Verfassung ist. Sarkasmus und Zynismus nehmen zu, wodurch sich die humoristische Wirkung merklich wandelt. Eine vergleichbare Veränderung lässt sich auch in OTQ beobachten, wenn Mailin von Liam getrennt ist und daher v.a. in der Primärwelt. Auch hier dominiert eine ernstere Tonlage, allerdings sind diese Passagen deutlich kürzer und beeinflussen die Gesamtdynamik des Textes weniger stark.

Beide Serien verfolgen trotz unterschiedlicher Ausprägung ein ähnliches Ziel: die humoristische Konzeption von Figuren als Bestandteil einer übergreifenden Erzählstrategie. So erweist sich in beiden Fällen die Figurenkonzeption als zentrales Element der komischen Gestaltung.

Die Kapitel zur sprachlichen Perspektive konnten verdeutlichen, dass in beiden Serien Sprache als ein ebenso wesentliches Mittel der Komikerzeugung fungiert wie die Figurenkonzeption. Da die Hauptfiguren in ihrer Ausdrucksweise in hohem Maße von konzeptioneller Mündlichkeit geprägt sind, kommt der Humor der beiden auf eine besonders unmittelbare Weise zum Tragen. In OTQ bleibt dieser Stil Mailin vorbehalten, weshalb die Ausdrucksweise selbst als Mittel zur Komikerzeugung genutzt wird, da sie im Kontrast zu den anderen Protagonist*innen steht. In PAN hingegen bedienen sich mehrere Figuren desselben sprachlichen Habitus, weshalb zumindest dadurch keine Inkongruenzen entstehen. Diese sind aber dennoch in beiden Serien ein zentrales Element sprachlicher Komik – ebenso wie die Anschaulichkeit, welche v.a. bei Sprachspielen den humorvollen Effekt betonen kann.

In OTQ entsteht sprachliche Komik aber auch häufig durch kulturelle oder semantische Missverständnisse zwischen Primär- und Sekundärwelt, etwa wenn Mailin auf Begriffe zurückgreift, die in Lyaskye keine Bedeutung haben. Solche Szenen erzeugen nicht nur Verwirrung, sondern auch komische Effekte. In PAN hingegen wird die Komik vor allem durch bildhafte Vergleiche und kreative Wortspiele erzeugt, die nicht nur Fay, sondern auch anderen Figuren zugeschrieben werden. Zudem wird die paraverbalen Ebene miteinbezogen, welche auch in einer schriftsprachlichen Erzählung ihre Relevanz hat, weshalb die sprachliche Perspektive ein komisches Spiel mit Bedeutung, Kontext und Klang darstellt. Zusammenfassend zeigt sich: Beide Serien nutzen Sprache auf kreative Weise zur Komikerzeugung, setzen jedoch unterschiedliche Schwerpunkte.

Die räumliche Perspektive verdeutlicht, dass Komik nicht nur durch die Figurenkonzeption und durch sprachliche Mittel entsteht, sondern auch aus der Strukturierung von Raum hervorgehen kann – insbesondere, wenn es mehrere Welten innerhalb einer Erzählung gibt. In OTQ ergibt sich eine komische Wirkung besonders aus der Diskrepanz zwischen Mailins Erwartungshorizont und den Regeln der Sekundärwelt. Ob durch überraschende Landschaftsveränderungen, magische Mechanismen oder absurde Dialoge – der Raum wird zum Auslöser für Missverständnisse und Ironie. In PAN hingegen entstehen komische Effekte vor allem an den Schnittstellen zwischen fantastischen Räumen und modernen Vorstellungen. Die Sekundärwelt wird zur Bühne für absurde Kontraste und peinlich-komische Situationen, die durch Magie oder Gedankenzugriff potenziert werden – auch Klischees spielen dabei eine tragende Rolle. So wird

auch hier deutlich: Raum ist kein neutraler Hintergrund, sondern zusätzlich zu den Figuren und der Sprache als aktiver Bestandteil der Komik zu verstehen.

Die zeitliche Perspektive spielt hauptsächlich in PAN eine Rolle. Die Serie arbeitet mit historischen Verweisebenen, Zeitsprüngen und Anachronismen, wodurch komische Konstellationen entstehen. Auf der Makroebene wurde untersucht wie sich Komik dadurch entfaltet, dass Fay auf historische Figuren trifft, deren Werte und Verhaltensweisen aus ihrer Sicht skurril wirken. Hierbei wird aber nicht nur mit den gesellschaftlichen Normen der unterschiedlichen Zeiten gespielt, sondern erneut mit dem Kontrast von Ernst und Komik. Auf der Mikroebene spielen auf der einen Seite Ironie, Rollentausch, Missverständnisse und Verwechslungen eine zentrale Rolle und auf der anderen Seite Komik, die durch retrospektive Enthüllungen entsteht. In OTQ hingegen bleibt die Zeitstruktur stabil – Komik resultiert dort aus den Reaktionen auf gegenwärtige Zustände der Figuren und weniger aus temporal motivierten Kontrasten, weshalb auch kein Kapitel zur zeitlichen Perspektive verfasst wurde.

In den Kapiteln zur ideologischen Perspektive wird deutlich, dass die Komik in den Serien eng mit Wertungshaltungen und inneren Einstellungen verknüpft ist. In OTQ stehen Mailins kritische, oft sarkastische Reaktionen im Mittelpunkt, die gesellschaftliche Normen infrage stellen. Auch Nebenfiguren wie Grace nutzen Humor als Strategie der Selbstbehauptung. Die Protagonist*innen fallen nicht in Opferrollen, weshalb hegemoniale Machtverhältnisse mittels Komik aufgebrochen werden. Die Komik basiert hier aufgrund der vielen Sarkasmen zum einen auf Inkongruenz und zum anderen auf Entlastung im Sinne der freudschen Theorie. In PAN geschieht dies zwar im selben Sinne, jedoch geht es hierbei im Kontext der ideologischen Perspektive neben den ernsthaften Themen wie Geschlechterrollen, sozialen Status und Machtmissbrauch auch um harmlosere Thematiken wie Zukunftsvorstellungen, Neid, Liebesbeziehungen o.Ä. Und wo die Komik in OTQ mehr mit unbekannten Elementen spielt, baut sie in PAN mehr auf bekannten Klischees auf. Von beiden Serien kann jedoch gesagt werden, dass sie Humor als Mittel zur ideologischen Positionierung nutzen: Komik wird zum Werkzeug der Emanzipation und zur Reflexion über soziale Ordnung.

Schließlich zeigt das Kapitel zur Intertextualität und Intermedialität, dass beide Werke humorvolle Wirkung durch mediale Referenzen erzeugen. In OTQ sind diese punktuell und meist klar auf Mailin und Nathaniel fokussiert, wodurch ihre popkulturellen Assoziationen zur individuellen Verarbeitung und ironischen Kommentierung beitragen. In PAN hingegen sind intertextuelle und intermediale Bezüge dichter und vielschichtiger in die Erzählstruktur integriert. Popkultur wird hier zum festen Bestandteil des Figurenwissens und der Weltdarstellung – von

Bridget Jones bis Charlie Chaplin. Die Referenzen dienen nicht nur der Komik, sondern auch der Charakterisierung und Weltstrukturierung.

Abschließend lässt sich feststellen: Wo die Komik in OTQ vorrangig raumbasiert ist – etwa durch groteske Konstellationen, widersprüchliche Räume oder situative Grenzüberschreitungen –, nutzt PAN stärker die Mechanismen des Gedankenlesens und des Zeitreisens, um humorvolle Brüche, Überforderungen und überraschende Effekte zu erzeugen. Die Komik wird hier also in die Logik der phantastischen Elemente selbst eingeschrieben und entsteht nicht als bloße Reaktion auf sie. Trotz dieser unterschiedlichen Schwerpunkte verfolgen beide Serien ähnliche komische Strategien: Die Komik entsteht vorwiegend durch Inkongruenz, aber auch zur Entlastung und teils durch Herabsetzung – sei es sprachlich, räumlich, ideologisch, medial oder zeitlich. Gerade im Kontext der Phantastik, die traditionell mit Ernsthaftigkeit, Gefahr oder metaphysischem Rätseln assoziiert ist, zeigt sich hier eine narrative Umcodierung: Komik wird nicht ausgeschlossen, sondern funktional integriert – als Möglichkeit zur Distanz, zur Reflexion oder zur narrativen Entlastung. Demnach konnte auch diese Untersuchung zeigen, dass sich die drei Grundorientierungen der Komiktheorien nicht widersprechen, sondern ergänzen und überschneiden. Beide Serien machen deutlich, dass humorvolle Erzählverfahren in diesen phantastischen Geschichten nicht bloße Stilmittel sind, sondern tragende narrative Strategien, die Welt- und Figurenkonstruktion wesentlich mitgestalten.

7 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Benkau, Jennifer: Das Reich der Schatten. *Her Wish So Dark*. Ravensburg: Ravensburger 2021 (Bd. 1).
- Benkau, Jennifer: Das Reich der Schatten. *His Curse So Wild*. Ravensburg: Ravensburger 2021 (Bd. 2).
- Benkau, Jennifer: *One True Queen*. Von Sternen gekrönt. Ravensburg: Ravensburger 2021 (Bd. 1).
- Benkau, Jennifer: *One True Queen*. Aus Schatten geschmiedet. Ravensburg: Ravensburger 2022 (Bd. 2).
- Benkau, Jennifer: *The Lost Crown*. Wer die Nacht malt. Ravensburg: Ravensburger 2022 (Bd. 1).
- Benkau, Jennifer: *The Lost Crown*. Wer das Schicksal zeichnet. Ravensburg: Ravensburger 2023 (Bd. 2).
- Regnier, Sandra: Das geheime Vermächtnis des Pan. Hamburg: Carlsen 2013 (Bd. 1).
- Regnier, Sandra / Sporrer, Teresa / Wolf, Jennifer: 10 Mal fantastische Weihnachten. Hamburg: Impress 2013.
- Regnier, Sandra: Die dunkle Prophezeiung des Pan. Hamburg: Carlsen 2014 (Bd. 2).
- Regnier, Sandra: Die verborgenen Insignien des Pan. Hamburg: Carlsen 2014 (Bd. 3).
- Regnier, Sandra: Die magische Pforte der Anderwelt. Hamburg: Carlsen 2017 (*Pan-Spin-off* 1).
- Regnier, Sandra: Das gestohlene Herz der Anderwelt. Hamburg: Carlsen 2019 (*Pan-Spin-off* 2).
- Rothfuss, Patrick: Die Furcht der Waisen 2. Die Königsmörder-Chronik. Zweiter Tag. Stuttgart: Klett Cotta 2012.

Sekundärliteratur

- Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: H.C. Beck 1998.
- Bachmaier, Helmut (Hg.): Lachen als Akt der Selbstaffirmation: Thomas Hobbes. In: Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2020, S. 16 – 17.
- Bachmaier, Helmut (Hg.): Sittenverfeinerung und Konversation: Francis Hutcheson. In: Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2020, S. 22 – 23.
- Bachmaier, Helmut (Hg.): Inadäquate Subsumtion: Arthur Schopenhauer. In: Texte zur Theorie der Komik. Stuttgart: Reclam 2020, S. 44 – 48.
- Bergson, Henri: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2011.
- Brock, Alexander: Wortspiel. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 56 – 61.

Bummack, Jürgen: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. III: P – Z), S. 355 – 360.

Campbell, Joseph: *The hero with a thousand faces*. Novato in Calif.: New World Library 2008.

Chapius, André: Paradox. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. III: P – Z), S. 15 – 19.

Cicero, Marcus Tullius: *De oratore*. Über den Redner. Hg. u. übers. v. Harald Merklin. Stuttgart: Reclam 1976.

Dettmar, Ute: Fortgesetztes Erzählen. Kinder- und Jugendliteratur im Netz von Populär- und Medienkulturen. In: Serialität in Literatur und Medien. Band 1, Theorie und Didaktik. Hg. v. Petra Anders und Michael Staiger. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S.115 – 126.

Dettmar, Ute: Serielles Erzählen. In: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim. Berlin: Metzler 2020, S. 137 – 144.

Elster, Ernst: Die Prinzipien der Literaturwissenschaft. Halle a. S.: Max Niemeyer 1897 (Bd. 1).

Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Hg. v. Anna Freud. Frankfurt a. M.: Fischer 1999 (Gesammelte Werke: Chronologisch geordnet, Bd. 6).

Fricke, Harald / Salvisberg, Angelika: Bühnenkomik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. I: A – G), S. 279 – 282.

Fröhlich, Vincent: Serie, Serialität, serielles Erzählen. In: Der Deutschunterricht H.6 / 2018, S. 5 – 17.

Geisenhanslücke, Achim: Philosophie. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 68 – 77.

Gelfert, Hans-Dieter: Max und Monty. Kleine Geschichte des deutschen und englischen Humors. München: C. H. Beck 1998.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Franz. V. Wolfram Bayer und Dieter Hornig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2015.

Gradmann, Erwin: Phantastik und Komik. Bern: Francke 1957.

Häntzschel, Günter / Hanuschek, Sven / Leuscher, Ulrike: Editorial. In: Komik, Satire, Groteske. Hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek und Ulrike Leuscher. München: edition text + kritik Verlag 2012 (Treibhaus. Jahrbuch zur Literatur der fünfziger Jahre, Bd. 8), S. 7 – 12.

Henrich, Dieter: Freie Komik. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink 1976, S. 385 – 389

Hermes, Liesel: Komik und schwarzer Humor in Roald Dahls Matilda. In: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Hg. v. Eva Burwitz-Melzer, Daniela Caspari, Emer O’Sullivan.: Wien: Praesens Verlag 2018, S. 149 – 160.

Isekenmeier, Guido / Böhn, Andreas / Schrey, Dominik: Intertextualität und Intermedialität. Theoretische Grundlagen – Exemplarische Analysen. Berlin: J. B. Metzler 2021.

Kablitz, Andreas: Komik, Komisch. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 289 – 294.

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Mit Einleitungen und Bibliographie hg. v. Heiner F. Klemme. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2009.

Kindt, Tom: Literatur und Komik. Zur Theorie literarischer Komik und zur deutschen Komödie im 18. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 1).

Kindt, Tom: Komik. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 2 – 6.

Kindt, Tom: Humor. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 7 – 11.

Klauk, Tobias / Köppe, Tilmann / Langkau, Julia: Komik und Anschaulichkeit. In: Medienästhetik der Komik. Hg. v. Susanne Kaul und Tom Kindt. Paderborn: Brill Fink 2023, S. 251 – 264.

Knop, Karin: *Comedy in Serie*. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. transcript Verlag 2015.

Kofer, Martina: Flüchtlings Lachen. Möglichkeiten des dominanzkritischen Erzählens von Flucht und Ankunft durch komische Verfahrensweisen. In: Was gibt es da noch zu lachen? Komik in Texten und Medien der Gegenwartsliteratur in literaturdidaktischer Perspektive. Hg. v. Nicola König und Pia Standke. Trier: WVT 2023 (Beiträge zur Didaktik der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bd. 10).

Köhler, Peter: Nonsense. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 718 – 720.

Köppe, Tilmann / Kindt, Tom: Erzähltheorie. Ditzingen: Reclam ²2022.

Kotthoff, Helga: Linguistik und Humor. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 112 – 122.

Kuzovnikova, Ekaterina: Ist der schwarze Humor heute „Pop“? In: Linguistische Treffen in Wrocław, Vol. 15 (2019), S. 311 – 318.

Largier, Niklaus: Zynismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/ New York: De Gruyter 2007 (Bd. III: P – Z), S. 901 – 903.

Lex, Heidi: Habt ihr denn nie etwas zu lachen? Kinder- und Jugendliteratur als humorfreie Zone: ein Gegenbeispiel. In: *Information zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule* Jg. 35, H. 2 (2011), S. 59 – 64.

Lotman, Jurij Michajlovič: Die Struktur literarischer Texte. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Fink ⁴1993.

Lypp, Maria: Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: Vom Kaspar zum König. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000 (Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien. Theorie – Geschichte – Didaktik, Bd. 8), S. 87 – 99.

Man, Paul de: *The Concept of Irony*. In: *Aesthetic Ideology*. Hg. v. Andrzej Warminski. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1996, 163–184.

- Martínez, Matías (Hg.): Erzählen. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler 2017.
- Martínez, Matías / Scheffél, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck ¹¹2019.
- Müller, Wolfgang G.: Ironie. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 185 – 189.
- Nikolajeva, Maria: *The Magic Code. The Use of Magical Patterns in Fantasy for Children*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1988.
- O’Sullivan, Emer: Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. In: Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Hg. v. Eva Burwitz-Melzer, Daniela Caspari und Emer O’Sullivan Wien: Praesens Verlag 2018, S. 11 – 24.
- Paul, Jean: Vorschule der Ästhetik: nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Hg. v. Florian Bambeck. Berlin / München / Bosten: De Gruyter 2015 (Band V,I Erste Abtheilung).
- Preisendanz, Wolfgang: Humor. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Harald Fricke. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. II: H – O), S. 100 – 103.
- Rißland, Birgit: Humor und seine Bedeutung für den Lehrerberuf. Bad Heilbrunn: Julius Klinkhardt 2002.
- Schlachter, Birgit: Syntagmatische und paradigmatische Serialität in der populären Jugendliteratur. In: Serialität in Literatur und Medien. Band 1, Theorie und Didaktik. Hg. v. Petra Anders und Michael Staiger. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren 2016, S.100 – 114.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Fragmente und Athenäums-Fragmente. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung. Bd. 2. Hg. v. Ernst Behler. München u. a.: Wiss. Buchges. 1967.
- Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. Berlin / Boston: De Gruyter ³2014.
- Sorg, Reto: Grotesk. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Klaus Weimar. Berlin / New York: De Gruyter 2007 (Bd. I: A – G), S. 745 – 751.
- Sperber, Dan / Wilson, Deirdre: *Irony and the Use-Mention Distinction*. In: *Pragmatics, A Reader*. Hg. v. Steven Davies. New York: Oxford Univ. Press 1991, 550–564.
- Stichnothe, Hadassah: Phantastisches Erzählen. In: Handbuch Kinder- und Jugendliteratur. Hg. v. Tobias Kurwinkel und Philipp Schmerheim. Berlin: Metzler 2020, S. 116 – 125.
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Franz. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1992.
- Vellusig, Robert: „Kommt ein Mann zum Arzt...“. Der ‚*Doctor’s Wife-Joke*‘ und die Graduierbarkeit des Komischen. In: Medienästhetik der Komik. Hg. v. Susanne Kaul und Tom Kindt. Paderborn: Brill Fink 2023, S. 229 – 249.
- Voss, Christiane: Lachen. In: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2017, S. 47 – 51.

Watson, Victor: *Reading Series Fiction*. In: *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Hg. v. Peter Hunt. London: Routledge 2004, S. 532 – 537.

Weber, Dietrich: Die Satire. In: *Formen der Literatur*. Hg. v. Otto Knörrich. Stuttgart: Kröner 1981.

Weber, Tanja / Junklewitz, Christian: Das Gesetz der Serie. Ansätze zur Definition und Analyse. In: *MEDIENwissenschaft* 25, H.1 (2008), S. 19 – 25.

Weinkauff, Gina: Das Lustifikationsprinzip. Ernste Gedanken zum Humor in der Kinderliteratur. In: *ide. Information zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule* Jg. 35, H. 2 / 2011, S. 73 – 82.

Weinkauff, Gina / von Glasenapp, Gabrielle: *Kinder- und Jugendliteratur*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh 2018 (Standardwissen Lehramt, Bd. 1).

Willer, Stefan: Witz. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 11 – 16.

Wirth, Uwe: Ironie. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 16 – 21.

Wolfzettel, Friedrich / Dietl, Cora / Däumer, Matthias (Hg.): *Artusroman und Mythos*. Berlin / Boston: De Gruyter 2011 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft Bd. 8).

Zipfel, Frank: *Tragikomödien. Kombinationsformen von Tragik und Komik im europäischen Drama des 19. und 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: J.B. Metzler 2017 (Schriften zur Weltliteratur, Bd. 1).

Zymner, Rüdiger: Satire. In: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. v. Uwe Wirth. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2017, S. 21 – 25.

Online-Quellen

Basdeo, Stephen: *Robin Hood. The Academic Study of a Legend*. In: *Reynold's News and Miscellany*. 09.11.2021, <https://reynolds-news.com/2021/11/09/robin-hood-study-of-a-legend/> (30.3.2025)

"fuer jemanden das letzte Hemd hergeben". In: *Redensarten-Index*. https://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=fuer%2Bjemanden%2Bdas%2Bletzte%2BHemd%2Bhergeben&bool=relevanz&ga-woe=an&sp0=rart_ou&sp1=rart_varianten_ou (22.01.2025)

Klischees über die Franzosen: wie kann man zwischen wahr und falsch unterscheiden? In: *Centre International d'Antibes*. 08.11.2018, <https://www.cia-france.de/blog/kultur-franzosisch-traditionen/klischees-uber-die-franzosen> (14.03.2025)

Maier, Jens: Ring(el)piez im Elysée. In: *stern+*. 10.01.2008, <https://www.stern.de/lifestyle/leute/carla-bruni-und-nicolas-sarkozy-ring-el-piez-im-elys%C3%A9e-3228024.html> (30.03.2025)

Sarkasmus. In: *DWDS. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Sarkasmus> (30.3.2025)

Skript. In: *Linguistisches Wörterbuch von Th. Lewandowski*. Institut für Germanistische Sprachwissenschaft, Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg, <https://ger.ovgu.de/Fachgebiete/Germanistische+Linguistik/Linguistisches+W%C3%B6rterbuch+von+Th.+Lewandowski/S/Skript.html> (19.07.2025)

Stooge. In: *Camebridge Dictionary*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-german/stooge?q=Stooge> (05.02.2025)

The Three Stooges. In: *Encyclopaedia Britannica*. Letzte Aktualisierung: 30.05.2025, <https://www.britannica.com/topic/the-Three-Stooges> (26.07.2025)

8 Anhang

Im Folgenden finden sich alle Zusammenfassungen der jeweiligen Bücher.

8.1 OTQ Bd. 1 – Von Sternen gekrönt

Mailin lebt gemeinsam mit ihrer alleinerziehenden Mutter und ihrer neunzehnjährigen Schwester in Killarney, einer Stadt in Irland. Allerdings liegt ihre Schwester Vicky zu Anfang der Erzählung bereits sieben Jahre im Koma, wobei die Ursache dieses Zustandes nicht ermittelt werden kann. Dies stellt folglich eine außerordentliche Belastung für Mailin dar, weshalb sie für ihren psychischen Ausgleich einen Kampfsport erlernt: Kendō.

Nach einem Streit mit ihrer Mutter über die Pflegekraft von Vicky flüchtet die Siebzehnjährige in die Kampfsportschule, um sich abzureagieren. Nachdem Mailin in dieser ein unbekannter Mann aufgefallen ist, geht sie in die Umkleidekabine. Dort wird ihr dann plötzlich schwarz vor Augen und sie beschreibt ihren Zustand folgendermaßen: „Ich fühle mich, als wäre ich aus Sand. Und von einem Moment auf den anderen zerfalle ich in Milliarden Körnchen und ein wirbelnder Sturm erfasst mich und löst mich auf.“³⁰⁶ Und so erwacht Mailin in einem ihr völlig fremden Wald, stellt fest, dass ihr Handy nicht funktioniert und bemerkt ein sehr skurriles Tier: eine Art Kaninchen mit Äffchengesicht. Was anfangs sehr wohlwollend und niedlich wirkt, stellt sich jedoch beinahe als tödlich heraus, als die Siebzehnjährige kurz darauf von einem ganzen Rudel dieser Tierchen attackiert wird. Sie rettet sich auf einen Baum, der sich dann als „fleischfressender Baum“ entpuppt und wird in letzter Sekunde von einem Mann aus der tödlichen Falle befreit. Dieser erkennt an ihrer Kleidung, dass sie nicht aus seiner Welt stammen kann und erklärt ihr, dass sie sich in Lyaskye befindet. Wenn sie wieder nach Hause will, benötigt sie einen Weltenspringer und einen solchen könne sie eventuell in Rubia finden – der Hauptstadt von Lyaskye.

Nach langem überreden, willigt der Mann ein, Mailin nach Rubia zu bringen. Auf dieser Reise erfährt sie nun, dass in dieser Welt vergleichsweise mittelalterliche Verhältnisse herrschen. D. h., es gibt absolut keinen technischen Fortschritt und auch das Reisen ist nur auf einem Pferd oder zu Fuß möglich. Die wichtigste Regel in diesem Land ist Folgende: „Nichts ist, wie es scheint, in Lyaskye.“³⁰⁷ Denn alles was gefährlich aussieht, ist es meist nicht und alles, was schön, niedlich oder harmlos wirkt, kann todbringend sein. Zudem ist Lyaskye nicht nur der Name des Landes, sondern auch „der Himmel, die Wälder, Flüsse, Berge und Seen.“³⁰⁸ Sie ist eine Art Bewusstsein bzw. eine Göttin und deshalb auch in religiöser Hinsicht der „Dreh-

³⁰⁶ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 22.

³⁰⁷ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 54.

³⁰⁸ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 40.

und Angelpunkt“. D. h., Gott, wie er in der primären Welt als Schöpfer anerkannt wird, existiert nicht. Und des Weiteren erwähnt der Mann, dass Lyaskye ab und zu ein Mädchen von „Jenseits der Zeit“ – also aus Mailins Welt – zu sich holt. Er erzählt ihr zwar einige Dinge über die Welt, in der sie sich befinden, aber er verschweigt ihr seinen Namen, weshalb ihm Mailin kurzerhand den Namen Peter gibt.

Als die beiden dann nach einigen Abenteuern in Rubia ankommen, stellt sich heraus, dass die amtierende Königin dieses Landes ihre Schwester Vicky ist. Denn die Mädchen, die Lyaskye zu sich holt, sind dazu auserkoren die Königinnen dieses Landes zu werden. Mithilfe der Tiara Stellaris – der Krone der Sterne, die aus Stücken des Nachthimmels geschmiedet wurde, ebenso wie der Thron – ist es der Königin möglich mit Lyaskye zu kommunizieren. Vicky beschreibt dies folgendermaßen:

Sie bringt mich zum Strahlen. Ich fühle mich heller, stärker und ewiger als je zuvor. Aber mein Körper ist zu schwach, um dem Licht, der Kraft und der Ewigkeit standzuhalten. Es ist das Schicksal der Königinnen seit langer, langer Zeit. Wir nehmen einen Teil von Lyaskye in uns auf – werden ein Teil ihrer Schönheit und Macht. Und dann verglühen wir an ihr.³⁰⁹

Weil all diese Königinnen bereits nach wenigen Jahren sterben müssen, wird immer wieder ein ‚neues‘ Mädchen aus Jenseits der Zeit nach Lyaskye geholt. Laut einer Prophezeiung soll aber irgendwann „eine Wahre Königin“ kommen, die die Kraft besitzt, nicht an ihr zu verglühen. Dies ist der Grund warum Mailin von Nathaniel Bagehot, der ein Weltenspringer, der Minister für Frieden und Krieg sowie der General der Königin ist,³¹⁰ entführt wird, um ihre Schwester demnächst abzulösen, da sich bei Vicky bereits die ersten Anzeichen von Schwäche zeigen. Die Aufgabe des Generals war es allerdings Mailin direkt in den Palast bringen, was ihm nicht gelang, da sie sich beim Weltensprung aus unerfindlichen Gründen von ihm lösen konnte und daher in den Gierigen Wäldern gelandet ist.

Das Weltenspringen ist eine von fünf Formen der Magie bzw. fünf Clans, die in Lyaskye vorkommen können: Zeitenwandler können die Zukunft vorhersagen und Masqueradner können Dinge und Menschen in ihrem Aussehen verändern. Weltenspringer können nicht nur in die Welt „Jenseits der Zeit“, sondern auch innerhalb von Lyaskye an jeden Ort springen, den sie bereits kennen. Zudem gibt es noch

den Clan der Bannschmiede, denn nur die konnten die Amulette herstellen, die alle anderen Magier brauchten, um ihre Kräfte zu bündeln und zu konzentrieren. Die Cercerys. Mit ihnen können selbst normale Menschen begrenzt Magie wirken. Aber ohne sie ist jeder Versuch ein Spiel mit dem Feuer.³¹¹

Mit „alle“ sind allerdings nur die Zeitenwandler, die Masqueradner und die Weltenspringer gemeint. Die Bannschmiede benötigen so etwas nicht und ebenso wenig der fünfte Clan: die

³⁰⁹ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 213.

³¹⁰ Dies war der unbekannte Mann, der Mailin im Dōjō aufgefallen ist.

³¹¹ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 300.

Traumweber. Dieser Clan wird aber generell sehr verachtet, weil ihre Magie Illusionen erschaffen kann und ihnen daher niemand trauen will. Essentiell ist, dass aufgrund eines vergangenen Krieges kaum mehr Magier existieren und diejenigen, die es gibt, sind dazu verpflichtet, sich bei der Königin zu melden. Ihnen wird eine sogenannte Vinculas auf den Arm geschmiedet, um sie unter die Kontrolle der Tiara Stellaris und somit unter die Kontrolle der Königin zu bringen.

Die Siebzehnjährige verbringt also einige Zeit mit ihrer Schwester im Palast, bis deren Ehemann Cassian sie zur Erholung auf die Mondinsel bringen lässt. In dieser Zeit stellt Mailin bereits fest, dass der König sehr grausam sein kann und die Königin im Grunde nichts zu sagen hat, weshalb sie mithilfe ihrer Zofe Grace flüchtet, um ihre Schwester auf jener Mondinsel zu suchen. Auf dieser Flucht ertrinkt sie dann fast im „Tal der Meeresnacht“ und wird erneut von Peter gerettet, der ihr von Rubia aus gefolgt ist. Nun erfährt Mailin auch endlich seinen richtigen Namen: Liam Sullivan. Er ist ein Traumweber, der es geschafft hat, die Vinculas auf seinem Arm zu zerstören und mit anderen Flüchtlingen inklusive seiner Familie ein Dorf an einem geheimen Ort zu gründen. Dort bringt er die nun ebenfalls Flüchtige gemeinsam mit seiner Exfreundin Alys hin. Es stellt sich heraus, dass der General Nathaniel mit Alys und Liam eine Vorgeschichte hat, die sie zu Feinden macht – aber Mailin findet nicht nur dies heraus: Im „Dorf der Diebe“ gibt es einige Bücher, die viel Wissenswerten über Lyaskye preisgeben und auch einen Roman ohne Titel, der Mailin besonders fasziniert. Es handelt sich dabei um eine „lyaskyer *Romeo-und-Julia-Version*“, die mit der Widmung „So viele Bücher. Und du nimmst ausgerechnet dieses?“³¹² beginnt und noch essentiell für die spätere Handlung werden wird:

Als das Buch endet, passiert das, was ich befürchtet hatte: Es zerstört mich. Und das, obwohl die Zeilen noch Hoffnung machen, weil die Helden einen Bann sprechen, der sie verbindet, über alle Welten und alle Zeiten hinweg. *Wenn ich geh, dann geh ich nicht ohne dich. Ich nehm dein Herz mit, wenn ich geh ...*³¹³

Mailin erfährt im Dorf der Diebe nicht nur einiges über Lyaskye, sondern kommt auch Liam ziemlich nahe. Ein weiteres zentrales Ereignis ist hier, als Liam auf einer Gitarre „Nothing Else Matters“ von Metallica spielt und Liams Mutter ihr erklärt, dass ihm das Gitarrespielen und dieses Lied von einem Bettler beibrachte wurde, der Liams Hilfe nicht ohne Gegenleistung annehmen wollte – dieses Lied kannte Mailin von ihrem Vater, der den Song liebte.

Liam und Mailin verlieben sich mit der Zeit ineinander und genießen die Tage, die ihnen noch bleiben, bis der Plan, den sie schmieden, durchgeführt werden soll. Allerdings wird ihnen da ‚ein Strich durch die Rechnung gezogen‘ als Mailin sich eines Nachts– eigentlich schlafend neben Liam im Bett – erneut fühlt, als wäre sie aus Sand und in einem Krankenhausbett in Killarney erwacht.

³¹² Jennifer Benkau: *One True Queen*. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 283.

³¹³ Jennifer Benkau: *One True Queen*. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 334.

Ihre Mutter ist heilfroh, dass zumindest ihre jüngere Tochter wieder aus dem Koma erwacht ist. Mailin erzählt ihr zwar die Wahrheit über Lyaskye und Vicky, aber diese will ihr nicht glauben. Bereits nach kurzer Zeit trifft die Siebzehnjährige wieder auf Nathaniel. Dieser erklärt ihr, wie sie wieder in diese Welt gelangt ist.

„Du hast das innere meines Cercerys berührt. Erinnerst du dich?“ Ich ziehe scharf die Luft durch die Zähne. Liam hatte also recht. Es *ist* gefährlich, ein Cercerys anzufassen. „Ein bisschen der gebannten Nacht glitt in dich. Als du es berührt hast, wusste ich, dass ich nun in der Lage war, mit dir zu springen, ohne dass du dazu in meiner Nähe sein musstest. Ich konnte nicht zu dir springen, weil du an einem Ort warst, den ich nicht kenne, aber ich konnte dich nach Jenseits der Zeit schicken. [...]“³¹⁴

Nathaniel erklärt, dass der König nicht zögern würde, seine Familie in Rubia hinzurichten, wenn er Mailin nicht bald wieder zurück in den Palast bringt. Die beiden schmieden einen Plan, wie sie Vicky retten können. Dieser geht jedoch schief und die Siebzehnjährige – kaum wieder zurück in Lyaskye – fällt dem König sofort in die Hände. Erneut wird Mailin bestätigt, dass die Königin überhaupt keine Macht besitzt. Sie ist zwar tatsächlich mit Lyaskye verbunden, aber Cassian hat vor langer Zeit die Macht der Tiara Stellaris von einem Bannschmied in einen anderen Gegenstand, zu dem ausschließlich er selbst Zugang hat, transferieren lassen. Dies war der letzte lebende Bannschmied, den Cassian gleich anschließend exekutieren ließ.

Der Plan des Königs sieht vor nach dem Ableben Vickys der neue Gemahl von Mailin zu werden und es stellt sich heraus, dass Vicky nie auf der Mondinsel war, sondern versteckt im Palast gefangen gehalten wurde. Mailin ist nun ebenfalls eine Gefangene und wird auf ihre Krönung und anschließende Hochzeit vorbereitet.

Gegen Ende des ersten Bandes wird die angehende Königin mit Lyaskye verbunden, Vicky stirbt, Liam lässt mithilfe seiner Leute die Krönung dennoch platzen und kann dadurch Mailin befreien. Der Roman schließt damit ab, dass zwar alle wieder ihre Freiheit haben, aber Mailin gemeinsam mit Nathaniel zurück nach Jenseits der Zeit springen muss, weil alle hoffen, dass Lyaskye dadurch ihre Macht über Mailin verliert und diese nicht mehr an ihr verglühen muss. Da Nathaniels Cercerys in den Händen einer Rebellin namens Chris Bosworth ist und für einen Weltensprung ohne Cercerys zumindest der Lyaskyer Nachthimmel benötigt wird, ist allen klar, dass die beiden nicht mehr zurückkommen können. Bevor sie jedoch springt, fallen ihr die Worte aus dem Roman ohne Titel wieder ein und sie spricht folgende Worte zu Liam:

„Aber wenn ich geh, dann geh ich nicht ohne dich“, sage ich. „Ich nehm dein Herz mit, wenn ich geh.“ [...] „Und damit dir nicht kalt wird in deiner Brust, lass ich dir mein Herz da. Es soll für dich schlagen. Es soll für dich fühlen. Und wenn der Mensch kommt, der deine Liebe verdient hätte, dann soll es für dich lieben, mit all meiner Kraft. Mit all der Kraft, mit der es dich jetzt liebt.“³¹⁵

³¹⁴ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 371.

³¹⁵ Jennifer Benkau: One True Queen. Von Sternen gekrönt. Ravensburger 2021 (Bd. 1), S. 508.

8.2 OTQ Bd. 2 – Aus Schatten geschmiedet

Der zweite Teil der Dilogie beginnt mit einer Art Albtraum von Mailin – nur, dass es Tag ist, sie nicht schläft und sich im Dōjō befindet. Die letzten Worte, die sie zu Liam gesagt hat, scheinen die beiden tatsächlich miteinander verbunden zu haben, weshalb die (mittlerweile) Achtzehnjährige nun immer öfter Erinnerungen oder auch Visionen von Liam empfängt. Leider verliert sie dabei auch die Kontrolle über ihren Körper im Hier und Jetzt.

Um nicht an Lyaskye zu verglühen, sind Mailin und Nathaniel überhaupt erst zurück nach Jenseits der Zeit gesprungen, wohlwissend, dass es keinen Weg zurück nach Lyaskye gibt. Allerdings spürt Mailin Lyaskyes Macht dennoch in ihr und in dieser Welt kann sie nach keiner Lösung dafür suchen. Deshalb – und um Liam wiederzusehen und ihm zu helfen – will sie unbedingt zurück nach Lyaskye. Sie hat auch den Verdacht, dass es sich bei ihrem Vater, der zwölf Jahre zuvor verschwand, um einen Weltenspringer handelt. Dies würde nämlich erklären wieso sie damals nicht im Palast, sondern in den gierigen Wäldern gelandet ist, als Nathaniel sie geholt hat – Mailin hätte schon von Geburt an Clanmagie im Blut. Aber der Ex-General hält dies für unmöglich.

Mailin erhält von ihrer Mutter die letzte bekannte Adresse ihres Vaters und macht sich mit Nathaniel auf den Weg. Dort finden sie ein scheinbar verlassenes Haus vor, bei dem sich herausstellt, dass es einmal das Haus ihrer Großeltern war. Als sie das verbarrikadierte Gebäude nachts betreten, stellen sie jedoch fest, dass es bewohnt wird. Mailin kommt zum ersten Mal der Gedanke, dass ihr Vater bei einem Sprung entzweigerissen und nun zur Hälfte in Lyaskye und zur Hälfte hier existieren könnte – solche Fälle gab es bereits. Sie denkt an den Bettler, der kaum sprechen konnte und Liam „Nothing Else Matters“ beibrachte.

In diesem Haus finden sie eine Kreatur, die Mailin sofort als Majesty – von Sternen gekrönt – erkennt. Es stellt sich heraus, dass dieses Wesen von ihrem Diener in diese Welt gebracht wurde, nur leider hat es ihn dabei zerrissen, weshalb es zwar das Cercerys ihres Dieners besitzt, aber keinen gesunden Springer, der es zurückbringen könnte. Da sie sich im Haus ihrer Großeltern befinden, glaubt Mailin, dass es sich bei diesem Springer um ihren Vater handeln muss. Das Wesen und sie schließen einen Handel ab: Mailin bekommt das Cercerys und verspricht dafür wiederzukommen, um die Kreatur nach Lyaskye zurückzubringen – als Pfand verlang diese hingegen alle Erinnerungen Mailins von ihrer Schwester Vicky als Majesty. Und obwohl die Kreatur ankündigt, dass es eine Feindin der Königin ist und Mailin nicht wollen kann, dass sie zurück nach Lyaskye kehrt, ist Mailin verzweifelt genug auf diesen Deal einzugehen.

Zwei Wochen später stehen Nathaniel und seine Königin in dessen Zimmer, um nach Lyaskye zurückzukehren. Nur leider geht auch dieser Sprung schief und die beiden landen in einer

Schlucht. Nathaniel stürzt eine Klippe hinab und verletzt sich dabei so schwer, dass er sich nur mühselig fortbewegen kann und dem Tode recht nahekommt. In einer Höhle, in der sie sich ausruhen wollen, finden sie ein gefangenes Mädchen vor. Es stellt sich heraus, dass sie vor hunderten von Jahren von ihrem Bruder hier eingesperrt wurde und auch nur sein Blut sie wieder befreien kann. Bei diesem Mädchen handelt es sich um die einzig Wahre Königin aus der Prophezeiung. Ihr hat Lyaskye ursprünglich Macht verliehen und sie unsterblich gemacht, um sie an ihrer Seite regieren zu lassen. Ihr Bruder, der als Erstgeborener keine Begünstigungen von Lyaskye erhalten hatte, entriss ihr aus Eifersucht einen Teil ihrer Unsterblichkeit und sperrte seine Schwester in die Abysssschlucht. Bei der Kreatur in Mailins Welt handelt es sich um die zweite Hälfte dieses Mädchens, denn als Mailins Vater versuchte sie zu befreien, wurde nicht nur er entzweigerissen. Die Wahre Königin hatte das Cercerys allerdings so manipuliert, dass jeder, der mit diesem zurück nach Lyaskye kehrt, in ihre Nähe springen muss – deshalb sind Mailin und Nathaniel an diesem Ort gelandet.

Nathaniel liegt im Sterben und die Gefangene heilt ihn im Austausch gegen Mailins restliche Erinnerungen an Vicky vor ihrer Zeit als Königin – nun kann sie sich an ihre Schwester überhaupt nicht mehr erinnern.

Daraufhin machen sich die beiden auf den Weg zum Dorf der Diebe. Sie geraten dabei allerdings in einen schlimmen Schneesturm, der Mailin fast das Leben kostet. Hier erfährt sie dann auch die Geschichte, die Nathaniel, Alys und Liam miteinander verbindet – wichtig ist hier, dass Liam und Alys ein Paar waren und ihre Eltern sie mit Nathaniel verheiraten wollten. Bei einer Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern hat Liam den General mit Traumwebermagie so beeinflusst, dass dieser glaubte, ihn wahrhaft zu lieben. Daraufhin wurde Liam die Vinculas angelegt, aber das Gefühl Liam zu lieben, konnte Nathaniel nie abschütteln.

Mailins und Nathaniels Wege trennen sich. Der ehemalige General geht nach Beldar und Mailin zum Dorf der Diebe. Es gibt ein freudiges Wiedersehen und Mailin ist nun endlich wieder mit Liam vereint. Das Paar beschließt gemeinsam mit Alys nach Beldar zu gehen. Dort sollen sich Zwillinge aufhalten, deren Magie damals Liams Vinculas zerstört hatte. Sie wollen versuchen Lyaskyes Verbindung mit Mailin zu trennen. Aber wie sich dort dann herausstellt, ist das nicht möglich – schlimmer noch: die „Wolken“, die auch Vickys Augen kurz vor ihrem Ende trübten, sind nun auch in Mailins Augen zu sehen. Der Versuch hat sie nur noch mehr Zeit gekostet. Nathaniels Vinculas hingegen konnte deaktiviert werden, was bedeutet, dass der König ihm nun nichts mehr anhaben kann.

Mailin, Liam, Alys und Nathaniel machen sich auf den Weg Richtung Rubia, wobei der Plan vorsieht, dass Alys gemeinsam mit Nathaniel dessen Cercerys von Chris Bosworth

zurückstehlen und sich Liam mit Mailin auf die Suche nach ihrem Vater macht – inzwischen weiß man, dass sie ihrer Mutter versprach ihn zurückzubringen.

Mailin findet ihren Vater, schafft es mit ihm in die primäre Welt zu springen und vervollständigt ihn dadurch wieder. Ihre Mutter glaubt ihrer Tochter endlich alles und diese hat wiederum kein schlechtes Gefühl mehr dabei wieder nach Lyaskye zurückzukehren – ihre Mutter ist nun nicht mehr allein. Mailin löst ihr Versprechen ein und bringt die zweite Hälfte der Königin zurück in ihre Heimat. In der Abysssschlucht wartet auch schon Liam auf sie. In dem Gespräch, das die beiden daraufhin mit der gefangenen Königin führen, erfahren sie, dass Cassian der besagte Bruder ist. Sie versprechen ihr, dass sie ihr dessen Blut bringen werden, wenn sie bei ihrer Thronbesteigung eine Regierung einführt und ihre Macht teilt. Zudem soll sie Mailins Cercerys reparieren. Die Wahre Königin warnt jedoch davor, dass sie sich nach ihrer Befreiung Mailins Krone nehmen wird, was deren Tod bedeutet. Zudem will sie die Clanmagier nicht von deren Vinculas befreien – sie findet, dass deren Macht ansonsten zu groß wäre.

Auf dem anschließenden Weg zum Dorf der Diebe stößt Nathaniel dazu, aber als die Drei dort ankommen, steht dort alles in Flammen. Die Königskriege griffen das Dorf an und viele Menschen starben. Zum Glück überlebt Liams Familie, jedoch konnte nur ein Teil davon fliehen – die anderen wurden gefangen genommen und in ein Gefängnis verfrachtet. Vor dem Dorf treffen Liam, Mailin und Nathaniel auf Alys. Der dann entstehende Plan sieht vor, dass Alys und Nathaniel eine Armee für Mailin zusammentrommeln. Liam will sich in diesem Gefängnis einsperren lassen, um dadurch seinen Vater und seine Brüder befreien zu können. Und Mailin will ins Schloss zum König, um an dessen Blut zu kommen.

Im Schloss hat Mailin einige Verbündete: Grace, deren Freund Alec und Armanda. Der König hat nach wie vor die Kontrolle über alles und die drei Freunde können sie nicht vor den Misshandlungen schützen.

Einmal im Jahr wird vom König eine Art Ritual an der Abysssschlucht abgehalten, wo Gefängnisinsassen in die Schlucht gestoßen werden, um Lyaskye ein Opfer zu bringen und um die Gefängnisse zu entlasten. Cassian nimmt Mailin dorthin mit. Hier kommt es dann zum abschließenden Kampf, da es Nathaniel und Alys gelungen ist, genügend Leute anzuwerben. Liam ist auch da, weil er einer von denen hätte sein sollen, die die Schlucht hinuntergestoßen werden. Cassian wird mit einem Schwert verletzt, das in die Schlucht fällt und die Königin befreit – der König ist besiegt und Mailin hat ihre Erinnerungen an Vicky zurück.

Außerdem hat sie einen Plan Lyaskye loszuwerden, ohne „auf Dauer“ sterben zu müssen. Sie vergiftet sich mit Beeren, die normalerweise innerhalb weniger Minuten durch einen Herzstillstand töten. Aber da sie durch den Zauber des Buches mit Liam verbunden ist und Nathaniel

sie mit einer Herzdruckmassage wiederbelebt, ist sie nur kurz tot. Allerdings lange genug, um Lyaskye in ihr zu lösen. Es stellt sich heraus, dass der Roman ohne Titel eigentlich eine Vorhersage von Zeitenwandlern war, die mit Traumwebermagie getarnt wurde, damit nur diejenigen es lesen können, für die es bestimmt war. Die Geschichte, die dort geschrieben stand, war die Geschichte von Mailin und Liam, wodurch ihnen ihr Weg aufgezeigt wurde.

Trotz allem was der Traumweber und Mailin für die Wahre Königin getan haben, hält sie ihr Versprechen hinsichtlich der Clanmagier und will Liam gefangen nehmen, um ihm eine Vinculas anzulegen. Dieser stürzt sich aber lieber in die Abysssschlucht, bevor er dies zulässt. Vier Monate glaubt Mailin, dass Liam tot ist und streift durch die Lande – bis sie ihn findet. Er hatte durch den Sturz seine Erinnerung verloren und wusste nicht mehr, wer er war. Mailin holt diese Erinnerungen dann zurück.

8.3 PAN Bd. 1 – Das geheime Vermächtnis des Pan

Die Geschichte beginnt mit der Perspektive von Leander bzw. Lee FitzMor, von dem man in diesem Kapitel erfährt, dass er weitaus älter ist, als es scheint und er sich aufgrund einer Prophezeiung, in der eine junge Frau namens Felicity eine tragende Rolle spielt, am *Horton College of Westminster* (in London) einschreibt. Er hat vor die Prophezeie kennenzulernen, da es sich bei ihr auch um seine zukünftige Frau handeln soll. Sein Vorhaben ist es, sie so schnell wie möglich zu küssen, da Sterbliche, die ihn küssen, ihm dabei üblicherweise auf immer verfallen. Als Lee an seinem ersten Schultag von der Direktorin durch das Schulgebäude geführt wird, stellt sie ihn zuallererst dem sogenannten „Star Club“ vor, der aus den beliebtesten, reichsten und attraktivsten Schüler*innen des Colleges besteht. Aufgrund seines guten Aussehens ist besagter Star Club sehr angetan von ihm. Eine Schülerin stellt sich als Felicity vor und Lee glaubt in ihr die Prophezeie gefunden zu haben – wohl begeistert über ihre äußerliche Erscheinung. Diese schmeißt sich sofort an den extrem attraktiven Lee ran, führt ihn am Weg zum Unterricht in eine Nische und küsst ihn. In diesem Moment werden die beiden von einer anderen Schülerin unterbrochen, die mit Felicity die Hefte austauschen will, da eine Lehrerin die Schülerinnen miteinander verwechselt hat: Es stellt sich heraus, dass Lee die falsche Felicity geküsst hat.

Bei der Prophezeien handelt es sich um eine Felicity Morgen – bei der geküsst um Felicity Stratton und Lee stellt schnell fest, dass die ‚richtige‘ Felicity absolut nicht seinen Vorstellungen entspricht: Sie hat wilde ungekämmte Haare, ist etwas mollig, hat eine Zahnsperre, ihr T-Shirt riecht nach Alkohol und sie ist tollpatschig.

Nach dieser Verwechslung wird all das bereits Erzählte nochmal aus der Perspektive Felicitys geschildert. Diese kennt weder Leander FitzMor, noch hat sie eine Ahnung davon, dass sie

Teil einer Prophezeiung ist. Die achtzehnjährige Schülerin will Lehrerin werden – ganz gegen die Vorstellung ihrer Mutter, welche einen Pub besitzt und ihre Tochter beinahe jeden Abend zum Arbeiten einteilt. Und weil Felicity ein gutes Herz hat, sagt sie selten „Nein“ zu ihrer Mutter, arbeitet bis spät in die Nacht und erscheint dann ungepflegt und meist zu spät zum Unterricht – sie selbst vergleicht sich mit Brigit Jones.

In der Schule glauben alle, dass sie zu viel trinkt und deshalb immer zu spät kommt. Die Einzigen, die es besser wissen, sind ihre besten Freunde: Phyllis, Corey, Ruby, Nicole und Jayden. Bei der restlichen Schülerschaft ist Felicity daher nicht sonderlich beliebt – v.a. nicht beim Star Club, welcher die sechs Freunde als „Losergang“ bezeichnet.

Lee will das Beste aus der Situation machen und seinen Fehler wieder ausbügeln. Er setzt sich deshalb in jeder einzelnen Unterrichtsstunde neben Felicity, die er nach kurzer Zeit beginnt „Fay“ zu nennen – ganz zum Ärgernis Felicity Strattons, die sie (wie alle anderen in der Schule außer Phyllis und den Lehrern) immer City³¹⁶ nennt.

Die Geschichte nimmt ihren Lauf indem Lee sich nicht nur mit Fay anfreunden will, sondern auch mit ihren Freunden. Allerdings verbringt er genauso viel Zeit mit dem Star Club. Aus diesem Grund vertraut Fay ihm auch nicht: Sie fragt sich, warum so ein attraktiver Kerl, der voll im Star Club etabliert ist, mit ihr und der ‚Losergang‘ Zeit verbringen will. Zudem fallen ihr merkwürdige Dinge bei ihm auf, die alle anderen anscheinend nicht wahrnehmen können³¹⁷ und jedes Mal, wenn sie sich zufällig berühren, bekommt sie einen Stromschlag. Zudem hat sie teilweise das Gefühl, er könne ihre Gedanken lesen. Bei einer überraschenden Prüfung, für die sie nicht gelernt hatte, hört sie seine Stimme in ihrem Kopf, die ihr die Antworten vorgibt.

Als Lee und Fay zusammen ein Referat über Jacob II. halten müssen, treffen sie sich bei ihm zu Hause um dafür zu recherchieren. Fay findet heraus, dass der König von Bischöfen mit einem Bernstein erpresst wurde und sie daraufhin hinrichten lassen hat. Sie unterrichtet Lee von dieser einzigen ‚spannenden‘ Tatsache über Jacob II. Dieser fällt wegen dieser Information aus allen Wolken und bittet sie zu gehen – danach ist er für mehrere Tage verschwunden. Als dann das Referat ansteht und Fay diesen Teil über den König in den Vortrag miteinfließen lassen will, meint Lee, sie hätte sich das nur eingebildet und dass das eine Falschinformation war. Fay stellt daraufhin fest, dass diese Hinrichtungen nun in der Literatur nirgends mehr zu finden sind.

³¹⁶ „Den Spitznamen hatten Felicity und ihre illustren Freundinnen mir verpasst. Nicht nur, um uns zu unterscheiden, sondern mit der Begründung, ich sei so kantig und schmutzig wie die City of London.“ (Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. Carlsen 2013 (Bd. 1), S. 17.)

³¹⁷ Alle Menschen, die Lee kennenlernen sind vollends begeistert von ihm: Weiblich gelesene Personen (egal welchen Alters) scheinen sich sofort in ihn zu verlieben – alle außer Fay – und männlich gelesene Personen wollen mit ihm befreundet sein.

Es stellt sich außerdem heraus, dass Lee nicht nur unverschämt reich zu sein scheint (wie Fay aufgrund seines Autos und seines Hauses festgestellt hat), sondern auch eine Menge berühmter Leute kennt. Als er erfährt, dass die Achtzehnjährige ein absoluter Fan von Richard Cosgrove – einem sehr berühmten Schauspieler – ist, stellt er die beiden einander vor. Von Fay, die mittlerweile angefangen hat, regelmäßig laufen zu gehen – daher abgenommen hat –, keine Zahnsperre mehr hat und für diesen Abend von Lees Stylist*innen ‚herausgeputzt‘ wurde, ist Richard derart begeistert, dass er sie sogar nach einem Date fragt – natürlich nicht, ohne sie vorher nach ihrer Beziehung zu Lee zu befragen. Diese sieht ihn aber nur als guten Freund, dem sie trotz allem, was er für sie tut, nicht gänzlich vertraut – sie spürt, dass er etwas zu verheimlichen hat und findet ihn teilweise unheimlich.

Bei all diesen eigenartigen Vorfällen bleibt es allerdings nicht: Als Fay eines Tages starke Zahnschmerzen hat, pustet ihr Lee ins Gesicht, woraufhin die Schmerzen plötzlich verschwunden sind. Außerdem glaubt sie, immer wieder Visionen zu haben, bei denen sie sich plötzlich an einem anderen Ort glaubt.

Plötzlich wandelte sich die Szene. Im einen Moment waren der übliche Autolärm zu hören und die Abgase zu riechen, im nächsten stank es nach Fäkalien und Abwasser. Ich stand inmitten von Schlamm, meine Füße versanken im Morast und direkt vor mir befand sich eine auffällige Hütte. Die war allerdings bewohnt, denn aus dem Schornstein stieg Rauch empor und davor stand eine Frau in Lumpen gekleidet. Sie starrte mich groß an, als sei ich eine Erscheinung. Doch sofort verschwamm alles und ich stand wieder in dem kleinen Park.³¹⁸

Dass es sich nicht nur um eine Vision handelt kann, müsste ihr eigentlich bewusst sein, da ihre Schuhe nach diesem ‚Phänomen‘ trotzdem von dem Morast bedeckt waren. Allerdings will Fay das nicht wahrhaben und verdrängt es.

Einige Zeit später findet sie dann heraus, dass ihre Mutter das Geld, welches für ihr Lehramtsstudium vorgesehen war (sie hat definitiv nicht vor den Pub ihrer Mutter zu übernehmen), für Zahlungsrückstände des Pubs ausgegeben hatte – ohne ihre Tochter um Erlaubnis zu bitten. Fay ist daraufhin dermaßen am Boden zerstört, dass sie ein paar Tage in Lees Gästezimmer einzieht. Auch hier fallen ihr eigenartige Dinge auf, wie beispielsweise die Tatsache, dass Lees Vater nie anwesend ist, aber laut ihm einfach nur selten nach Hause kommt. Oder, dass in diesem Haushalt augenscheinlich nie geputzt werden muss, da der Schmutz sozusagen von alleine verschwindet. Als Fay eines Nachts von einem Flüstern in einer fremden Sprache geweckt wird und diesem nachgehen will, entdeckt sie grünes Licht bei der Treppe im Flur.

Mein Herzschlag übertönte beinahe die flüsternden Stimmen und ich bemühte mich so flach wie möglich zu atmen. Ich schielte um die Ecke, die Treppe hinunter. Niemand da. Zumindest kein Mensch. Nur grünes Licht. Neugierig beugte ich mich weiter vor – das Licht kam anscheinend aus der Wand. Die Wand strahlte

³¹⁸ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. Carlsen 2013 (Bd. 1), S. 150.

grünes Licht ab? Doch dann ging mir auf, woher das Licht kam und auch das Flüstern. Das Bild mit den Faunen und Elfen war zum Leben erwacht.³¹⁹

Bei den meisten dieser sonderbaren Phänomene, die bis dahin passieren, versucht Lee Fay einzureden, dass sie sich das alles nur einbildet. Als er sie aber nach einem missglückten Weihnachtessen bei ihrer Schwester abholt, sitzen die beiden in einem Moment noch in seinem Auto und im nächsten stehen sie im Wald.

„Das ist keine Vision, richtig?“ Ich flüsterte. Lauter ging es nicht. Meine Kehle war wie zugeschnürt. Meine Stimme steckte im Hals fest. Trotzdem hatte Lee mich verstanden. Er nickte langsam. Er streckte eine Hand aus, um mir aufzuhelfen, aber dann zuckte er erschrocken zurück. Der Pfropfen in meiner Kehle hatte sich gelöst. Ich schrie. Ich konnte nicht anders.³²⁰

Wie sich herausstellt sind die beiden in der Vergangenheit gelandet. Nachdem sie vor fremden Männern flüchten mussten, erklärt Lee Fay, dass er ein Elf und Zeitagent ist. Er bekommt Aufträge, die in der Vergangenheit liegen und man kommt erst wieder zurück, wenn dieser erledigt ist. Zudem gibt er zu tatsächlich in der Lage zu sein, Gedanken zu lesen – allerdings nur solange er einer Person in die Augen sieht.

An einem Teich ruft Lee nach einer gewissen Mildred, welche sich als Nymphe entpuppt, die in jeder Zeit in fast jedem Gewässer gerufen werden kann. Diese gibt ihnen angemessene Kleidung und erklärt, dass es sich hierbei um das 8. Jahrhundert n. Chr. handelt. Nachdem sie nach der Verabschiedung von Mildred einige Informationen bei den dort lebenden Menschen eingeholt hatten, landen sie schließlich am Hof von König Pippin. Als Fay nachts die Latrinen aufsucht, wird sie entführt – gemeinsam mit Karl, dem zehnjährigen Sohn des Königs.³²¹ Gerettet werden die Zwei schließlich von Ciaran, den Fay kennenlernte, als sie ein paar Wochen zuvor mit ihren Freundinnen in einem Kaufhaus war. Ciaran hatte sie angesprochen und wollte ein Date mit ihr. Dementsprechend ist Fay überrascht, als sich herausstellt, dass Ciaran Lees Cousin ist. Und als dieser kurze Zeit später ebenfalls auftaucht, bringen Ciaran, Lee und Fay den kleinen Karl zurück zu seinem Vater König Pippin. Als Dankeschön erhält Fay von Karl eine Brosche aus Gold, die mit einem großen, gelben Stein besetzt ist.

Als alle schließlich wieder wohlbehalten in der Gegenwart ankommen, erfährt Fay von Lee bei einem gemütlichen Picknick im 5. Jahrhundert v. Chr. einige Fakten: Er arbeitet für FISS (*Fairy Intelligence Secret Service*) und ist ‚nur‘ ein Halbelf (sein Valter ist ein Elf und seine Mutter ein Mensch). Es gibt ein Elfenreich – die Anderwelt –, dessen König Oberon heißt und das durch Schwellen wie das Bild in Lees Haus oder auch Labyrinth aus der Keltzeit betreten werden kann. Lee kann dieses Land als Halbelf leider nicht betreten – nur eine Art

³¹⁹ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. Carlsen 2013 (Bd. 1), S. 243.

³²⁰ Sandra Regnier: Das geheime Vermächtnis des Pan. Carlsen 2013 (Bd. 1), S. 303f.

³²¹ Dieser Karl wird später einmal Karl der Große sein.

Zwischenwelt, die sich Avalon nennt und auf der eine Schule für Halbelfen und Druiden³²² existiert. Lee wurde im Jahr 1692 geboren – d.h. er ist 320 Jahre alt. Kein Elf kann in eine Zeit vor seinem Geburtstag reisen, was bedeutet, dass es an Fay lag, dass die beiden im 8. Jahrhundert n. Chr. (und beim Picknick im 5. Jahrhundert v. Chr.) gelandet sind – warum sie als ‚Normalsterbliche‘ überhaupt zeitreisen kann, ist allerdings auch für Lee nicht erklärbar. Die besagte Prophezeiung über Fay sagt voraus, dass sie der Auslöser für einen Elfenkrieg sein wird, der den Untergang der Elfennation bedeutet. Zudem verschwanden an ihrem Geburtstag die Insignien Pans (ein Schwert, eine Krone und ein Ring), welcher der erste Elfenkönig war. Mit diesen Insignien wurde schon einmal ein Krieg gewonnen, was auch gleichzeitig der Grund war, warum man Fay zur Lösung des Problems nicht einfach rechtzeitig ermordete: Mit ihrem Tod, wären die Insignien Pans für immer verloren.

Das Buch endet mit einem *cliffhanger*: Es wird ein Wachmann ermordet im Bodwin Moor gefunden, der bereits drei Tage vermisst wird. Fay wird des Mordes beschuldigt.

8.4 PAN Bd. 2 – Die dunkle Prophezeiung des Pan

Lee versucht den Mord, der Fay angehängt wird, aufzuklären und reist dazu alleine zum Versailles des 18. Jahrhunderts, um einer Spur nachzugehen. Er verspricht Fay höchstens zwei Wochen unterwegs zu sein. Während Lee fort ist, wird Ciaran am Horton College als Geschichtslehrer eingestellt. Dieser ist ebenfalls ein Halbelf und möchte mit Fay ihre magischen Talente üben: Zeitreisen und Gedankenlesen. Letzteres funktioniert zu ihrer Frustration nicht sehr gut. In dieser Zeit stellt sich auch heraus, dass es sich bei dem Bernstein, der in dem Geschenk (der Fidel) Karls des Großen war, um eine der Insignien Pans handelt. Fay versteckt ihn bei sich zu Hause.

Mittlerweile sind auch mehr als zwei Wochen seit Lees Aufbruch vergangen und Ciaran sowie Fay machen sich Sorgen. Eines Tages taucht Eamon (Sohn von Oberon, dem König des Elfenreichs) auf, ein vollwertiger Elf, der sich ebenfalls als Cousin Lees herausstellt. Dieser teilt Fay mit, dass Lee verschwunden ist und in der Zwischenzeit weitere Morde geschehen sind. Zu ihrem Glück glauben die Elfen nicht mehr, dass Fay etwas damit zu tun hat, denn inzwischen weiß man, dass sich ein Verräter am Königshof der Anderwelt befinden muss. Eamon will wissen, ob sie etwas weiß, aber die Achtzehnjährige kann ihm nicht viel mitteilen. Während dieses Gesprächs erfährt sie hingegen von Eamon, dass Lee laut der Prophezeiung ihr zukünftiger Ehemann sein soll.

³²² Druiden sind Menschen, die weit entfernt mit einem Elfen verwandt sind und daher geringe, übernatürliche Fähigkeiten besitzen.

Als Fay sich etwas später auf einer Karaoke-Party mit ihren Freunden betrinkt und sehnlichst zu Lee wünscht, landet sie unverhofft im Versailles des 18. Jahrhunderts. Es gelingt ihr von Marie Antoinette an deren Hof toleriert zu werden und freundet sich mit dieser sogar an, aber in Bezug auf Lee wird ihr mitgeteilt, dass dieser schon seit Wochen nicht mehr da ist. An einem Brunnen im Garten Versailles hat sie eine Vision, die Lee angekettet in einer Höhle zeigt.

Da Fay es nicht von selbst schafft, wieder in ihre Zeit zu springen, muss Ciaran sie abholen. Als sie zu Hause ankommt, ist die Insignie Pans verschwunden. Es stellt sich heraus, dass Fays Mutter Geld brauchte und nach Wertgegenständen suchte. Sie ließ das Schmuckstück von Fays Bruder Philip verkaufen. Zum Glück kann der Bernstein zurückgeholt werden und wird nun in Fays Spind am Horton College versteckt.

Da es anscheinend niemand schafft, Lee zu finden, will Fay mit den Elfen sprechen, die sie damals in dem Bild, das sich in Lees Haus befindet, gesehen hat. Diese stellen sich als sehr unkooperativ heraus und verschwinden recht schnell von der Bildfläche. Fay stellt jedoch fest, dass sie in das Bild hineinkann und übertritt somit die Schwelle zur Anderwelt, um sich dort Hilfe zu holen. Dort wird sie aber von Elfen aufgegriffen, die sie zu König Oberon schleifen. Dieser will sie töten lassen, da es Menschen nicht erlaubt ist, die Anderwelt zu betreten. Eamon kann im letzten Moment eingreifen, mit der Begründung, dass die Insignien ansonsten auf immer verloren wären. Fay wird daraufhin nach Avalon gebracht, wo sie Vieles über Elfen und deren Lebensweise erfährt. In der Bibliothek Avalons befindet sich eine Kopie des Buches der Prophezeiungen und als sie versucht dieses zu lesen, sieht sie einen Schatten an der Wand, in Form eines Mannes. Er kann nicht sprechen, aber teilt ihr durch Pantomime mit, dass er ein König ist und Fay die Insignien Pans finden muss. Der Schatten vermittelt Fay, dass es sich um vier Insignien handelt (eine Krone, ein Halsreif, ein Schwert und ein Umhang) und nicht, wie Lee behauptet hat, um drei.

Bei einer Geburtstagsfeier einer der Schüler*innen Avalons, trinkt Fay Alkohol und landet erneut in Versailles – diesmal wartet Ciaran allerdings schon auf sie. Er hat sie hierhergeholt, damit ein Fehler wieder gutgemacht werden kann, der Fay bei ihrem ersten Besuch dort unterlaufen ist (sie hat unbewusst die Halsband-Affäre verhindert und Marie Antoinette hat die Revolution überlebt, was fatale Folgen für die Gegenwart hat).

Als Fay erneut in den Brunnen blickt, sieht sie abermals Lee in der Höhle. Dies veranlasst sie, nach ihrer Rückkehr selbstständig nach Lee zu suchen. Der Schattenmann hilft ihr, zu ihm zu springen. Sie findet Lee halbtot und angekettet, kann ihn befreien und versucht mit ihm zu fliehen. Bevor sie es aus der Höhle schaffen, stellt sich ihnen jedoch ein Drache in den Weg.

Dieser Drache hat Lee gefangen gehalten und möchte nun mit Fay reden. Er erklärt ihr, dass sie ein Drachenkind ist:

„Drachenkind? Was ist ein Drachenkind?“

„Kennst du die Geschichte vom Drachen Fafnir? Der Sohn des Riesen Hreidmar, der von Siegfried von Xanten getötet worden war? Siegfried hatte in seinem Blut gebadet und war dadurch unbesiegbar geworden.“

Die Nibelungensage. Ich nicke.

„Fafnir hatte Kinder. Seine Nachkommen haben sein Blut in den Adern.“³²³

Drachenkinder sind Gestaltwandler, die sich nach Belieben auch in Menschen zurückverwandeln können. Der Drache stellt sich Reggie vor und meint, dass die Elfen die Drachenkinder ausrotten wollen und nur die Insignien Pans sie vor der endgültigen Auslöschung bewahren können. Er kann auch wahrnehmen, dass Fay ein Drachenkind ist, aber er weiß nicht, warum sie sich bisher nicht verwandelt hat oder warum sie in der Lage ist, in der Zeit zu springen. Außerdem will er Lee töten, was Fay gerade noch verhindern kann. Der Drache lässt beide gehen, sagt aber, dass sie sich bald wiedersehen werden. Nach diesem Gespräch wird Fay bewusst, dass der prophezeite Krieg zwischen Elfen und Drachen stattfinden soll und je nachdem wer die Insignien hat, als Sieger hervorgeht. Da sie die Einzige ist, die die Insignien aufspüren kann, kommt es darauf an, für welche Seite sie sich entscheidet.

Nachdem Lee genesen ist, zeigt er Fay eine Grotte in Frankreich. Es handelt sich dabei um einen wunderschönen Ort, den er vor Jahrzehnten entdeckte und sich vornahm, ihn eines Tages seiner zukünftigen Frau zu zeigen. Fay ist begeistert und gesteht sich endlich ein, dass sie in Lee nicht nur einen Freund sieht. Kurz bevor sie sich küssen, hält Lee jedoch inne und erklärt ihr, dass sie sich mit einem Kuss ewig an ihn binden würde, weshalb die beiden beschließen, damit noch zu warten, bis sich Fay wirklich sicher ist, diese Bindung auch zu wollen.

Als die beiden wieder zu Hause sind, will Ciaran plötzlich mit Fay sprechen – allein. Er führt sie in einen Tunnel unter seinem Haus, das direkt neben der U-Bahn liegt. Es ist laut und heiß, weshalb die Voraussetzungen erfüllt sind, sich in einen Drachen zu verwandeln. Der zweite Band endet mit der Verwandlung Ciarans, der Fay damit offenbart, nicht nur ein Halbelf, sondern auch ein Drachenkind zu sein.

8.5 PAN Bd. 3 – Die verborgenen Insignien des Pan

Lee und Fay verbringen viel Zeit miteinander. Fay stört, dass Lee durchgehend von allen weiblichen Wesen angehimmelt wird und, dass er es zu genießen scheint. Aber es gehört zu seinem Wesen, Flirten als Taktik einzusetzen, die Dinge zu bekommen, die er will. Eine Taktik, die ausgezeichnet funktioniert, weil Halbelfen eine Art Zauber ausstrahlen, der eine unwiderstehliche Wirkung auf Frauen ausübt. Als sich die beiden gemeinsam mit Fays Freunden eines Tages

³²³ Sandra Regnier: Die dunkle Prophezeiung des Pan. Carlsen 2014 (Bd. 2), S. 352.

im Schwimmbad aufhalten und Lee mit Fay vor Felicity Stratton und einer Nymphe, die sich beide den Halbelfen unter den Nagel reißen wollen, flieht, landen sie unverhofft im Sherwood Forest des 12. Jahrhunderts. Dort spüren sie eine der Insignien Pans auf – die Krone. Auch diese versteckt Fay nach den Abenteuern, die sie in dieser Zeit erleben, in ihrem Schulspind, als sie wieder im 21. Jahrhundert sind.

Lee weiß inzwischen, dass Ciaran nicht nur Halbelf, sondern auch ein Drachenkind ist. Ganz gegen seine Erziehung beschließt er aber vorerst, ihn nicht an die Elfen zu verraten. Nachdem Lee im Auftrag von Ciaran ein paar Tage fort war, um einen Auftrag zu erfüllen, beschließt Fay sich tatsächlich an ihn zu binden und küsst ihn, als er zurückkommt. Die beiden können aber nur für kurze Zeit unbeschwert glücklich sein, da sie erneut plötzlich in der Vergangenheit sind. Am Hof des Blutfürsten im Jahre 1739 finden sie eine weitere Insignie Pans: den Ring. Fay ist verwirrt, weil der Schattenmann nichts von einem Ring „gesagt“ hat.

Zurück in ihrer Zeit eskaliert eine Situation in der Schule, weil seit geraumer Zeit nicht nur Lee Frauen magisch anzieht, sondern auch Fay die Männer. Ciaran greift ein und bittet Fay gemeinsam mit Lee in sein Büro. Er hat inzwischen herausgefunden, dass Fay als Drachenkind immun gegen die Bindung eines Halbelfen ist – ganz im Gegenteil: Lee ist nun dem Zauber von Fay verfallen und an sie Fay gebunden. Sie soll die Wirkung einer Sirene haben, meint Ciaran, wodurch alle Männer in ihrer Umgebung nicht mehr klar denken können. Wegen dieser Eröffnung rennt sie weg und landet dabei versehentlich in Avalon. Dort findet sie dann durch die Hilfe zweier Schüler heraus, dass tatsächlich mehr als drei Insignien existieren. Die vier Insignien, die der Schattenmann „erwähnte“, sind diejenigen von Pan und die anderen drei Insignien sind diejenigen von König Oberon.

Als sie Avalon verlassen will, gelangt sie aber nicht wie gewünscht nach England, sondern erneut in die Anderwelt. Fay befindet sich allerdings nicht in der Anderwelt des 21. Jahrhunderts, sondern zu einem viel früheren Zeitpunkt. Sie findet dabei heraus, dass König Oberon seinen Bruder Aonghus – Ciarans Vater – ermordet hat und es den Drachen in die Schuhe schob.

Nach dieser Enthüllung schafft es Fay endlich wieder in die Gegenwart und raus aus der Anderwelt. Dort erfährt sie, dass die Drachen sie inzwischen töten wollen, weil sie sich durch den Kuss mit Lee für die Seite der Elfen entschieden hat. Schnellstmöglich will sie daraufhin mit Lee die restlichen Insignien finden. Es gelingt den Beiden und sie entdecken eine weitere Krone, einen Halsreif und den Umhang. Aber die Drachen haben in der Zwischenzeit schon den Krieg erklärt und wollen Avalon angreifen. Deshalb beschließt Fay die Insignien Pans zu zerstören, weil sie keinem der beiden Völker die Macht zur Zerstörung des anderen geben will.

Die beiden verbrennen den Umhang und schmelzen Krone, Bernstein und Halsreif im Schmelzofen des Horton Colleges ein.

Lee wird nach Avalon gerufen und Fay besteht darauf, mitzukommen. Sie bringt König Oberon seine Insignien, obwohl nur ihm allein (Lee und Fay) bewusst ist, dass es sich dabei nicht um die Insignien Pans handelt. Während Lee am Schlachtfeld kämpft, ist der König mit der Prophezeiten alleine und eröffnet ihr, dass er selbst der Verräter an seinem Hof ist. Fay weiß zwar durch ihre wiederkehrenden Visionen bereits, dass sie ein Wechselbalg ist, aber Oberon teilt ihr mit, dass sie nicht geboren, sondern aus einem Ei geschlüpft ist. Sie ist ein direkter Nachkomme von Fafnir, der Pans Bruder war. Somit ist König Oberon ihr Cousin.³²⁴

Fafnir konnte sich ebenfalls als Mensch ausgeben und nannte sich in dieser Gestalt Uther Britannien – König Arthus Vater. Oberon wollte im Gegensatz zu seinem Bruder über die Menschen herrschen, mehr Macht und sein Reich vergrößern. Nur aufgrund der Insignien konnte Fafnir das verhindern. Nach seinem Tod verschwanden die Insignien und Oberon erschuf sich eigene, um den Schein zu wahren. Fay selbst befand sich Jahrtausende in dem Ei und da das Buch der Prophezeiung voraussagte, dass Pans Insignien nur durch sie wieder auftauchen, da sie die Erbin Fafnirs ist, setzte Oberon alles daran, um das Ei auszubrüten.

Im Endeffekt gibt es einen Kampf zwischen Lee und Oberon, bei dem der König getötet wird. Beim Schattenmann handelt es sich um König Arthus, der auch weiterhin als Schatten an Fays Seite bleiben wird. Eamon wird der neue Elfenkönig und die überlebenden Drachen dürfen in Zukunft ohne Angst vor den Elfen leben – solange sie keine Menschen töten. Fünf Jahre nach diesem Happy End heiraten Lee und Fay.

³²⁴ Lee ist einer der Neffen von König Oberon, was Fay zu Lees Großtante macht.