

„Ich muss mich echauffieren!“
- Humorkonstruktionen in der Perry Rhodan-Serie
und ihre Auswirkungen auf die Erzählwelt.

Ralf Wohlgemuth

I.

Seit 1961 erscheint Woche für Woche im Verlagshaus Pabel-Moewig die Science Fiction-Serie Perry Rhodan. Ursprünglich als eine Weltraumabenteuerserie im Heftformat von vielleicht zwanzig oder dreißig Heften gedacht, entwickelte sich die Serie nach ihrem überraschenden Anfangserfolg zur im Printbereich erfolgreichsten Science-Fiction Serie der Welt.

Von der Kritik wurde die Perry Rhodan-Serie zu Beginn verrissen. Der qualitative Grad der Textgestaltung schlage sich in einfachen Schwarz/Weiß Konzeptionen nieder und fände seinen Ausdruck in trivialen Charakterisierungen und Handlungsmustern. Dabei wurde der intentionale Charakter der Perry Rhodan-Serie als primär unterhaltendes Textprodukt von ihren Machern niemals bestritten, hochliterarische Ambitionen niemals zur Selbstaufage. Trotz der limitierten literarischen Tiefe, die die Perry Rhodan-Serie auch von sich selbst behauptet, ist sie für die Literaturwissenschaft dennoch ein Betätigungsfeld. Das trägt vor Allem dem Mut des Faches Rechnung, sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten auch mit der Trivial- und Unterhaltungsliteratur und ihren gattungsspezifischen Merkmalen zu beschäftigen und auch Heftserien als untersuchenswerten Teil der literarischen Produktion zu begreifen.

Im Folgenden soll nun überprüft werden, wie sich die geschlossene Erzählwelt der SF-Serie Perry Rhodan im Zusammenhang unterschiedlicher Humorkonzepte verhält. Zwei grundsätzliche Humorkonstruktionen sind dabei festzustellen, die ich als „binnen- und transreferentielle Humorkonstruktionen“ bezeichnen möchte, wobei der Referenzpunkt des ersten Humorkonzepts innerhalb der Erzählwelt liegt, während das zweite Konzept die Erzählwelt durchdringt und auf ein außenstehenden Referenzpunkt verweist. Dabei liegt der besondere Schwerpunkt meiner Ausarbeitung auf dem Gedanken, inwieweit ein binnendifferentielles Humorkonzept auf die Kohärenz einer geschlossenen Erzählwelt einwirkt. Zu diesem Zweck werden exemplarisch einzelne Szenen aus Perry Rhodan Heften auf ihre Humorkonstruktion untersucht und deren Effekte auf das Perryversum dargestellt. Dabei ist es nicht wichtig, welcher Autor die entsprechende Szene geschrieben hat, denn auch wenn bei einzelnen Autoren durchaus Vorlieben zu einer der beiden Konzepte festzustellen sind, ist ihre Nutzung als eine autorenunabhängige zu betrachten. Ebenso wenig soll hier eine „Gute-Gag-Liste“ entstehen oder der Humor auf der Grad der Witzigkeit hin bewertet werden.

II.

In den frühen Analysen der Perry Rhodan-Serie wurde der Aufbruch der Menschheit in den Weltraum zum imperialistischen Eroberungsfeldzug und Perry Rhodan, die Hauptfigur der Serie, zum faschistischen Diktator stilisiert. Ellerbrock/Thieß, die 1976 die erste große wissenschaftliche Monographie zu Perry Rhodan erstellten, suggerierten in dieser Arbeit den schon zuvor in vielen Einzelaufsätzen ausgesprochenen Faschismusverdacht, gaben allerdings auch zu, diesen textlich nicht belegen zu können: „Rein textanalytisch kann also nicht behauptet werden, Perry-Rhodan-Romane schilderten eine faschistische Gesellschaftsordnung. Um falsches Bewusstsein beim Leser stabilisieren zu helfen, ist dies aber auch nicht notwendig.“¹ Mit solchen Aussagen teilten sich Ellerbrock/Thieß die unsachliche Herangehensweise und das Vorurteil zur Heftchenserien mit vielen Publikationen zur Perry Rhodan-Serie bis dato. Bis in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts haftete der Perry Rhodan-Serie der Charakter eines *Landers im Weltraum*, einer militaristisch geprägten und rechtideologisch unterlaufenen Serie an.

Auf den ersten Blick mag dieser Eindruck auch gerechtfertigt sein. Karl-Herbert Scheer, gemeinsam mit Clark Darlton (Walter Ernsting) Gründer der Serie, legte den Perry Rhodan Bänden ein eher militärisch geprägtes Miteinander der Charaktere zu Grunde: Imperien, Raumfotten, Explosionen, man salutierte und grüßte ehrfürchtig, und selbst nach Jahrhunderten gemeinsam bestandener Abenteuer wurde noch formell gesiezt – „Spannung durch Konfrontation“ war das grundlegende Konzept der frühen Perry Rhodan-Serie. Dem gegenüber stand jedoch auch die Vision Perry Rhodans, der von der geeinten Menschheit träumte, ohne nationale, rassische, ideologische oder religiöse Differenzen, und Scheer setzte den Lesern bereits nach wenigen Bänden die Auflösung politischer Ost-West-Machtblöcke und eine multikulturelle Menschheit entgegen.²

Rainer Stache schrieb 1986 seine Dissertation „Perry Rhodan. Überlegungen zum Wandel einer Science Fiction Heftserie“³ und legte damit die bis dato umfangreichste und kompetenteste Monographie zu Perry Rhodan vor. Staches Arbeit gilt bis heute als das grundlegendste Werk zur Analyse der Perry Rhodan-Serie und zeigt mit den Ausarbeitungen zur *Probabilität*, der Wahrscheinlichkeit bzw. Glaubwürdigkeit der Charaktere und Ereignisse innerhalb der Perry Rhodan Handlung einen der methodisch elementarsten Analysepunkt zur Serie.

¹ Ellerbrock, Beate u. Jürgen/ Thieß, Frank: Perry Rhodan. Untersuchung einer Science-Fiction-Heftromanserie. Gießen 1976, S. 122. Die Ellerbrock/ Thieß Untersuchung gilt in der Forschung als wissenschaftlich ungenau gearbeitet, polemisch und unsachlich.

² Volker Nübel räumt jedoch ein, dass auch wenn problemlos Japaner, Chinesen, Afrikaner, Russen oder Indianer Teil des Handlungspersonals waren, die Haupthandlungsträger alle „europäisch-amerikanisch, weiß“ waren“. Vgl. Nübel, Volker: Eine kurze Chronik. In: Frick, Klaus N. (Hrsg.): Das groß Perry Rhodan Fan Buch. München 1996, S. 351.

³ Stache, Rainer: Perry Rhodan, Überlegungen zum Wandel einer Science Fiction Heftserie. 2 A. Berlin 2002.

Die wenigen Arbeiten der Literaturwissenschaft zur Perry Rhodan-Serie zeigen hauptsächlich auf, dass das Fach mit diesem Text und seiner Gattung wenig anzufangen weiß. Peter Schattenschneider bestätigt, dass bei formaler Analyse von SF-Texten nicht viel Neues zu finden sei⁴ und auch Ulrich Suerbaum kommt bei seiner grundlegenden Analyse der Gattung Science Fiction zu dem Urteil:

„Der konservative Grundzug von Science Fiction ist auch nach den jüngsten Entwicklungen unverkennbar. Noch immer verwenden die Science Fiction Autoren fast ausschließlich Erzählmuster und -techniken, die bereits vor dem Aufkommen der Gattung entwickelt waren. Es führt letztendlich kein Weg an dem Urteil vorbei, dass Science Fiction zur Zeit eine zwar hochentwickelte, aber noch nicht im vollsten Sinne moderne Art von Literatur ist. [...] Wenn man Science Fiction altmodisch nennt, darf man nicht vergessen, dass ein Großteil der neueren amerikanischen und englischen Autoren, die dem mainstream zugerechnet werden, sich der gleichen Erzählweise bedienen. [...] Science Fiction kann in einer solchen Perspektive mit einigem Recht als eine Literaturform betrachtet werden, die klassische auf die Dauer unentbehrliche Erzählweisen am Leben erhält.“⁵

Hans Joachim Schulz stellt in seinem Überblick zum Genre Science Fiction dar: „Die Eigenart der paraliterarischen, d.h. der ‚eigentlichen‘ SF lässt sich daher mit den qualitativen, formalen und geistesgeschichtlichen Normen der traditionellen Literaturwissenschaft nicht erfassen. Statt dessen muss der Versuch unternommen werden, aus der Produktion- und Rezeptionsgeschichte dieser Literatursorte heraus Gattungsbegriffe zu entwickeln,“⁶ und untersucht im Folgenden die Rezeption der angloamerikanischen und deutschen Science Fiction und legt grundlegende rezeptionsspezifische Merkmale der Science Fiction offen, ohne jedoch daraus genrespezifische Folgerungen zu schließen.

Drei ganz entscheidende Merkmale prägen die Perry Rhodan-Serie, die für jede Analyse der Heftserie berücksichtigt werden müssen: Perry Rhodan ist zunächst einmal ein Text, der noch nicht abgeschlossen ist. Die Serie ist weiterhin in der wöchentlichen Produktion und wird es wohl auch noch eine gehörige Zeit bleiben. Des Weiteren ist Perry Rhodan selbstreferenziell. Hefte, die aktuell erscheinen, können sich auf Handlungen beziehen, die bereits im Jahr 1967 geschrieben wurden. Somit ist Perry Rhodan ein Text, der seine eigene Textvergangenheit noch verändern kann.⁷ Und letztens ist die Perry Rhodan-Serie ein Wirtschaftsprodukt und nicht unabhängig von den Verkaufszahlen und so stark an der Leserschaft orientiert.

⁴ Schattenschneider, Peter: Science Fiction: Vision für das dritte Jahrtausend. In: Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992, S. 283.

⁵ Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen. Form und Weltbild. Stuttgart 1981, S.62.

⁶ Schulz, Hans-Joachim: Science Fiction. Stuttgart 1986, S. 2.

⁷ Vgl. Staches Beispiel zu Rainer Castor: Stache, Rainer: a.a.O. S. 251f.

Gerade letzteres führt die neuere kultur- und literaturwissenschaftliche Forschung an das „Beschäftigungsfeld Perry Rhodan“ als Serie, die eng an die Mentalitätsgeschichte der Bundesrepublik Deutschland gebunden ist. Als ein Text bzw. eine Textserie, die die Geschichte der BRD, sowohl durch ihre Leserschaft als auch durch ihre verschiedenen Autoren generationen,⁸ seit mehr als 45 Jahren kontinuierlich begleitet, wird sie zum Indikator für bundesdeutschen Zeitgeist und sich verändernde Gesellschaftskonzepte und –prinzipien, ohne sich dabei auf den Produktions- oder Rezipientenkreis der intellektuellen Elite zu berufen. Und so wird in dem von Bollhöfener/Farin/Spreen herausgegebenen Sammelband „Perry Rhodan Studies – Spurensuchen im All“⁹ die Perry Rhodan-Serie nach Phänomen der Massenkultur, der Genderproblematik oder der politischen Geschichte der BRD hinterfragt. Essayistische Beiträge anderer Bücher beschäftigen sich mit dem „Kult“ Perry Rhodan oder fassen die Serie in den Zusammenhang einer Generationenretrospektive.¹⁰

Auch wenn Suerbaum die Limitierung von Erzählmustern und –konzepten der Science Fiction erläutert, können doch innerhalb der Perry Rhodan-Serie spezifische Erzählkonstruktionen ausgemacht werden, die es lohnt, näher zu untersuchen. Dabei ist vor allem ein Charakteristikum der Perry Rhodan-Serie, wie aber auch von fast aller Science Fiction Literatur, von Bedeutung. Perry Rhodan arbeitet mit einem eigenen geschlossenen Gegenuniversum, von Leser und Autoren *Perryversum* genannt, als narrativer Basis.¹¹ Die Handlung der Perry Rhodan-Serie findet innerhalb dieses Universums statt, mittlerweile etwa 3000 Jahre in der Zukunft. Bereits wenige Hefte nach Band 1¹² sprang die Handlung fünf Jahre in die Zukunft, mit Heft 19 erhielt Perry Rhodan die relative Unsterblichkeit und konnte so als Held einer kontinuierlich in die Zukunft erzählten Serie gesichert werden.¹³ Mit fast jedem fünfzigsten oder hundersten Band wurden weitere Jahre in die Zukunft geeilt, zwischen Band 399 und Band 400 nahezu ein Jahrtausend.

Nach der Übernahme der Chefautorenschaft durch den jungen Autor William Voltz Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre, fügte dieser der gewohnten Konfrontationskonzeption der Handlung das *Zwiebelschalenmodell*, eine kosmologische

⁸ Die Perry Rhodan-Serie wird von einem Autorenteam bestehend aus etwa fünf bis zwölf Autoren, von denen einer oder zwei die Handlungsvorgaben (Exposés/ Exposéautor) verfassen, geschrieben.

⁹ Bollhöfener, Klaus/ Farin, Klaus/ Spreen, Dirk (Hrsg.): *Perry Rhodan Studies. Spurensuche im All.* Berlin 2003.

¹⁰ Vgl. ua. Kasper, Hartmut (Hrsg.): *Deutsche Helden.* Leipzig 1997, Maus, Stephan: *Perry Rhodan, ein deutscher Held.* Stern, 03.12.2006. <http://www.stern.de/unterhaltung/comic/:Perry-Rhodan-Ein-Held/577421.html>. Zugegriffen am 26.01.2009.

¹¹ Ein solches Gegenuniversum ist Teil fast jeder SF Literatur, sie ist aber auch in anderen seriellen Produktionen von starker Bedeutung. Bekannte Beispiele stammen vor allem aus dem Fernsehen und dem Kino, so z.B. das „Star Trek Universum“, das „Star Wars Universum“ oder das „Babylon 5 Universum“.

¹² Die erzählte Zeit der Perry Rhodan-Serie lag bei ihrem Start nur 10 Jahre in der Zukunft, 1971.

¹³ Dieser „Kniff“ der Unsterblichkeit sicherte der Serie einen bzw. mehrere potentiell unsterbliche Helden und machte es nicht mehr nötig, nach mehreren Erzähljahren den Lesern einen neuen Serienhelden zu präsentieren, an den sie sich wieder gewöhnen mussten.

Evolutionstheorie¹⁴ dem Perryversum hinzu und Perry Rhodan (und die Leser) erfuhren von den Ordnungsmächten, den *Kosmokraten*, die in diesem Modell die höchste Stufe evolutionärer Entwicklung darstellen und die vor langer Zeit durch die *Sporenschiffe* für die Verbreitung intelligenten Lebens im Universum gesorgt hatten und dem *Moralischen Kode*, der einer menschlichen DNS gleich die Universen durchzieht und sie durch quantenphysikalische Phänomene stabilisiert: Die New Age und die Friedensbewegung veränderten nicht nur das Perryversum, sondern auch die Geschichten, die erzählt wurden. Das Scheer'sche Konzept von „Spannung durch Konfrontation“ wurde durch das Voltz'sche Konzept der „Spannung und Mystik“ abgelöst.¹⁵

Diese hier nur skizzierte¹⁶ narrative Gegenwelt ist Basis der erzählerischen Strukturen und Ausarbeitungen der Perry Rhodan-Serie. Sie bildet die eigene geschlossene Erzählwelt der Perry Rhodan-Serie, für die auch Stache das Parameter der Probabilität anwendet.

III.

Die Geschichte und die Theorie des Humors kann an dieser Stelle nicht ausführlich behandelt werden, dennoch ist es notwendig, einige Erkenntnisse und Fragestellungen der Humortheorie hier aufzuführen. Zu Beginn muss aber grundlegend zwischen dem Lachen und dem Komischen bzw. dem Humor unterschieden werden, denn Lachen und Humor sind nicht unbedingt kongruent.

Das Lachen ist eine physiologische, d.h. körperliche Reaktion, der wir uns auch in Situationen bedienen, die nichts mit Komik zu tun haben. So ist das Lachen auch Forschungsfeld der Medizin, der Psychologie oder der Soziologie und wird dort nicht nur als ein Reflex auf Komik verstanden, sondern auch als Ausdruck allgemeiner Freude (z.B. Wiedersehensfreude) oder Wohlbefinden, was sich z.B. in der Sozialforschung in Zusammenhang mit Kleinkindern und dem Mutter-Kind Verhältnis niederschlägt¹⁷ oder in den Bereichen der Antiaggressionsforschung Beachtung findet, indem auf die körperliche Erschöpfung nach dem Lachen verwiesen wird, die mit einer Wehr- und Hilflosigkeitshaltung

¹⁴ Welche ursprünglich vom Autor Kurt Mahr entwickelt wurde, wobei Stache Voltz als Schöpfer betont. Vgl. Stache, Rainer: a.a.O. S. 233.

¹⁵ Vgl. u.a. Nübel, Volker: a.a.O., S.353 und Teuscher, Gerhard: Perry Rhodan, Jerry Cotton und Johannes Mario Simmel. Eine Darstellung zu Theorie, Geschichte und Vertretern der Trivialliteratur. Stuttgart 1999, S. 90f.

¹⁶ Es muss auch hinzugefügt werden, dass das Perryversum keine in allen Bereichen vollständige Gegenwelt darstellt. Viele Aspekte des gesellschaftlichen Lebens, soziale, religiöse, künstlerische, politische oder sexuelle Aspekte des Perryversums werden nur als existent genannt oder angedeutet, allerdings in den Romanhandlungen nicht soweit ausgeführt, als dass man auch von einem gesellschaftlichen, politischen, usw. System sprechen kann, das dargestellt wird. Dies ist dem unterhaltenden und primär abenteuerlichen Grundcharakter der Serie geschuldet, der bestimmte Arten von Utopien nicht zulässt. Vgl. auch Stache, Rainer: a.a.O. S. 96ff.

¹⁷ Vgl. dazu: Dopychai, Arno: Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz. Bonn, Uni. Diss. 1988.

einherginge und ähnlich wie Sport dazu dienen könne, Energien abzuführen.¹⁸ Auch ein Kuss geht normalerweise mit einem Lachen, Lächeln oder dazu reizenden Gefühl einher und hat nichts mit Komik zu tun.

Freud sah im Lachen eine Analogie zum Traum und somit eine Art der menschlichen Triebbefriedigung. Durch das Lachen gelänge es dem Menschen, angestaute Energien und Spannungen abzubauen und sich so einen Zustand der Erleichterung zu beschaffen.¹⁹ Freud baute damit auf die Überlegungen Herbert Spencers auf, der bereits im 19. Jahrhundert der Ansicht war, das Lachen entstehe aus einer Reizüberflutung des Nervensystems.²⁰

Anders als das Lachen, ist der Humor oder das Komische stärker konzeptionell oder strukturell zu begreifen. Um diese Strukturen/Konzepte näher zu bestimmen, kann eine Beobachtung der australischen Ureinwohner durch Charles Darwin hilfreich sein: „Bei Europäern erregt kaum irgend etwas das Lachen so leicht wie Nachahmung, und es ist im Ganzen merkwürdig, dieselbe Tatsache bei den Wilden Australiens wiederzufinden [...]“²¹ Von den interkulturellen Aspekten von Humor, die hier angedeutet werden einmal abzusehen, ist vor allem ein Begriff in Darwins Aussage von Bedeutung: die Nachahmung. Aristoteles schreibt in seiner Poetik: „Die Komödie ist [...] Nachahmung von schlechten Menschen, aber nicht in Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht [...]“.²² Aristoteles spielt mit dem Wort „Hässlichkeit“ auf die Anschaulichkeit des Lächerlichen an, das nicht zwingend eine physische Hässlichkeit meint, sondern einen Fehler, eine Schlechtigkeit allgemein und impliziert hier, dass das Lächerliche sinnlich wahrnehmbar sein muss. Ein Geizhals ist nicht deswegen lächerlich, weil er als Geizhals benannt wird, sondern weil sein Tun, seine Handlung wahrnehmbar nachgeahmt wird. Auch wird ein affektiert Mensch nicht zur Witzfigur, nur weil er als affektiert bezeichnet wird, sondern weil seine Nachahmung oder Darstellung dies begreifbar macht.

Hinzu kommt ein weiteres Merkmal des Komischen, das sich bereits bei Platons Dialog „Philebos“ finden lässt, welches das früheste erhaltende Beispiel einer Theorie des Humors darstellt.²³ Sowohl Platon als auch Aristoteles sprechen von der Gefahrlosigkeit des Humors, das kein Verbrechen und keinen Schmerz verursache. Humor ist also neben seiner sinnlich wahrnehmbaren Nachahmung grundsätzlich harmlos und erlaubt zu lachen, ohne Sanktionen

¹⁸ Vgl. Stollmann, Rainer: Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens. Stuttgart 1997, Koestler, Arthur: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern München Wien 1966.

¹⁹ Vgl. Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. Der Humor [1927]. Eingeleitet von Peter Gay. Frankfurt a M. 1992.

²⁰ Vgl. Spencer, Herbert: The Physiology of Laughter [1860]. In: ders.: Essays. Scientific, Political an Speculative. Bd. 2 London 1901, S. 452-466.

²¹ Darwin, Charles: Ausdruck der Gemüthsbewegung bei den Menschen und den Thieren. Stuttgart 1872, S. 211.

²² Aristoteles: Poetik. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 17.

²³ Vgl. Mader, Michael: Das Problem des Lachend und der Komödie bei Platon. Stuttgart Berlin 1977.

des Verlachten für einen selbst oder die Situation erwarten zu müssen, denn mit steigender Gefahr, die aus einer komischen Situation entstehen kann, sinkt auch der Grad des Humors. Durch seine Ablehnung der Dichtkunst²⁴ bezieht Platon seine Theorien des Humors nur auf die reale Lebenswelt. Erst Aristoteles, indem er explizit auch die lächerliche Maske des Theaters frei von Schmerz und Verderben benennt, bezieht die Harmlosigkeit des Humors ebenso auf die Kunst.

Anschließend an Platon differenziert Andras Horn drei Wesenszüge des Humors, die Selbstverkennung, die Sprachverkennung und die Weltverkennung, sowie zwei Frequenzen in denen er sich ausdrücken kann, habituell oder situativ.²⁵

Von diesen ersten Merkmalen ist auf ein weiteres grundlegendes Prinzip des Komischen zu schließen: Komik ist abhängig von einem rezipierenden Subjekt. Andras Horn folgert, dass es „so etwas wie das Komische-an-sich nicht gibt. [...] Das Komische liegt [...] einerseits am Objekt des Lachens (am komischen Gegenstand und am Produzenten des Komischen), andererseits am Subjekt des Lachens, an uns, den Rezipienten des Komischen.“²⁶

Woran erkennt nun der Rezipient das Komische, was macht die Nachahmung zum Lacher? Für die Kontrasttheorie des 17. Jahrhundert lag das Komische „in der plötzlichen Wahrnehmung eines Widerspruchs, den dieser Ansatz im lächerlichen Objekt verankerte.“²⁷ Die Inkohärenz des Objekts wurde zum auslösenden Moment des Lachens, wobei eingewandt wurde, dass sich nicht jeder Lacher aus dem Widerspruch des Objekts erklären ließe. Nicht ausreichend berücksichtigt wurden in der Kontrasttheorie gesellschaftliche Normen und die vom Subjekt erwartete Normalität. Henri Bergson ergänzte in seiner Studie „Le rire“: „Gehen wir zur Gesellschaft über. Wir leben in ihr, von ihr, und können so nicht umhin, sie als lebendes Wesen zu behandeln. Also wird jedes Bild lächerlich sein, das uns die Idee einer verkleideten Gesellschaft, einer sozialen Maskerade nahelegt. [...] Ein jeder weiß, mit welcher Leichtigkeit der Geist des Komischen sich an sozialen Handlungen von festgelegter Form betätigt, von der einfachen Preisverteilung bis zur Gerichtssitzung. Soviel Formen und Formeln, soviel Rahmen für das Komische.“²⁸

Das zum Lachen reizende, ist das Spiel mit dem Bekannten, indem eine gesellschaftliche oder andersgeartete Formalisierung nachgeahmt, aber in ihrer – für jeden harmlos – Abänderung dann mit ihr bricht. Humor ist das Prinzip von der Differenz zur formalisierten Welt oder wie Wilpert zusammenfasst: „H[umor] beruht auf der Diskrepanz zwischen objektiver Realität und deren subjektiver Wahrnehmung oder Schilderung.“²⁹ Horns Subjekt-Objekt Aussage muss also dahingehend ergänzt werden, dass im Humorobjekt auch ein gesellschaftlicher, politischer, religiöser oder anders formalisierter Referenzpunkt liegt, ein

²⁴ Vgl. Platon: *Der Staat*. Bibl. erg. A. Stuttgart 2000, [603b] ff.

²⁵ Vgl. Horn, Andras: *Das Komische im Spiegel des Literatur*. Würzburg 1988, S. 31f.

²⁶ Horn, Andras: a.a.O., S. 18f.

²⁷ Schörle, Eckart: *Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert*. Bielefeld, 2007, S. 34.

²⁸ Bergson, Henri: *Das Lachen. [Le rire, 1900]*. Meisenheim am Glan 1948. S. 29f.

²⁹ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart 2001, S. 357.

Prinzip auf dem z.B. die Figuren in den politischen Karnevalsumzügen basieren, indem die menschlichen Puppen nicht nur verzerrt und überzeichnet, also im optischen Widerspruch zu ihrer Menschlichkeit dargestellt werden, sondern auch eine Referenz auf realpolitisch Geschehen in sich tragen. Sie sind nicht nur als (gestalterisch überzeichnete) Politiker zu erkennen, sondern besitzen auch Merkmale, die auf eine konkrete politische Situation verweisen, z.B. ein schwarzer Aktenkoffer, aus dem Spendengeld quillt.

Komik als Konzept muss als eine Subjekt-Objekt Relation verstanden werden, in der das Objekt des Humors entweder durch eine Abweichung zu sich selbst oder auch durch eine Abweichung zur formalisierten Welt als komisch wahrgenommen wird. Dabei erfährt das Lachen als Reflex des Komischen eine besondere soziologische Funktion: „Unser Lachen ist stets das Lachen einer Gruppe,“ argumentiert Bergson und führt aus: „Lachen wird nur verständlich, wenn man es in seinem eigentlichen Element, d.h. in der menschlichen Gesellschaft, belässt und vor allem seine praktische Funktion, seine soziale Funktion, zu bestimmen versucht.“³⁰ Dupréel schließt an Bergson an und spricht von einem *rire d'accueil* (Integration) und *rire d'exclusion* (Ausgrenzung).³¹ Lachen reagiert auf beunruhigende Symptome der Normverletzungen und fungiert als eine Form der „Bestrafung“, indem ein oder mehrere Normträger den- oder diejenigen, die durch ihr Verhalten die Norm verletzen, missbilligen. Regt eine bestimmte Differenzsituation jedoch nicht zum Lachen (oder zumindest zu einem zum Lachen reizenden Gefühl) an, kann nach Aristoteles und Platon die fehlende Komik vor allem mit einem Argument begründet werden: Die Differenzsituation ist für das Humorsubjekt nicht physisch oder psychisch harmlos. Die Harmlosigkeit findet sich auch den Erzählkonzepten zur Heldenfigur wieder, indem es neben der abenteuerlichen und rührenden auch die lustige Konfrontationssituation gibt, welche im Gegensatz zu den beiden anderen Situationen das grundlegende Merkmal besitzt, physisch bzw. psychisch harmlos zu sein.³²

IV.

Humor ist als ein System von Referenzen erkannt worden, das nach drei Prinzipien arbeitet: a) indem sie auf eine Inkohärenz in ihrer eigenen Nachahmung verweist, b) indem sie im Widerspruch zur formalisierten Welt des Humorsubjekts steht, c) indem sie beides in sich vereint. Nun ist dieses Referenzsystem in eine narrative Welt zu transferieren, wobei diese narrative Welt in Anschluss zu genrespezifischen Merkmalen der Science-Fiction genauer zu betrachten ist, bevor schließlich die Konzepte von „binnen- und transreferenziellen Humorkonstruktionen“ genauer erläutert werden.

„Die Epop und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung [...] sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.“³³ Diese grundlegende und noch immer

³⁰ Bergson, Henri: a.a.O. S. 9.

³¹ Vgl. Dupréel, Eugène: Le Problème sociologique du Rire. In: Revue Philosophique 53, 106. 1928, S. 213-260.

³² Vgl. dazu: Nusser, Peter: Trivialliteratur. Stuttgart 1991, S. 121f.

³³ Aristoteles: Poetik, a.a.O., S. 5.

gültige Definition Aristoteles' ist Ausgangspunkt zur Betrachtung erzählerischer Welten und impliziert die grundsätzliche Unterscheidung zwischen faktueller und fiktionaler Dichtung, indem das Fiktionale nicht das nachahmt, was wirklich geschieht, sondern das „nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche.“³⁴ Eine Erzählwelt definiert sich somit dadurch, dass sie grundsätzlich von unserer Realwelt abgekoppelt ist, um nicht als faktueller Bericht zu gelten. Dennoch arbeitet sie in der Art und Weise wie sie nachahmt mehr oder minder offensichtlich mit der Illusion, Teil unserer realen Welt zu sein. Diese Illusion ist eine Projektionsarbeit des Dichters, indem er seine Nachahmung zwar der realen Welt entnimmt, sie aber im schriftstellerischen Prozess von dieser entfernt und sie in den Rahmen seines Werks einbindet. So diskutiert z.B. Sophokles in der „Antigone“ die Grenzen von Staats- und Privatrecht, indem er die realvorhandene Problematik in seine Erzählwelt überträgt, diese aber anhand der binnendenstrukturellen Parameter der Erzähl- und nicht der Realwelt entfaltet.

Souriau setzt anschließend an Platon in seinem Aufsatz „Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie“ 1951 den Begriff der „Diegese“ für den Gedanken eines erzählerischen Universums ein: „Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben lässt.“³⁵ Der zunächst kinematographische Ansatz wird von Souriau selbst und vor allem von Gérard Genette und Ervin Goffmann auf die Literatur erweitert und von ihnen narratologisch spezifiziert, ohne Souriaus Grundansatz zu verändern.³⁶

Dieses grundsätzliche dichterische Prinzip, eine Art der „narrativen Illusion“, verhält sich aber genrespezifisch unterschiedlich. Vor allem realistisch/naturalistisch ausgerichtete Dichtung versucht die Illusion aufzubauen, so dicht wie möglich an unserer Realwelt angebunden, fast faktual zu sein. In Kriminalromanen, und hier fallen vor allem jene auf, die mit Lokalkolorit arbeiten,³⁷ wird dieser Eindruck bewusst evoziert. Anders geht jedoch die Science Fiction Literatur vor, indem sie die Eigenständigkeit ihrer Erzählwelt hervorzurufen versucht, eine der narrativen Grundlagen der Gattung und ein Umstand, auf den bereits Dennis Livingston 1978 hingewiesen hat: „Die gut geschriebene Science Fiction Story simuliert ihre eigene Realität. [...] Die Erzählung ‚funktioniert‘, wenn die handelnden Personen und ihre Umwelt mit innerer Konsistenz und Logik gezeichnet sind.“³⁸ Auch Florian F. Marzin weist darauf hin, dass es nicht Sinn eines „SF-Szenarios“ sein kann,

³⁴ Aristoteles: Poetik, a.a.O., S. 29.

³⁵ Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951]. http://www.montage-av.de/a_1997_2_6.html, Zugriff am 09.01.2009.

³⁶ Vgl. dazu: Genette, Gérard: Die Erzählung. Stuttgart 1998 und Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung. Frankfurt am Main 1980, wobei Goffman mehr in der Soziologie Anwendung findet.

³⁷ Hier seien als Beispiele die Krimis von Jacques Berndorf genannt oder die „Niederrhein-Krimis“ aus dem Graffit-Verlag.

³⁸ Livingston, Dennis: The Utility of Science Fiction. In: Fowles, Jib (Hrsg.): Handbook of Future Research. London 1978, S. 163f.

„als Hintergrund für die Handlung zu dienen. So ausformuliert heute in machen Bereichen [...] die fiktive Welt, in der sich die Protagonisten bewegen, auch sein mag, so bleibt sie in den meisten Fällen doch nur Staffage, ist sie der Boden, auf dem sich der Held bewegt, der [d.i. der Boden, Anm. R.W.] aber beliebig austauschbar ist. Ein Szenario demgegenüber lässt den Helden austauschbar erscheinen und setzt seine eigenen Bedingungen, die dem Zugriff des Menschen schon lange entzogen sind.“³⁹

Unglücklich an Marzins Ausführungen ist allerdings der Begriff des „Szenarios“, welcher missverständlich eine dargestellte Erzählwelt auf eine kurze „Szene“ reduzierend konnotiert. Dabei liegen der Errichtung der SF-Erzählwelt, seien es ein Einzelromane, Kurzgeschichten oder eine Serie, verschiedene Konstruktionsprinzipien zugrunde, die variabel genutzt werden: 1) die Reduktion der Erfahrungswelt, 2) das Einsetzen von Konstanten, 3) die Nutzung von Variablen bzw. Veränderungen, 4) die Polarisierung vertrauter Verhältnisse, 5) die Umkehrung vertrauter Verhältnisse.⁴⁰

Gerade im Bereich der „Space-Operas“, der seriellen oder zyklisch konzipierten Science Fiction Texte, erhält die Erzählwelt einen besonderen Stellenwert, da sie – analog zum „Szenario“ – unverändert und nicht austauschbar erscheinen muss. Selbst wenn die Protagonisten der Texte im Laufe ihrer erzählten Zeit wechseln, so ist doch das erzählte Universum das gleiche und verändert sich nur anhand seiner eigenen Geschichte. Die Fiktionalisierungsprozesse beginnen im elementaren Setting von Handlungszeit und Handlungsräum und setzen sich in der eigenen Geschichtsschreibung fort: das Perry Rhodan-Universum z.B. weist eine mittlerweile fast 3000jährige Handlungsgeschichte auf und besitzt ebenso eine eigene universale Geschichtsschreibung.⁴¹

Das Perryversum grenzt sich als narrativer Raum nicht nur durch die eigene Geschichtsschreibung, Handlungszeit und -raum und durch serienspezifische Konzepte wie z.B. das zu Anfang erwähnte *Zwiebelschalenmodell* oder die relative Unsterblichkeit der Serienprotagonisten ab, sondern auch durch eine eigene Fachsprache. Dabei handelt es sich einerseits um komplexe Neologismen oder sprachlichen Komposita mit vertrauten Assoziationen: *hypertoikische Verzahnung*, *die endlose Armada*, *kategorischer Impuls*, *Überlappungsfront*, *Metagravtriebwerk*, *Dakkarzone* u.v.a.m. Andererseits kommen Begriffe, Namen und Techniken, die aus der eigenen Serienvergangenheit stammen und meist von nicht mehr handlungsrelevanten Personen stammen hinzu: *Aagenfeldt-Barriere*, *Kalup'sche Kompensationskonverter*, *CREST*, *Margor-Schwall*, *Waringer Akademie* u.a. Stache resümiert: „Hier ist der Leser wieder aufgefordert, mitzuspielen, Begriffe nicht nur als Symbole von Handlungsrequisiten zu handhaben, sondern als Element des Spiels an

³⁹ Marzin, Florian F.: Die Konstruktion von Szenarien in der Science Fiction. In: : Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992, S. 243.

⁴⁰ Vgl. Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund: a.a.O. S. 22ff.

⁴¹ In dem Perry Rhodan Wiki „Perrypedia“ kann diese Geschichte nachvollzogen werden: <http://www.perrypedia.proc.org/index.php/Jahreskalender>. Genauere Betrachtungen verdienen hier die „Atlan Zeitatenteuer“, in denen der unsterbliche Arkonide Atlan regelmäßig an mehr oder minder bedeutenden Ereignissen der realen irdischen Geschichte teilgenommen hat.

sich.“⁴² Der Effekt dieser Sonder- oder Fachsprache auf den Leser wurde von Friedrich Leiner dahingehend kommentiert, dass so ein Jargon entstünde, der den Leser bald zum Mitglied eines esoterischen Zirkels mache und ihn so als „Pseudoexperte“ von den Nichtkennern der Materie abgrenze,⁴³ womit er zum Einen den integrativen und kohärenzbildenden Effekt dieser fachsprachlichen Illusion treffend benennt. Zum Anderen ist das Wort „esoterisch“ hier allerdings fehl am Platz, da dieser Effekt bei vielen seriellen Produktionen zu beobachten ist und nicht allein in der SF-Literatur.

Dennoch muss eingeschränkt werden, dass sich hinter vielen Begriffen oft wenig realwissenschaftliche Substanz verbirgt und sie in ihren Beschreibungen vor allem ein Ausdruck der Phantasieschöpfung der Autoren sind.⁴⁴ Um aber die Kohärenz der Erzählwelt „Perry Rhodan“ zu erhalten, müssen sich Handlungen und auch narrative Konzepte den der Erzählwelt eigenen Parametern beugen. Für den immer noch entstehenden und selbstreferenziellen Text „Perry Rhodan“ erweist sich die Handlungsbildung somit als Problem, da Handlung, Konzepte und Protagonisten nicht beliebig in das Perryversum eingefügt werden können, um Widersprüche zur eigenen Erzählwelt zu vermeiden.⁴⁵ Hier schließen auch Staches Ausarbeitungen zur Probabilität an, die er nicht als die „Realität *in* der Illusion, sondern die Realität *der* Illusion [Herv. R.St.]“⁴⁶ verstanden wissen will.

Innerhalb dieses kurz skizzierten Charakteristikums der SF-Erzählwelten und des *Perryversums* im Speziellen wirken auch Humorkonzepte auf die Kohärenz der Erzählwelt ein. Durch ihrer Referenzialität bieten Humorkonzepte die Möglichkeit, die Erzählwelt entweder zu untermauern oder zu durchbrechen, indem sie auf ein Ereignis innerhalb der Erzählwelt

⁴² Stache, Rainer: a.a.O. S. 109.

⁴³ Vgl. Leiner, Friedrich: Perry Rhodan. Eine Untersuchung über Wesen, Wirkung und Wert der Science Fiction Literatur. In: Blätter für den Deutschlehrer. 4/1968, S. 75.

⁴⁴ Was von den Lesern manchmal auch als „Technobabbel“ bezeichnet wird. Vgl. hier auch: Klein, Klaus-Peter: Zukunft zwischen Traum und Mythos: Science Fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens. Stuttgart 1976, S. 182. Ebenso: Teuscher, Gerhard: a.a.O. , S. 94f.

⁴⁵ Die Referenzialität der erzählten SF-Welt – und Science Fiction hat wie kaum ein anderes Genre die Möglichkeit, realweltliche Ereignisse in ihren Geschichten zu spiegeln – auf z.B. den Zeitgeist und realem Geschehen, wie es die Kultur- und Literaturwissenschaft vermehrt mit der Perry Rhodan-Serie tun, ist natürlich gegeben, aber auch eine Frage der Art und Weise des Erzählers. An dieser Stelle sein noch einmal auf das Beispiel Sophokles' verwiesen oder auf H.G. Wells oder George Orwell, die realweltliches Geschehen anhand ihrer eigenen Geschichte entwarfen ohne plump auf Tatsächliches zu verweisen. Ein anderes, wenn auch sehr offensichtliches Beispiel ist das „Babylon 5- Universum“ der us-amerikanischen SF-Serie „Babylon 5“, in der sich auf der Erde ein faschistisches System etabliert. Die Parallelen zur deutschen NS-Zeit sind unübersehbar (so tragen z.B. Sondereinheiten, die zur Überwachung der richtigen politischen Gesinnung abkommandiert werden, Armbinden mit einem Symbol – die Parallele zur SS ist eindeutig), dennoch entwickelt der Autor Straczinsky dieses faschistische System innerhalb der eigenen Seriengeschichte, die deutsche Nazizeit wird nicht benannt. Für Wells und Orwell sei hier auf „Die Zeitmaschine“, „Krieg der Welten“ oder „1984“ hingewiesen. Florian F. Marzin erwähnt in seinem Aufsatz die Erzählwelten von John Brunner in „Schafe blicken auf“ oder „Morgenwelt“.

⁴⁶ Stache, Rainer: a.a.O. S. 81. Vgl. ausführlicher auch ebd. S. 46f u. S. 81ff.

referieren oder ihren Referenzpunkt außerhalb der Erzählwelt haben können. Begrifflich nenne ich dies „binnenreferenziell“ und „transreferenziell“. Exemplarisch anhand einiger Szenen aus der Perry Rhodan-Serie, sollen diese Konzepte und ihre Effekte kurz dargestellt werden.

V.

Der dreihunderste Band der Perry Rhodan-Serie trägt den Titel „Alarm im Sektor Morgenrot“⁴⁷ und führt neben einem neuen Zyklus auch die Figur des *Roi Danton* ein, den Anführer der *Freihändler*, die mit einer Mischung aus Handel und halblegaler Gaunerei zur bedeutendsten Handelsorganisation der Milchstraße aufgestiegen waren. Der Charakter der Freihändlergruppe wird im Roman folgendermaßen beschrieben: „Als sich nach fünfjähriger Kontrollarbeit der solaren Nachrichtendienste erwies, dass die Freihändler niemals gegen die fundamentalen Sicherheitsgesetze verstießen und niemals versuchten, das Wohl der Menschheit zu schädigen, wies Perry Rhodan [...] an, die Freihändler unbehelligt zu lassen. [...] In den Akten der Solaren Abwehr wurden sie nach wie vor als ‚suspekt‘ bezeichnet. [...] Man nannte die Freihändler ‚charmante Gauner‘, die es immer wieder verstanden, durch die Maschen des Gesetzes zu schlüpfen.“⁴⁸ Roi Danton, der sich am Ende des Bandes als Perry Rhodans verschwundener Sohn Michael Rhodan erweist, von den Protagonisten allerdings nicht erkannt wird,⁴⁹ wird folgendermaßen geschildert:

„Niemand wusste, wer Roi Danton tatsächlich war, woher er stammte und wo er seine hervorragende Ausbildung als Kosmonaut und Hochenergietechniker erhalten hatte. Roi hatte den Namen eines Revolutionärs angenommen, der im Frankreich des 18. Jahrhunderts bei der Beseitigung der menschenunwürdigen Feudalherrschaft entscheidend mitgewirkt hatte. Roi Danton war grundsätzlich nach der Mode des ausgehenden 18. Jahrhundert gekleidet. Er gab und bewegte sich wie ein seinerzeit lebender Feudalherr, ahmte die einem modernen Menschen abartig erscheinenden Gesten und Redewendungen nach und schockierte damit seine Umwelt. Dennoch konnte die Solare Abwehr [...] bereits 2435 feststellen, dass dieser undurchsichtige ‚König‘ der Freihändler ein loyal denkender Mensch war [...].“⁵⁰

Auffällig an beiden Beschreibungen ist zum Einen die Darstellung grundsätzlicher Gefahrlosigkeit der Freihändler und Roi Dantons. Sie gelten als loyal und nicht gegen die Menschheit handelnde Personen, was auch durch den Hauptprotagonisten Rhodan legitimisiert wird. Da es sich hierbei um die einleitende Darstellung zu beiden, Freihändler

⁴⁷ Perry Rhodan: Alarm im Sektor Morgenrot (K.-H. Scheer, Verf.). Bd. 300, Rastatt 1961ff. Im Folgenden werden nur Bandnummern und Seiten genannt.

⁴⁸ 300, S.7.

⁴⁹ Diese Differenz aus Leser- und Figurenwissen führt zu einem spannungssteigernden Effekt. Normalerweise ist in der Perry Rhodan-Serie das Leser- und Figurenwissen identisch.

⁵⁰ 300, S. 8.

und Roi Danton, handelt, ohne dass bereits irgendeine Romanhandlung erfolgt wäre, werden spätere Konfliktpunkte bereits zu Beginn in ihrer Gefährlichkeit reduziert und Roi Danton und die Freifahrer an die moralische Kredibilität der Protagonisten angebunden.

Zum Anderen fällt in der Beschreibung Roi Dantons seine Abweichung in Kleidung, Gestik und Verhalten von der Norm auf, die einem „modernen Menschen abartig“ erscheint; die Wirkung auf die Umwelt wird explizit betont.⁵¹

Roi Dantons erste Handlung im Roman ist die Rettung von 45 Menschen aus einem Feuergefecht mit den außerirdischen *Blues*. Dies war allerdings nur möglich, indem Danton *Transformkanonen* benutzt, starken Waffen, die allein von den Terranern genutzt und anderen Völkern nicht zugänglich gemacht werden. Der illegale Waffenbesitz führt zu einer Inspektion Atlans, neben Perry Rhodan einer der Hauptpersonen der Serie.⁵² Die folgende Szene dient als Beispiel für ein binnenreferenzielles Humorkonzept, welches einen Referenzpunkt innerhalb der Erzählwelt besitzt.⁵³

Der erste Kontakt zwischen Atlan und den Freihändlern findet über zwei „Offiziere“ an Bord des Freifahrerschiffs *FRANCIS DRAKE* statt. *Tusin Randta* und *Rasto Hims* fungieren hier als Vertreter Roi Dantons und der Freihändler und geben einen ersten Einblick in die Organisation der ‚charmanten Gauner‘. Dabei wird die Abweichung zur Verhaltens- und Organisationsnorm an Bord der terranischen Schiffe deutlich: Die üblichen militärischen Ränge wurden von den Freihändlern abgeschafft. Randta und Hims bezeichnen sich als *Edelmänner*, was zwar ebenfalls einem Rang entspricht, welcher aber nicht einfach auf die bekannte Rangfolge übertragen werden kann: „Akanura [d.i. einer der geretteten Raumfahrer, Anm. R.W.] lachte. Er stellte sich vor, wie man drüben [an Bord von Atlans Raumschiffs, Anm. R.W.] auf den Begriff ‚Edelmann‘ reagierte. Wahrscheinlich bekam jetzt irgendein Kommandant einen Tobsuchtsanfall. Eine Stimme dröhnte. [...] Was wollen Sie sein? Ein Edelmann? Wer ist Ihr Chef?“⁵⁴

Mit der Aufhebung traditioneller Rangfolgen geht auch eine respektlose Sprache einher, die sich nicht an Formalisierungen und etablierte Hierarchien hält: „[Atlan:] 'Richten Sie Ihrem Chef aus, ich würde ihm gerne die Hand schütteln. Dazu ist es notwendig, dass ich an Bord der FRANCIS DRAKE komme.' [Rasto Hims:] 'Haben Sie nicht so lange Arme, dass Sie *nicht* zu kommen brauchen? [...] Unser Chef hat eine feine Nase. Der Desinfektionsduft terranischer Uniformen macht ihn krank. Bei Epsal – warum muss bei euch immer alles und jedermann nach Astrylol stinken?'“ und später: „'Edelmann Rasto Hims, wenn ich bitten darf. Ich spreche Sie ja auch höflich mit ‚Sir‘ an. Etwas mehr Höflichkeit, die Herren von der USO, wenn's gefällt.' Major Akanura hielt die Luft an. Tusin Randta nickte beifällig. Die Geretteten von der KOBE

⁵¹ Sie wird zunächst als habituell geschildert, erweist sich aber im Laufe des Romans als situativ.

⁵² Atlan war als Seriencharakter zuweilen populärer als Namensgeber Perry Rhodan selbst und hatte eine eigene Spin-Off Serie „Atlan“, sowie eigene Taschebuchabenteuer, die sein Leben auf seiner Heimat Arkon und auf der Erde zum Inhalt hatten.

⁵³ Die Szene findet statt in: 300, S. 19-30.

⁵⁴ 300, S. 20.

verfolgten den Wortwechsel mit steigender Spannung. [...] Aus den Nebengeräuschen ging hervor, dass der Kommandant des USO-Flagschiffs mit den Zähnen knirschte.⁵⁵

Die Formlosigkeit steigt sich, als sich schließlich Roi Danton, der Kommandant und Chef der Freihändler, in das Gespräch einschaltet: „Mon Dieu, was ist denn *nun* schon wieder los?“ rief jemand weinerlich dazwischen. [...] „Muss das denn sein, Hims? Muss ich denn immer leiden? Kann man niemals Rücksicht auf meine angegriffenen Nerven nehmen? Welcher *Lourdaud* stört meine verdiente Ruhe?“⁵⁶

Die Verstöße gegen bekannte Formalisierungen liegen auf verschiedenen Ebenen. Einerseits auf einer sprachlichen, indem teilweise französisch statt des gebräuchlichen *Interkosmo* gesprochen wird⁵⁷ und andererseits hierarchisch, indem traditionelle Ränge aufgehoben werden, was sich wiederum im sprachlichen Umgang niederschlägt. Eine weitere Ebene ist die habituelle Abweichung, die sich an der anfänglich zitierten Beschreibung Roi Dantons zeigt und in der konkreten Begegnung zwischen Atlans Inspektionsteam und den Freihändlern:

„In der Vorhalle hatten sich etwa fünfzig verwegen aussehende, buntgekleidete Männer eingefunden. Sie lehnten schief an den Wänden, einige kratzten sich die verwilderten Haare, und andere saßen auf mitgebrachten Klapphockern. Major Skor Kandrete, dem Ersten Feuerleitoffizier und Waffenexperten des USO-Flagschiffs, wurde übel. Kandrate war für seine strengen Disziplinanforderungen bekannt. [...] Der Gigant [d.i. Rasto Hims, Anm. R.W.] stampfte auf einige Männer zu. Sie stießen sich mit den Schultern von den Wänden ab, erhoben sich und nahmen sowas wie Haltung an. ‚Na also,‘ brummte der Epsaler zufrieden. ‚Was halten Sie von unserem militärischen Drill, Sir?‘ Atlan beherrschte sich krampfhaft [hier: vor Lachen, Anm. R.W.]. Major Kandrete war blass vor Wut, und Dr. Malaut offenbar erschüttert. Hims begann zu brüllen. ‚Aufstehen, Haltung annehmen. Ihr da drüben – drückt nicht die Schotten ein. Ein hohes Tier ist muss ordentlich begrüßt werden. Na ...?‘“⁵⁸

Dem ungewohnten Verhalten der Freihändler steht das formalisierte Verhalten der Terraner/*USO*-Vertreter⁵⁹ gegenüber. Das Inspektionsteam besteht aus Fachleuten der Waffen- und Energietechnik, sowie der Medizin, die ihrem Fachgebiet nach eingesetzt werden, um das Raumschiff und die Freihändler zu untersuchen. Ihre Fachkompetenz gilt für sie sowohl als Eigen- als auch Fremddefinition, Verstöße gegen die Anerkennung ihrer Kompetenz erschüttern ihr Selbstbild: „Der Waffenoffizier wiegte zweifelnd den Kopf. ‚Punktfeuer, ach

⁵⁵ 300, S. 21f.

⁵⁶ Ebd., S. 22.

⁵⁷ S.a. 300, S.25: „[Roi Danton:]‘Gestatten Sie, Monsieur, dass ich Sie lorgnietiere?’ [Skor Kandrete:]‘Ich gestatte überhaupt nichts, was ich nicht versteh. [...] Sprechen Sie zufällig auch Interkosmo?’“

⁵⁸ 300, S. 24.

⁵⁹ Die USO (United Stars Organisation) war eine als „galaktische Feuerwehr“ gedachte Organisation, die unabhängig von bestimmten Völkern operierte. Hauptgebiet war die verdeckte Geheimdienstarbeit. Im Laufe der Serie war die Anbindung der USO an Perry Rhodan und die Terraner offensichtlich.

so,' meinte er. ,Welche Thermokaliber führen Sie denn?' Roi betrachtete ihn anklagend. ,Sire, muss ich mich von einem gewöhnlichen Subjekt ohne Witz und Geist verhören lassen?' Kandrete lief rot an.⁶⁰

Der Widerspruch zwischen der formalisierten Welt des terranischen Militärs und der diesbezüglichen Unkonventionalität der Freihändler in Sprache, Hierarchie und Habitus speist den Witz dieser Szene. Dabei persifliert das Verhalten der Freihändler das militärische Gehabe der Terraner/ USO, welches vor allem in seiner direkten Oppositionierung als Referenzpunkt des Humors auszumachen ist.⁶¹ Das Nichtlachen der Fachmänner über die Situationen, der sie sich gegenüber sehen, zeigt vor allem ihre Verständnis von Normenverletzung und ihre innere Spannung, die sie nicht entladen können.

Für ein transreferenzielles Humorkonzept kann ein Beispiel aus dem Roman 2059 „Die Astronautische Revolution“⁶² dienen: In der fernen Galaxis *Dommrath* bricht der *Sambarkin Ruben Caldrogyn* zur Metropole *Kozmo Yessik* auf, um dort als Wissenschaftler ausgebildet zu werden. Caldrogyn besitzt eine Sehnsucht nach den Sternen und zur Raumfahrt, welche aber in der Galaxis Dommrath verboten ist. Im Laufe des Romans wird Caldrogyn zur führenden Persönlichkeit der *Astronautischen Revolution*, welche die Raumfahrt in Dommrath wieder etablieren möchte. Als Caldrogyn zur Metropole seiner Heimatwelt aufbricht, heißt es:

„Ydene hatte manchmal, wenn er lang darum gebettelt hatte, das überall auf Yezzikan Rimba bekannte Lied dieser Stadt gesungen. Dasselbe Lied sang Ruben jetzt, als er durch die Straßenschluchten ging [...]: ,Kozmo Yezzik, Kozmo Yessik ... Ich möchte ein Teil von dir sein, Kozmo Yessik...' Und dann mit dem ganzen Schwung des Harmoniewechsels von der Dominanten Fünf zur Subdominannten Vier: ,Wenn ich es hier schaffe, dann schaffe ich es überall – es hängt nur von dir ab, Kozmo Yessik, Kozmo Yessikk!“⁶³

Die Übersetzung des Liedes, das Caldrogyn singt, ins Englische, ergibt den alten Minelli/Sinatra Klassiker „New York, New York“:

„I wanna be a part of you, New York, New York.
If I can make it there, I make it everywhere,
it's up to you, New York, New York.“

⁶⁰ 300, S. 27.

⁶¹ Es gäbe noch weitere Beispiele zu nennen, so z.B. Situationen, in denen der Mausbiber Gucky die Disziplin- und Hierarchiehörigkeit der Terraner durch seine Respektlosigkeiten persifliert (Vgl. PR 48 oder PR 150), da binnendifferenzieller Humor aber zumeist umfänglicher ist, kann es hier nur bei einem ausführlich dargestellten Beispiel bleiben.

⁶² Verfasser: Leo Lukas.

⁶³ 2059, S. 3.

Auch hier ist die Gefahrlosigkeit der Situation offensichtlich. Sie ergibt sich weniger aus Vorabinformationen des Romans, sondern aus der beschriebenen Situation: Ein junger Mann singt ein Lied über eine bekannte Stadt. Der Versstoß gegen die formelle Welt liegt nicht in der Darstellung Ruben Caldrogyns begründet. Der Sambarkin entspricht bis dato äußerlich wie auch in seinem Verhalten einem typischen Vertreter seines Volkes. Dennoch wird das Lied vom Leser als humorvoller Teil des Romans verstanden, der Bruch mit der Norm liegt im Widerspruch des Außerirdischen, der einen irdischen Swing-Klassiker des 20 Jahrhunderts singt. Die entsprechende Großstadtromantik wird auch gleich mitgeliefert.

Ein anderes Beispiel ist der vom Autor Robert Feldhoff im Roman 1823 eingeführte Charakter *T-Legiauw*, ein Steuereinnehmer des außerirdischen Volkes der *Zentrifaal*, welcher rückwärts gelesen, den Namen „Waigel –T(hedor)“ ergibt, dem damaligen Finanzminister der BRD.⁶⁴ Auch K.-H. Scheer führte in den 200er Bänden der Serie den Charakter *Curt Bernard* ein, der sowohl Wesenzyge als auch den Namen des damaligen Redakteurs der Serie Kurt Bernhardt trug.

Eine besondere Form dieses Humorprinzips zeigte Horst Hoffman in dem „Schnapszahlband“ 1111 „Die Macht der Elf“. Dort begegnet der Mausbiber *Gucky* den Wesenheiten Clda, Dgwi, Ervl, Hagn, Hgew, Hgfr, Kahas, Kuma, Masy, Pegr und Wivo, die das Romangeschehen beeinflussen, um festzustellen, ob sich die von ihnen vor 2000 Jahren getätigte Voraussagen erfüllt haben. Hinter den Kürzeln dieser Wesenheiten verbergen sich die damaligen Perry Rhodan Autoren selbst: Clark Darlton, Detlev G. Winter, Ernst Vlcek, Hanns Kneifel, H.G. Ewers, H.G. Francis, K.H. Scheer, Kurt Mahr, Marianne Sydow, Peter Griese und William Voltz,⁶⁵ welche im Roman von den Figuren als etwas beschreiben werden, „das außerhalb jeden Schemas steht. Etwas, das sich nicht ins Zwiebelschalenmodell ... einordnen lässt. Etwas, das ... vor uns da war.“⁶⁶ Für den weiteren Verlauf der Zyklenhandlung hat dieser Roman keine Bedeutung, der Band 1111 wird allgemein als der am wenigsten ernst zu nehmende Roman der Serie bezeichnet, obwohl die augenzwinkernde Drohung ernste Konsequenzen befürchten ließe: „Sie warteten auf uns, um eine geistige Befriedigung zu finden. [...] Ob Gucky sie zufriedenstellen konnte, werden wir wohl nie erfahren. Gucky meint jedenfalls, wir könnten nur dafür beten, denn sonst...‘ ‘Was sonst?’ fragte Rhodan. ‘Sonst könnten sie ihr ganzes Konzept umkrepeln.’“⁶⁷

Im Gegensatz zu den binnenreferenziellen Humorkonstrukten durchbrechen transreferenzielle nicht die Formalisierung oder eine Norm innerhalb der Erzählwelt, weswegen sie auch grundsätzlich einfacherer Natur sind. Zumeist stehen sie in ihrer Referenzialität im Widerspruch zur Kohärenz bzw. der Probabilität der Charaktere und stellen eine Störung der Beschreibung dar. Sie bedürfen der Entschlüsselung, sind „einfache Gags“ und häufig mit dem populären Prinzip des „Eastereggs“ identisch, kleine Überraschungen innerhalb von Texten

⁶⁴ Vgl. Perry Rhodan: Regenten der Träume. Bd.1823. a.a.O.

⁶⁵ Hoffmann wiederholte diesen Gag in Band 2222 mit dem aktuellen Autorenteam erneut.

⁶⁶ 1111, S. 60.

⁶⁷ Ebd., S. 59.

oder narrativen Welten,⁶⁸ welche keinen oder kaum dauerhaften Handlungsbezug und vor allem Handlungsbedeutung haben, was ihre Harmlosigkeit unterstreicht. Ihr Witz liegt vor allem darin, vom Leser gefunden und als Referenz auf seine Realwelt identifiziert zu werden.

Dennoch ist gerade der Effekt der transreferenziellen Konstruktionen auf die Erzählwelt der SF von großer Bedeutung. Da sie ihren Referenzpunkt nicht innerhalb, sondern außerhalb des fiktional-diegetischen Raumes haben und in der Realwelt des Lesers verankert sind, durchbrechen sie die Geschlossenheit der Erzählwelt. Ein grundlegendes Kennzeichen dieser Humorphänomene ist ihre fehlende Entwicklung aus dem Handlungszusammenhang heraus, sie sind willkürlich und auf die Dekodierung durch den Leser angewiesen, um ihren Witz zu entfalten. Die Durchbrechung der Erzählwelt steht deren Kohärenz entgegen: Die „narrative Illusion“ wird löchrig. Der kurzfristige humoristische Effekt, der durchaus auch die Findigkeit der Leser bedarf, steht aber im Missverhältnis zu seinem narrativen Effekt. Da die SF bewusst mit der Erzählgrundlage einer geschlossenen narrativen Welt arbeitet, führt die Nutzung transreferenzieller Humorkonstrukte zur Sinnfälligkeit dieses Gattungsmerkmals: sie dekonstruiert das narrative Grundgerüst der Science Fiction zur gattungsspezifischen Banalität. Um sich als Gattung selbst ernst zu nehmen und nicht als reine Persiflage zu gelten – und damit den Gattungsbereich zu verlassen –, müssen die Autoren der Science Fiction-Literatur Referenzen, die außerhalb der Erzählwelt liegen vorsichtig nutzen, da der entstehende Witz und ihr narratologischer Effekt im Gegensatz zueinander stehen können.

Aus den Merkmalen binnreferenziellen Humors kann Gegenteiliges abgeleitet werden. Da sie keinen Referenzpunkt außerhalb des Erzähluniversum besitzen und sich aus dem Handlungsgeschehen oder der Eigengeschichte der Erzählwelt entfalten, unterstützen sie in der Regel die Geschlossenheit der Erzählwelt und bestätigen ihre Kohärenz. Dabei ist weniger der Grad des Humors bzw. der Witzigkeit von Bedeutung, die Episoden um den Freihändler Roi Danton entbehren nicht der Albernheit, sondern auch hier wieder der narratologische Effekt. Trotz der Albernheit und einer eher unklaren Probabilität der Figur Roi Dantons⁶⁹, arbeitet er durch seine Binnenreferenzialität an der Konstruktion der narrativen Welt und macht sie letztendlich kohärent.

VI.

Für die narrativen Welten der Science Fiction zeigen sich die Humorkonzepte folgenreich, indem sie ihre Kohärenz konstruieren oder dekonstruieren. Für die Methodik der

⁶⁸ Besonders populär sind Eastereggs in Computerspielen, hier vor allem Rollenspielen, die auch mit einer geschlossenen Handlungs- bzw. Erzählwelt arbeiten. So finden sich z.B. in dem Online-Spiel „World of Warcraft“ die Figuren „Haris Pilton“, „Parry Hotter“, „Nesingwary“ (Ernest Hemingway) oder „Scooty und Spok“.

⁶⁹ Die Beschreibung eines stutzerhaften Gecks, der im Jahr 2435 parfümsprühend und „parlierend“ herumstolziert ist nicht eindeutig probabel. Auf der anderen Seite wird es deutlich, dass „Roi Danton“ eine *Figur* Michael Rhodans ist und von ihm bewusst inszeniert wird. Zum Ende des Bandes 300 lässt er die habituelle „Maske“ fallen und agiert als „exzellenter Kommandant“ im Sinne der Seriennorm.

Literaturwissenschaft erweist sich vor allem das Konzept des transreferenziellen Humors als bedeutsam. Potenziell liegt in ihm der höhere Grad, Träger möglicher intertextueller Verweise zu sein, indem diese z.B. auf Autorenschaft, Zeitgeschehen oder andere Texte hinweisen und somit eine höhere Literarizität eines Textes beinhalten können. Hans Joachim Schulzes Forderung an die Literaturwissenschaft, gattungsspezifische Merkmale zur Qualität von SF aus der Gattung heraus zu entwickeln,⁷⁰ kann über das Konzept des transreferenziellen Humors einen ersten Schritt dahin führen, die Methodik der klassischen Literaturwissenschaft gattungsspezifisch zu differenzieren. Gilt in der traditionellen Literaturwissenschaft z.B. die Referenzialität, die Intertextualität als ein potentielles Zeichen möglicher hoher Literarizität von Texten, so zeigen die transreferenziellen Verweise in der Science Fiction bzw. den Space Operas, dass dieser Gedanke zur Dekonstruktion ihrer narrativen Basis beitragen kann. Verknüpft gesagt: Intertextualität bzw. Referenzialität trägt die Gefahr in sich, die narratologischen Grundstrukturen des Genres Science Fiction zu zerstören. Damit soll nun nicht die Qualität jedes Science Fiction Romans herbeigeredet werden, indem man die klassischen Literarizitätsmerkmale verneint, aber doch die Frage erlaubt sein, ob deren Fehlen zugleich eine schlechte Qualität einzelner Gattungstexte beweisen muss. Die angeführten Beispiele aus der Perry Rhodan-Serie müssen allerdings dahingehend differenziert werden, dass sie in ihrer Referenzialität eine doch recht plumpe Struktur von Anagrammen, Abkürzungen oder Übersetzungen aufweisen. In ihrer Kurzlebigkeit sind sie stärker daran orientiert, dem Leser ein kurzes Vergnügen zu bereiten und für das Perryversum keine langlebige Bedeutung zu besitzen.

Bibliographie:

Primärtexte:

Perry Rhodan 300: Alarm im Sektor Morgenrot. K.H. Scheer (Verf.). Rastatt 1961ff.

Perry Rhodan 1111: Die Macht der Elf. Horst Hoffmann (Verf.). Rastatt 1961ff.

Perry Rhodan 2059: Die Astronautische Revolution. Leo Lukas (Verf.). Rastatt 1961ff.

Sekundärtexte:

Aristoteles: Poetik. Übersetzt und Herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.

Bergson, Henri: Das Lachen. [Le rire, 1900]. Meisenheim am Glan 1948.

⁷⁰ Vgl. Anm. 6.

- Bollhöfener, Klaus/ Farin, Klaus/ Spreen, Dirk (Hrsg.): Perry Rhodan Studies. Spurensuche im All. Berlin 2003.
- Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992.
- Darwin, Charles: Ausdruck der Gemüthsbewegung bei den Menschen und den Thieren. Stuttgart 1872.
- Dopychaj, Arno: Der Humor. Begriff, Wesen, Phänomenologie und pädagogische Relevanz. Bonn, Uni. Diss. 1988.
- Dupréel, Eugène: Le Problème sociologique du Rire. In: Revue Philosophique 53, 106. 1928, S. 213-260.
- Ellerbroch, Beate u. Jürgen/ Thieß, Frank: Perry Rhodan. Untersuchung einer Science-Fiction-Heftromanserie. Gießen 1976.
- Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten [1905]. Der Humor [1927]. Eingeleitet von Peter Gay. Frankfurt a M. 1992.
- Frick, Klaus N. (Hrsg.): Das groß Perry Rhodan Fan Buch. München 1996.
- Genette, Gérard: Die Erzählung. Stuttgart 1998.
- Goffman, Erving: Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung. Frankfurt am Main 1980.
- Hoffmann, Horst (Hrsg.): Perry Rhodan. Die ersten 25 Jahre. Der große Werkstattband. Rastatt 1986.
- Horn, Andras: Das Komische im Spiegel des Literatur. Würzburg 1988.
- Kasper, Hartmut (Hrsg.): Deutsche Helden. Leipzig 1997.
- Klein, Klaus-Peter: Zukunft zwischen Traum und Mythos: Science Fiction. Zur Wirkungsästhetik, Sozialpsychologie und Didaktik eines literarischen Massenphänomens. Stuttgart 1976.
- Koestler, Arthur: Der göttliche Funke. Der schöpferische Akt in Kunst und Wissenschaft. Bern München Wien 1966.
- Leiner, Friedrich: Perry Rhodan. Eine Untersuchung über Wesen, Wirkung und Wert der Science Fiction Literatur. In: Blätter für den Deutschlehrer. 4/1968.
- Livingston, Dennis: The Utility of Science Fiction. In: Fowles, Jib (Hrsg.): Handbook of Futures Research. London 1978
- Mader, Michael: Das Problem des Lachend und der Komödie bei Platon. Stuttgart Berlin 1977.
- Marzin, Florian F.: Die Konstruktion von Szenarien in der Science Fiction. In: : Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992.
- Nusser, Peter: Trivialliteratur. Stuttgart 1991
- Platon: Der Staat. Bibl. erg. A. Stuttgart 2000.
- Schattenschneider, Peter: Science Fiction: Vision für das dritte Jahrtausend. In: Burmeister, Klaus/ Steinmüller, Karlheinz: Streifzüge ins Übermorgen. Weinheim Basel 1992.
- Schörle, Eckart: Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert. Bielefeld, 2007.
- Schulz, Hans-Joachim: Science Fiction. Stuttgart 1986.
- Spencer, Herbert: The Physiology of Laughter [1860]. In: ders.: Essays. Scientific, Political an Specultaive. Bd. 2 London 1901.
- Stache, Rainer: Perry Rhodan, Überlegungen zum Wandel einer Science Fiction Heftserie. 2 A. Berlin 2002.
- Stollmann, Rainer: Groteske Aufklärung. Studien zu Natur und Kultur des Lachens. Stuttgart 1997
- Suerbaum, Ulrich/ Broich, Ulrich/ Borgmeier, Raimund: Science Fiction. Theorie und Geschichte. Themen und Typen. Form und Weltbild. Stuttgart 1981.
- Teuscher, Gerhard: Perry Rhodan, Jerry Cotton und Johannes Mario Simmel. Eine Darstellung zu Theorie, Geschichte und Vertretern der Trivialliteratur. Stuttgart 1999.
- Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001.

Internetadressen:

<http://www.perrypedia.proc.org>

<http://www.stern.de/unterhaltung/comic/:Perry-Rhodan-Ein-Held/577421.html>. Zugegriffen am 26.01.2009.

Souriau, Etienne: Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [1951].

http://www.montage-av.de/a_1997_2_6.html, Zugriff am 09.01.2009.