

# Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs<sup>1</sup>

EMER O’SULLIVAN

In diesem Beitrag geht es um Komik an sich, speziell um literarische Komik und insbesondere kinderliterarische Komik. Nach einer Einordnung der Begriffe »Komik« und »Humor« werden die wichtigsten Komiktheorien – die Inkongruenztheorie, die Überlegenheitstheorie und die Entlastungstheorie – sowie Michail Bachtins Konzept von karnevalesker Komik vorgestellt. Daran schließen sich eine Übersicht über Funktionen der Komik und über die Akzeptabilität bestimmter Gegenstände und Inhalte an. Darauf aufbauend wird gefragt, ob die kinderliterarische Komik einer eigenen Theorie bedarf. Nach Maria Lypp, die 1986 den einflussreichsten kinderliteraturwissenschaftlichen Beitrag zu diesem Thema verfasste, gibt es eine gemeinsame Grundform des Komischen für alle Literatur, es bedarf also keiner spezifischen Theorie der Komik für die Kinder- und Jugendliteratur. Auch die Techniken der Komik teilen sich die allgemeine Literatur und die Kinderliteratur. Anders sind zum Teil hingegen bestimmte Themen bzw. Inhalte und auch Funktionen des Komischen für Kinder, für Jugendliche und für Erwachsene. Diese Merkmale, die für die Komik in der Kinderliteratur von besonderer Bedeutung sind, sowie einige Hauptfunktionen und Spielarten von Komik in der Kinderliteratur werden erläutert. Abgeschlossen wird der Beitrag mit einer kurzen Diskussion kulturspezifischer Tradierungen bestimmter Formen kinderliterarischer Komik anhand deutsch- und englischsprachiger Beispiele.

## Humour and (Children’s) Literature

This article is about humour, especially literary humour and, even more specifically, humour in children’s literature. It classifies the terms »comedy« and »humour«, and then presents the most important comic theories – the incongruity theory, the superiority theory and the relief theory – as well as Mikhail Bakhtin’s concept of carnivalesque comedy. This is followed by a review of the functions of comedy and humour, and the degree to which certain objects and topics are deemed acceptable in comic form. Taking this as a point of departure, the question is raised whether humorous children’s literature needs its own theory. According to Maria Lypp, author in 1986 of the most influential contribution to German children’s literature studies on this topic, there is a basic form of comedy common to all literature, so there is no need for a specific theory for children’s literature. Comic techniques are shared by literature for adults and for children. There is, however, a difference between some of their themes and functions depending on whether it is presented to children or adults. The article discusses significant characteristics and functions of humour in children’s literature. Drawing on examples from books in German and English, it concludes with a brief discussion of the culturally-specific transmission of certain forms of humour and comedy in children’s literature.

<sup>1</sup> Der Beitrag erschien erstmals unter dem Titel »Komik im (kinder)literaturtheoretischen Diskurs. (Basisbeitrag)« in Burwitz-Melzer, Eva / Caspari, Daniela / O’Sullivan, Emer (Hg.): *Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen*

*im Fremdsprachenunterricht*. Wien: Praesens 2018, S. 19–42. Wir danken dem Verlag für die Abdruckgenehmigung. Der Beitrag wurde für diese Publikation gekürzt und aktualisiert.

In *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Wirth 2017a) wird der Unterschied zwischen Humor und Komik wie folgt erklärt: »Komik ist eine Eigenschaft, die Gegenständen (Äußerungen, Personen, Situationen, Artefakten, etc.) zugeschrieben wird, wenn sie eine belustigende Wirkung haben« (Kindt 2017a, S. 2), und »Humor ist eine Eigenschaft von Personen, die in der Aufgeschlossenheit gegenüber dem Komischen besteht« (Kindt 2017b, S. 7). Im Deutschen ist Humor also eine Disposition, die ihre Träger:innen Komik gegenüber empfänglich macht. Anders in anderen kulturellen Kontexten. Wenn z. B. einer der führenden zeitgenössischen Kunstphilosophen, der Amerikaner Noël Carroll, über Komiktheorien schreibt, tut er dies unter dem Titel »Humour« (vgl. Carroll 2003 und 2014). Das Wörterbuch *Larousse* gibt zwei Definitionen des französischen Begriffs »humour«, die die oben vorgestellte deutsche Unterscheidung von »Komik« und »Humor« einschließen (vgl. Larousse 2017).

Jenseits derartiger kultureller Unterschiede in der Begrifflichkeit gelten Humor und Komik als universal: »There is no society in which humor has not been reported to exist.« (Ziv 1988, S. ix) Allerdings existiert Komik im Spannungsfeld von Universalismus und Kulturspezifität. Komik ist »der Brückenkopf für jede Erforschung der Kultur« (Wirth 2017b, S. ix). Nur wer mit den jeweils kulturell kodierten Konventionen vertraut ist, wird regelabweichende Handlungen und Äußerungen komisch finden: »Was wir komisch finden, gibt Aufschluss über unseren kulturellen Deutungsrahmen« (ebd.).

In diesem Beitrag geht es um literarische und insbesondere um kinderliterarische Komik. Die wichtigsten theoretischen Zugänge zur Komik werden zunächst kurz vorgestellt, danach Funktionen der Komik insgesamt und die Akzeptabilität bestimmter Gegenstände der Komik diskutiert. Danach wird gefragt, ob die kinderliterarische Komik eine eigene Theorie benötigt, und es werden die Merkmale erörtert, die für die Komik in dieser Literaturform von besonderer Bedeutung sind. Mit einer kurzen Ausführung zu kulturspezifischen Tradierungen bestimmter Formen von Komik schließt der Beitrag ab.

## Theorien des Komischen

Theoretische Reflexionen zum Komischen gibt es seit der Antike; zudem verfolgen die unterschiedlichen Fachdisziplinen jeweils eigene methodische Zugänge; d. h., so etwas wie eine allumfassende Komiktheorie, die breite Akzeptanz gefunden hat, gibt es bisher nicht. Die Haupttheorien werden oft in drei Grundauffassungen des Komischen unterteilt: die Inkongruenztheorie, die Überlegenheitstheorie und die Entlastungstheorie (vgl. u. a. Carroll 2014, Kindt 2017a oder Morreall 2023).

Die Inkongruenztheorie geht davon aus, dass Komik vor allem durch die Wahrnehmung einer Abweichung von der Norm entsteht, die eine Diskrepanz zwischen der Erwartung der Rezipient:innen und dem, was tatsächlich eintrifft, hervorruft; ihre Erwartungen werden dann im wörtlichen Sinne ent-täuscht. Beispiele von Komik der Inkongruenz – aus der *Comic-Zeitschrift Mosaik* (9/1998) – sind »die Unterhosen des Bischofs auf der Wäscheleine« (Fiedler 2003, S. 86) (hier trifft das Erhabene auf das Profane) oder »ein Nashorn mit dem Namen *Mücke*« (ebd.) (hier weckt der Name Assoziationen von etwas Kleinem und mit dünnen Flügeln Ausgestattetem und kollidiert so mit der Massigkeit des Tiers).

Die Überlegenheitstheorie verbindet Komik mit der Wahrnehmung von Unzulänglichkeiten, die bei den Betrachter:innen das Gefühl der Größe hervorruft oder »zumindest der Erleichterung darüber [...], selbst nicht betroffen zu sein« (Kindt 2017a, S. 3) – z. B., wenn jemand stolpert und hinfällt. Mit dieser Theorie wird der französische Philosoph Henri Bergson (1914 [1900]) assoziiert, nach dessen Ansicht erst die Flexibilität ein

erfolgreiches Leben in der Gesellschaft ermöglicht, da ständig neue Herausforderungen eine Anpassung verlangen. Die Starrheit der- bzw. desjenigen, die/der unfähig oder unwillig ist, sich anzupassen, sieht er als Hauptauslöser des Lachens, das dieses Verhalten bestraft. Lachen gilt für ihn demnach als soziales Regulativ.

Die Entlastungstheorie geht vor allem auf die psychoanalytischen Arbeiten Freuds zurück, besonders auf die Studie *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905), die Komik als Einsparungen im psychischen Energiehaushalt des Einzelnen sieht; das Komische geht »mit der als lustvoll erfahrenen Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen einher, die Personen in sozialen Zusammenhängen gemeinhin zu erbringen haben« (Kindt 2017a, S. 3).

Eine Kombination der Konzepte der Normverletzung und der Entlastungstheorie findet man z. B. in den Thesen zur karnevalesken Komik von Michail Bachtin (1990 [1963]), die zu den meistdiskutierten seit Ende der 1960er-Jahre gehören. Bachtin entwickelte sie aus der Beschäftigung mit dem europäischen Roman, dessen Dialogizität oder Polyphonie er historisch aus der volksculturellen karnevalesken Lachkultur herleitete. Das Lachen in der sich alljährlich wiederholenden rituellen Praxis des mittelalterlichen Karnevals sah Bachtin als eines über die Verkehrung der sozialen Ordnung durch Gegeninstanzen zum (monologischen) Wort der weltlichen und kirchlichen Autoritäten. Das Lachen über die temporäre Verkehrung der Verhältnisse ist ein Sieg über die Furcht (vgl. Bachtin 1990, S. 35), die das restliche Jahr von Staat und Kirche verbreitet werde. Bachtins Konzept von karnevalesker Komik spielt, wie weiter unten ausgeführt wird, in der Kinderliteraturforschung eine bedeutende Rolle.

In der heutigen Komikforschung wird den Überlegenheits- und Entlastungstheorien als eigenständigen Theorien keine Gültigkeit mehr zugesprochen. Allerdings werden einzelne Aspekte beider Theorien als Bausteine in integrativen Modellen fruchtbar gemacht, die versuchen, die Objekt- und Subjekt-Seite des Komischen in Einklang zu bringen. Diese neuere Perspektive macht deutlich, dass es sich bei den drei Typen von Komiktheorien weniger um konkurrierende als um durchaus miteinander kompatible, da kombinierbare Positionen handelt (vgl. Kindt 2017a, S. 3).

Bereits 1988 ging András Horn davon aus, dass es so etwas wie »das Komische-an-sich« nicht gibt (Horn 1988, S. 31), vielmehr hänge dies von einem Rezipienten des Komischen, von einem Subjekt des Lachens ab. Andererseits müsse Komik durch ein Objekt des Lachens – einen komischen Gegenstand oder einen Produzenten des Komischen – erzeugt werden. Erst wenn die subjektiven Bedingungen mit den objektiven Bedingungen des Komischen zusammentreffen, entstehe Komik. Neuere Ansätze reden vom »stimulus« – der Objekt-Seite oder dem, was komisch gefunden wird – und »response« – der Rezeptions-Seite oder auch dem Vorgang des Komischfindens. Demnach wird das Inkongruenzmodell gemeinhin »als stimulus-Theorie ausgestaltet, die zu bestimmen versucht, was das Komische ist« (Kindt 2017a, S. 4); der Entlastungs- und der Überlegenheitsansatz werden demgegenüber »zumeist als response-Theorien modelliert, die erklären sollen, warum etwas als komisch erfahren wird« (ebd.). Nach diesen Ansätzen ist es also durchaus vorstellbar, dass eine Komikerfahrung in der Kombination von Wahrnehmung einer Inkongruenz, dem Gefühl der Überlegenheit und der Lust der Einsparungen liegen kann.

Zu den wichtigen objektiven Bedingungen gehören neben der Inkongruenz das Moment der Überraschung – oder Plötzlichkeit – sowie die Distanz zum komischen Objekt. Dieter Henrich (1976) identifiziert als Grundform aller Komik die »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 auch eine so nicht vorgesehene Abweichung von einer Norm. Als weiteres – diesmal subjektives – Moment sei, so Henrich, die emotionale Distanz zwischen dem Subjekt und dem Objekt des Lachens notwendig: Die Verwandlung ist nur komisch, »solange das Überraschende nicht auch bedrohlich ist« (S. 386). Das Subjekt darf sich nicht bedroht oder betroffen fühlen: »auch für sich genommen angsterregende Vorgänge müssen – sofern sie komisch wirken sollen – ins Genieß- und d. h. hier: zumindest Belachbare verfremdet werden« (Steinlein 1992, S. 12).

Die Komikforschung bewegt sich langsam von einer ursprünglich fast ausschließlichen Fokussierung auf die »stimulus«-Seite zu einem stärkeren Fokus auf die »response«-Seite des Komischen. Ein Ergebnis dieser Entwicklung ist eine Verlagerung des Interesses »von der definitorischen Frage, was das Komische ist, zu den empirischen Fragen, wann, wie und warum Komik wahrgenommen wird« (Kindt 2017a, S. 4). Diese Verschiebung ist besonders für diejenigen relevant, die sich für bestimmte Gruppen von Komikrezipient:innen interessieren – wie z. B. die Kinderliteraturforschung, sie hat aber auch eine weiterreichende kulturpolitische Brisanz. Sie fragt nach den spezifischen Bestimmungen des Komisch-finden-Könnens: Wer findet was unter welchen Bedingungen komisch, und wer kann mit wem über was lachen? Ob jemand subjektiv etwas komisch oder lustig findet oder eben nicht, hängt auch von sozialer Erfahrung, kulturellem Wissen und von Faktoren ab wie »our cultural background and identity, our politics and aesthetics, and our location and current state of mind« (Reichl / Stein 2005b, S. 5). Die Forschung bewegt sich dementsprechend eher weg von allgemeinen Komik-Betrachtungen hin zur Fokussierung auf besondere »Lachgemeinschaften« (vgl. zum Begriff Röcke / Velten 2005) und zur Frage, wie diese hervorgebracht und bedient werden. Als diskursiv konstruierte kulturelle Praxis ist Komik geprägt von Historie, Milieu und Ethnie und erweist sich dementsprechend so gruppen-, milieu- und klassenspezifisch wie alle kulturellen Praxen und auch so durchdrungen von Machtbeziehungen, Hierarchien und Autorität wie sie.

## Funktionen und Gegenstände der Komik

Ebenso universal wie die Komik sind ihre zentralen sozialpsychologischen Funktionen bei der Bildung von Gemeinschaften und in der Gruppendynamik bei der Aufrechterhaltung von Solidarität und Verbundenheit bzw. der Ausgrenzung. Unterschiedlich stark kultur- und epochenspezifisch markiert sind die dabei verwendeten Techniken und vor allem die Themen oder Gegenstände der Komik. In seiner Abhandlung über die Geschichte des englischen Lachens erinnert Manfred Pfister an den Wandel, dem (die) Normen unterliegen, die die soziale Akzeptabilität dessen bestimmen, worüber man lacht:

Where many Elizabethans went to visit Bedlam [eine Londoner Anstalt zur Behandlung psychisch Erkrankter] for a good laugh at the antics of its inmates, in our society laughter about the physically or mentally handicapped is no longer acceptable, nor is, under the auspices of political correctness, racist laughter about Jews or blacks, misogynist laughter about women, or arrogant laughter about the poor and simple. (Pfister 2002, S. v)

Die von Pfister angesprochene politische Korrektheit stellt in Frage, ob man überhaupt noch über irgendeine soziale Gruppe lachen darf. Neben psychisch Kranken, Schwarzen,

Juden sowie Frauen waren auch Fremde immer Gegenstand von Gelächter, Stereotype über sie allerdings ebenso: Oft ist Objekt der Komik nicht der Fremde an sich, sondern vielmehr die Vorstellungen, die eine Gemeinschaft von ihm hat. In ihrem Artikel *Drü Chünüsün müt düm Küntrübüss. Zum Unterhaltungswert des Fremden* beschreibt Gabriele Grunt 2001, wie es, angeblich in der Bemühung um Vermeidung von Rassismus und Diskriminierung, zum Tabu geworden ist, über kulturelle Unterschiede zu lachen, auch scheine »die Verballhornung der eigenen Stereotypen« (ebd., S. 9) nicht mehr erlaubt. Zu den Konsequenzen von *political correctness* für die Arbeit von Comic-Künstler:innen bemerkte der Zeichner Ralf König, »[...] derber Humor hat es mittlerweile schwer. Die Zeichner haben womöglich Angst, etwas politisch Unkorrektes zu zeichnen und den Shitstorm zu ernten« (Brüheim 2023, S. 22). Angesichts der besonders für den Bereich der Kinderliteratur relevanten (auch) subversiven Natur von Komik, die Grenzen überschreitet und Tabus bricht, Autoritätsfiguren als lächerlich entblößt, Normen in Frage stellen und unterminieren kann, stellt sich die Frage: Darf es ein »Dürfen« in der Komik geben? Bestimmte Inhalte wie die oben von Pfister angeführten gelten zu bestimmten Zeitpunkten als nicht mehr salonfähig, aber die beste Waffe dagegen scheint nicht politisch korrektes Unterdrücken zu sein, sondern vielmehr Gegenwitze der gleichen Art oder auch das Spiel mit Perspektiven. Gerade durch das Spiel mit ethnischen Rollen und Stereotypen ist die so genannte Ethno-Comedy populär geworden: Die britische Sketchkomödie *Goodness Gracious Me* (1998–2001), die mit perspektivischen Inversionen spielte, gilt als »populärer Durchbruch postkolonialer Komik im britischen Unterhaltungsprogramm« (Göktürk 2017, S. 166). Ihr Format wurde für das Fernsehen in Deutschland von Kaya Yanar mit *Was guckst Du?!* adaptiert (vgl. zur Ethno-Comedy u. a. die Beiträge in Reichl/Stein 2005a, Dunphy/Emig 2010 und Dettmar 2011).

## Komik in der Kinderliteratur<sup>2</sup>

»Do you think that all children’s books ought to have funny bits in them?« Miss Honey asked. »I do«, Matilda said. »Children are not so serious as grown-ups and they love to laugh.« (Dahl 1988, S. 75) Die Forderung der kleinen Matilda aus dem gleichnamigen Roman von Roald Dahl, die an dieser Stelle eindeutig das Sprachrohr des Autors ist, findet ihre Entsprechung in der großen Mehrheit von Kinderbüchern, denn »die Kinderliteratur im engeren Sinn [ist] seit der Mitte des 19. Jahrhunderts eine dominant komische Literatur« (Weinkauff 2009, S. 4). Komik nimmt einen bedeutend größeren Platz in der Kinderliteratur ein als in der allgemeinen Literatur, verhandelt teilweise andere Themen und ruft auf jeden Fall bei lesenden Kindern eine stärkere körperliche Reaktion hervor, als es bei Erwachsenen üblicherweise der Fall ist. Bedarf die kinderliterarische Komik deshalb einer anderen Theorie des Komischen?

Henrich (1976) sah es bei seiner Suche nach einer Grundform der Komik als notwendig an, das zu beachten, was Kinder komisch finden (vgl. S. 385). Seine Theorie entwickelt sich aus der Analyse von Versteckspielen im Sinne des »plötzlich weg und plötzlich wieder da« (ebd.) und von aus jeweils drei Teilbildern bestehenden Verwandlungsbüchern, bei denen Körperteile der abgebildeten Figuren durch Umschlagen vertauscht und dadurch neue groteske bzw. hybride Figuren hervorgebracht werden. Die neuen Kombinationen

<sup>2</sup> Dieser Beitrag widmet sich vorwiegend der Kinderliteratur und lässt aus Platzgründen die spezifische Jugendliteratur außer Acht. Ein Haupt-

unterschied zwischen Komik in der Kinderliteratur und in der Jugendliteratur liegt auf der Ebene der komischen Gegenstände (vgl. Wild 2009, S. 48).

belustigen das Kind, weil es sich bei der Verwandlung des ursprünglichen Zustandes der Figur erinnert. Henrich leitet daraus ab, dass freie Komik durch überraschende Verwandlungen und Kontextverschiebungen entsteht. Diese Form der Komik ist die erste Kindern zugängliche und zugleich allen elaborierten Formen des Komischen inhärente. Henrichs Interesse an bzw. Hinwendung zu Kinderkomik ist im Bereich der allgemeinen philosophischen, philologischen oder interdisziplinären Auseinandersetzung mit dem Thema eine große Ausnahme, sonst werden Kinder und an sie adressierte Medien eher stiefmütterlich behandelt. In dem umfangreichen Handbuch *Komik* (Wirth 2017a) findet man trotz der zahlreichen interdisziplinären und intermedialen Bezüge keine Hinweise auf Komik in Kinderliteratur und -medien.

Mit Bezug zu Henrich und auf Bachtins Theorie zu Literatur und Karneval lieferte Maria Lypp mit ihrem Aufsatz *Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur* 1986 den bisher wichtigsten theoretischen Beitrag zum Standort der kinderliterarischen Komik in der allgemeinen Literatur. Wenn nach Henrich freie als basale Komik verstanden wird, auf der alles andere aufbaut, dann ist die plötzliche Kontextverschiebung, also das, was Kinder primär lachen lässt, so Lypp, »allgemein-ästhetisch aus dem Phänomen des Komischen zu erklären« (1986, S. 446) und prinzipiell nichts anderes als das, was auch Erwachsene lachen lässt. Also bedarf es keiner spezifischen – anderen – Theorie der Komik für die Kinder- und Jugendliteratur. Auch bedient sich die Kinderliteratur der gleichen Techniken wie die allgemeine Literatur wie z. B. Verfremdung, Übertreibung, Rollen- und Perspektivenwechsel, Ironie und Grotteske, Normabweichungen und Sprachspiele. Zum Teil anders – entwicklungspsychologisch und durch die Differenz in der Erfahrungswelt von Kindern und Erwachsenen bedingt – sind bestimmte Themen bzw. Inhalte und auch Funktionen des Komischen für Kinder, für Jugendliche und für Erwachsene. Im Folgenden werden einige Hauptfunktionen und Spielarten von Komik in der Kinderliteratur erläutert.

### Normverletzungen und Komik der Befreiung

Kinderliteratur spielt seit jeher eine zentrale Rolle bei der Sozialisation von Kindern in ihren jeweiligen kulturellen Kontexten, indem sie in die Wissensbestände, Werte und Normen der jeweiligen Kulturgemeinschaft einführt. Die oben dargestellte Diskussion um Komiktheorien zeigt, wie eng Komik mit der Vermittlung von und dem Verstoß gegen Normen verknüpft ist. Man muss deshalb davon ausgehen, dass in der Kinderliteratur Komik gerade durch ihre Verhandlung »kulturelle[r] Ordnungsvorstellungen, Generationen- und Geschlechterverhältnisse, Subjekt- und Identitätskonstruktionen« (Dettmar 2009, S. 8) von entscheidender Bedeutung bei der Enkulturation ist. Ältere Untersuchungen haben das Prinzip der Normverletzung auf die sozialisatorische Funktion der Bestätigung der Norm reduziert. Bezogen etwa auf die komischen Warngedichte im *Struwwelpeter*, in denen »der Reinfall [...] als Unglücksgeschichte in pädagogischer Absicht inszeniert« wird (ebd., S. 11), heißt das: Die Lesenden lachen über das Missgeschick, das dem Anderen durch die Normverletzung widerfährt, und meiden dementsprechend angeblich das vermeintliche Fehlverhalten. Wer lacht, dokumentiert, dass er auf der richtigen Seite der Grenze des Erlaubten steht (vgl. ebd., S. 12). Komik führt in die bestehenden Normensysteme der Erwachsenenwelt ein, indem sie zeigt, was als verlachbar gilt; sie kann somit affirmativ oder systemstabilisierend wirken. Sie kann aber gleichermaßen subversiv sein, wenn die Auflehnung gegen die Normen so gestaltet ist, dass diese ins Lächerliche gezogen werden, und sie für junge Rezipient:innen eine

Befreiungsfunktion ausübt. Komische Normverletzungen können nach Lypp sowohl den Erwerb von Normen als auch die Emanzipation von übermächtigen Normen fördern; in Letzterem liegt das befreiende Potenzial der »Komik der Befreiung« (Henrich 1976, S. 388).

Während die freie Komik nicht hierarchisch ist, da zwei Kontextebenen gleichsam aufrechterhalten werden – die der Norm und die des mit ihr konkurrierenden Normbruchs –, sind bei der Komik der Befreiung die Kontraste hierarchisch zugunsten der Normverletzung. Im Lachen über sie werden Normen, Bedrohungen und Angstzustände ad absurdum geführt; damit einher geht eine Entlastung von den Zwängen des Tabus, deren Druck im Akt des Lachens erst richtig empfunden wird. Es ist das, was Bachtin das karnevaleske Lachen nennt.

### Das Materiell-Leibliche und die karnevaleske Komik

Neben der Komik der Befreiung stellt die Beschäftigung mit dem Körperlichen eines der Hauptelemente der Lachinszenierung in der komischen Kinderliteratur dar: »Das Materiell-Leibliche wird in Bildern von grotesker Übersteigerung zum Anlaß des eklatanten Lachens« (Lypp 1986, S. 451). Kinder haben eine karnevaleske Freude am Materiell-Physischen, in dem das Kreatürliche und das Sinnliche ungehemmt bejaht werden (vgl. ebd., S. 446f.). Thema der karnevalesken Komik ist das »Drama des leiblichen Lebens: der Begattung, der Geburt, des Wachstums, des Essens und Trinkens, der körperlichen Ausscheidung« (Bachtin 1990, S. 33), ein Drama, das mit Ausnahme von Begattung und Geburt auch die Kindheit erfüllt. Kinder sind von allen Aspekten der Darstellung von Körperfunktionen fasziniert, vom Wachsen und Schrumpfen ganzer Personen (z.B. Alice im Wunderland, Nils Holgersson oder das Sams) oder von Körperteilen (Pinocchios Nase). Es sind Themen, die Kinder im Zuge des eigenen Wachstums und im Prozess körperlicher Veränderungen in zentraler Weise beschäftigen. Ihre Faszination für das Skatologische wird immer wieder als Beispiel für einen Unterschied zwischen Erwachsenen- und Kinderkomik genannt (vgl. z.B. das Bilderbuch *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat* [Holzwarth / Erlbruch 1989] oder die *Captain Underpants*-Reihe [Pilkey 2015]). Sie spielen mit grotesk-komischen Inszenierungen leiblicher Erfahrungen. Ungeachtet dieser vielfältigen Überschneidungen von Komik in der Kinder- und Erwachsenenliteratur wird die karnevaleske Komik in der Kinderliteratur bis heute als eine niedere oder unreife Form angesehen, verglichen mit den »schwierigeren« und avancierten Formen in der Allgemeinliteratur wie etwa Ironie.<sup>3</sup>

### Sprachspiele

Wort- und Sprachspiele erzeugen viel Spaß beim Sprechen und beim Zuhören. Sie sind für die kinderliterarische Komik vermutlich deshalb so wichtig, weil sie an die Mühen des kindlichen Spracherwerbs als in vielen Anläufen zu erwerbende Regelkompetenz anknüpfen – ein Erwerb, der ja zugleich auch eine Unterwerfung bedeutet. Im komischen Sprachspiel wird dieser Erwerbsmodus noch einmal aufgerufen und zugleich lustvoll unterlaufen (vgl. Steinlein 2009, S. 40).

<sup>3</sup> Allerdings ist die Annahme, Kinder verstünden keine Ironie, mittlerweile durch empirische Untersuchungen relativiert worden (vgl. dazu Weinkauff 2009).

Zu den Sprachspielen gehören Doppeldeutigkeit, Lautmalerei, Wiederholung, komisierte Figurenrede, das Wörtlichnehmen von Begriffen u. v. a. m., von denen nicht nur ein Großteil der komischen Kinderlyrik lebt, sondern auch, sehr zentral, die narrative Kinderliteratur. Großes komisches Potenzial gewinnt Andreas Steinhöfel gerade aus dem Bereich des Abklopfens von Sprache mit seiner »tiefbegabten« Figur Rico in den *Rico und Oskar*-Büchern (z. B. Steinhöfel 2008). *Das Sams* von Paul Maar (1973) ist das Produkt eines virtuosen Wortspiels mit den Namen der Wochentage. Die Unbekanntheit des Sams im Englischen – und auch in anderen Sprachen – liegt sicher auch an der starken Kulturgebundenheit der Sprachspiele, denen es seine Existenz verdankt.

### Intertextualität und Parodie

Auf der Diskursebene dient auch in der Kinderliteratur die Intertextualität zum Erzeugen von Komik. Bezüge zu schon Bekanntem produzieren Komik durch Überraschung (Bekanntes in unbekanntem Kontext), durch Verfremdung<sup>4</sup> oder durch die Inkongruenz des Rahmensprengens. Bereits 1865 hat Lewis Carroll mit seinen Parodien von damals sehr breit rezipierten erbaulichen Gedichten in *Alice in Wonderland* für Überraschung und Erheiterung gesorgt. Ein frühes intertextuelles Beispiel der heute weit verbreiteten »alternativen Märchen« findet sich in Paul Maars *Der tätowierte Hund* (1968), in der aus der Perspektive der Hexe erzählten »Geschichte vom bösen Hänsel, der bösen Gretel und der Hexe«. Die vorausgegangene Kinderliteratur wird zur Schatztruhe von Elementen, auf die mit komischem Gewinn angespielt werden kann, so z. B. in den Romanen von Jörn-Peter Dirx.<sup>5</sup> Im Bilderbuchbereich laden Janet und Allan Ahlberg zum Spiel ein; in *Each Peach Pear Plum* (1978) schaffen sie eine kleine Welt, in der verschiedene, den kindlichen und erwachsenen Leser:innen vertraute Figuren zuerst versteckt und dann fokussiert auftauchen. Der Witz liegt in der Entdeckung und in den neuen Konstellationen der Figuren. Dieses intertextuelle Spiel ist hochgradig kulturspezifisch und funktioniert nur, wenn von einer Bekanntheit der Figuren ausgegangen werden kann (vgl. O'Sullivan 1999).

### Intermediale Komik im Bilderbuch

Auf der medialen Ebene angesiedelt ist Komik in illustrierten Büchern und Bilderbüchern, in denen das Zusammenspiel von Text und Bild die Gelegenheit zur Komik bietet – durch Widerspruch zwischen Erzähltem und Gezeigtem, Übertreibung, komisierenden Zeichenstil, Perspektivenwechsel usw. Das Bilderbuch *Als Mama noch ein braves Mädchen war* (Larrond/Desmarteau 2001) ist ein gutes Beispiel dafür, wie ein Bilderbuch komisches Potenzial aus der Inkongruenz zwischen Text- und Bildebene schöpfen kann. Die Situation: Eine Mutter erzählt ihrer Tochter, dass sie ein wahres Musterkind gewesen sei, als sie selbst klein war. Sie habe natürlich immer alles aufgegessen, kein Schimpfwort in den Mund genommen, nie die Katze am Schwanz gezogen usw. Die komisch überzeichneten Bilder von Claudine Desmarteau zu jeder dieser Muster-Situationen erzählen eine gänzlich andere Geschichte. In ihnen ist die erzählende Mut-

<sup>4</sup> Ein Teil der Komik in den *Harry Potter*-Romanen lebt davon, dass in ihnen Vertrautes wie z. B. das englische Schulsystem in einer komisch-verfremdeten Form in Hogwarts wiederzuerkennen ist.

<sup>5</sup> Vgl. z. B. Dirx' Nonsens-Romane *Alles Rainer Zufall* (1987) oder *Piraten auf der Schwatzinsel* (1994).

ter eine wahre Furie von Mädchen, ein widerborstiges Monster, das laut, ungehorsam, frech, schadenfroh und wild daherkommt. Das lustige, ironische, subversive Buch hat den Charakter eines »Stimmt-ja-gar-nicht-Spiels«, das aus dem kontrapunktischen Verhältnis zwischen Bild und Schrifttext gewonnen wird.

### Tragikomische Kinderromane

Zu den gattungsspezifischen Formen von Komik in der erzählenden Kinderliteratur gehört auch die Komik im modernen Familienroman für Kinder, die nicht selten eine tragikomische Komponente enthält (vgl. Steffens 1998). Anne Fine, Christine Nöstlinger und Kirsten Boie gehören zu deren prominentesten Vertreterinnen. In diesen Romanen wird mit Identitätskonstruktionen und Geschlechterrollen gespielt (Fine: *Madame Doubtfire* [1987], *Bill’s new frock* [1989]),<sup>6</sup> Generationengrenzen werden verwischt und alternative familiäre Konstellationen prallen aufeinander (Kuijer: *Wir alle für immer zusammen* [2001]).

### Kulturspezifische Tradierung kinderliterarischer Komik

Einige Spielarten der kinderliterarischen Komik werden in verschiedenen Kultur- und Sprachräumen anders oder anders intensiv produziert, rezipiert und geschätzt. Diesem kulturspezifischen Phänomen möchte ich zum Schluss anhand einer kurzen vergleichenden Betrachtung zweier Komik-Spielarten in der deutsch- und englischsprachigen Kinderliteratur nachgehen: Nonsens und schwarzer Humor.

Nonsens für Kinder – so wie man ihn in der englischen Kinderliteratur findet – war in Deutschland bis in die 1970er-Jahre so gut wie unbekannt. Dies lässt sich nicht nur an der bis dahin fast ausbleibenden Produktion von Nonsens-Literatur für Kinder ablesen, sondern auch an der Art und Weise, wie z. B. Lewis Carrolls Nonsens-Klassiker *Alice in Wonderland* ins Deutsche übersetzt wurde. Bei den meisten der knapp 20 Übersetzungen, die vor der intelligenten und kreativen Version von Christian Enzensberger (Carroll 1963) erschienen, herrschten lustige Kinderversionen vor, die biedere Erläuterungen statt spritzigem Nonsens lieferten und das vermeintlich für Kinder Unverständliche verständlich machen wollten. Die Gefahr, die Ambivalenz und die intellektuelle und sprachliche Kreativität des Ausgangstexts gingen dabei verloren. James Krüss<sup>7</sup> bemerkte 1972, dass *Alice* in Deutschland bis zu dem Zeitpunkt kein Erfolg war. Seine Erklärung: »Der deutsche Untertan liebt immer noch sein Kochbuch und die Regel« (Krüss 1972, S. 232). Seither liegt eine Reihe neuerer Übersetzungen vor, die dem Geist des Originals gerecht werden, ein unter deutschen Kindern beliebter und verbreiteter Kinderroman ist *Alice* dennoch bis heute nicht geworden.<sup>8</sup>

Zu den Meistern des schwarzen Humors für Kinder gehört Roald Dahl, dessen Popularität in Großbritannien immens ist; in Deutschland hingegen war er lange weniger

<sup>6</sup> Zur komischen Inszenierung von Crossdressing und Genderbending s. Liebenthal 2024 in diesem Jahrbuch.

<sup>7</sup> Krüss hat sich um den »Import« von Nonsens-Versen für deutschsprachige Kinder verdient gemacht. Die von ihm herausgegebene Anthologie von – meistens von ihm selbst übersetzten –

Nonsensgedichten *Seifenblasen zu verkaufen* (1972) enthält u. a. die allerersten Übersetzungen von Edward Lear ins Deutsche.

<sup>8</sup> Vgl. die ausführliche Übersetzungs- und deutsche Rezeptionsgeschichte von *Alice in Wonderland* in O’Sullivan 2000, S. 296–378.

bekannt. Das liegt u. a. an der Ablehnung, die den Faktoren entgegengebracht wird, die Dahls Werk ausmachen und dort für komische Zwecke eingesetzt werden: die maßlose Übertreibung, die Absurdität, das Grotteske, die Brutalität, das Tabubrechende. Auf das Grotteske, das darauf abzielt, Grauen zu erzeugen und zum Lachen zu bringen, wird von einigen Instanzen in der Kinderliteratur mit Ablehnung reagiert. Trotzdem zeigen Untersuchungen zur kindlichen Rezeption (und Verkaufszahlen von den Büchern bestimmter Autor:innen), dass diese Art des Humors von Kindern durchaus goutiert wird; es sind vielmehr die *gatekeeper*, die erwachsenen Produzent:innen (Verleger:innen usw.) und Vermittler:innen (Bibliothekar:innen, Lehrkräfte), die zum großen Teil bestimmen, was akzeptabel oder gar zulässig ist, und somit eine Rezeption behindern.

2023 entbrannte eine hitzige Debatte, als herauskam, dass der Puffin-Verlag in Zusammenarbeit mit der Diversitätsberatungsfirma »Inclusive Minds« Roald Dahls Bücher umgeschrieben hatte, um angeblich als anstößig empfundene Sprache zu entfernen und Leser:innen so vor kulturellen, ethnischen und geschlechtsspezifischen Stereotypen zu schützen. Die Empörungswelle, die diese Überarbeitung in Großbritannien auslöste, hängt mit Dahls dortigem Star-Status zusammen. Das Ergebnis: Der Verlag gibt nun parallel zwei Dahl-Editionen heraus, die neue, »justierte« und eine »Classic Collection« genannte unveränderte Version der Romane. Die neuen deutschen Übersetzungen von neuen Dahl-Romanen durch Andreas Steinhöfel und Sabine Ludwig basieren jedoch auf den Originalfassungen (vgl. Börsenblatt 2023).

In Deutschland haben Erzieher:innen traditionell »Hemmungen, mit der sprichwörtlichen Gänsehaut Unterhaltungseffekte zu erzielen; sie halten es für geschmacklos oder sogar gefährlich« (Grützmaker 1985, S. 4). Deshalb findet man in der deutschsprachigen Kinderliteratur insgesamt, verglichen mit der englischen, wenig groteske Komik und schwarzen Humor; wenn sie auftauchen, werden sie nicht immer einhellig begrüßt. Als 2011 *Alle Kinder. Ein ABC der Schadenfreude* (Kuhl/Schmitz-Kuhl 2011) erschien, »kleine [...] gereimte [...] Text-Bild-Arrangements rund um allerlei Bösartigkeiten« (Rabus 2021, S. 4) – ein Textbeispiel: »Alle Kinder gehen zum Friedhof, außer Hagen, der wird getragen« –, wurde es nicht in die engere Wahl für einen Kinderbuchpreis gezogen. Die Begründung eines (erwachsenen) Mitglieds der Jury: weil »dieser Humor unserer Auffassung nach eher nur Erwachsene anspricht«. Kindermeinungen zum gleichen Buch hingegen lauteten z. B.: »Total geiles Buch!«<sup>9</sup>

Wenn diese Form von Komik von Kindern goutiert, aber von einigen erwachsenen *gatekeepern* abgelehnt wird, dann liegt das Problem weniger an der Komik selbst als an ihrer Vermittlung. Im deutschen Kinderliteratursystem herrscht mancherorts (noch) ein normatives Verständnis von der Aufgabe dieser Literatur als Sozialisierungsinstrument vor, das dem Grottesken mit Ablehnung begegnet und Nonsens z. T. als für Kinder ungeeignet sieht,<sup>10</sup> wie es z. B. im Pauschalurteil eines Erziehungswissenschaftlers aufscheint, der meinte, Edward Lear sei »für Kinder nicht geeignet« (Ladenthin 1991, S. 22). Eine Nonsens-Tradition hat es zwar auch in Deutschland gegeben – aber nicht für Kinder; das ist einer der Hauptunterschiede zur englischen Nonsens-Tradition.

Ein Beispiel dafür, dass viele deutsche Lehramtsstudierende bestimmte Formen der

<sup>9</sup> Beide Zitate stammen aus der Vorschau von Klett Kinderbuch, Herbst 2012, S. 2.

<sup>10</sup> An dieser Stelle ist ein kleines Loblied auf den 2015 verstorbenen großen deutschen Übersetzer Harry Rowohlt fällig, der dafür gesorgt hat,

dass bedeutende Texte der skurrilen, absurden und schwarzhumorigen Kinderliteratur genial ins Deutsche übertragen wurden; z. B. Texte wie Hilaire Bellocs Warngedichts-Parodie *Matilda, die so schrecklich log* (Belloc 1993).

Komik ablehnen, liefert Gina Weinkauff, die über deren negative Reaktion auf Philip Ardaghs *Schlimmes Ende* (Ardagh 2002) berichtete. Die Irritationen wurden »meist in Form pädagogischer Bedenken zum Ausdruck gebracht« (Weinkauff 2009, S. 12), die Studierenden »äußerten Zweifel daran, ob die primären Adressaten des Buches den *typisch britischen Humor* verstünden, ob sie in der Lage seien, der skurrilen Handlung zu folgen, ob die Sprachspiele, die bisweilen absichtsvoll umständliche Syntax und die Ironisierung der auktorialen Erzählinstanz sie nicht überfordern würden« (ebd.; Hervorhebung im Original).

Es ist gut möglich, dass Kinder überall auf der Welt über fast die gleichen Sachen lachen, aber es gibt neben anderen Aspekten der Kulturspezifik der Komik eben auch so etwas wie eine kulturspezifische Initiation in bestimmte Spielarten der Komik, die beim mündlichen Erzählen und beim Vorlesen erfolgt. Die Akzeptabilität von fast ins Absurde übertriebener Brutalität z. B. wird sicherlich auf individueller Ebene unterschiedlich sein, viele Eltern werden die Geschichten und Gedichte Dahls nicht mit ihren Kindern gemeinsam genießen, die Angstlust beim inszenierenden Vorlesen nicht herauskitzeln können. Ähnliches gilt für den klassischen Nonsens. Wissen die Eltern oder andere Vermittler:innen-Instanzen nichts damit anzufangen, so wird er nicht zum Repertoire der literarischen Komik des Kindes gehören. Zentral für das britische Selbstbild ist der als Nationalcharakteristikum betrachtete »sense of humour« (vgl. Pfister 2002, S. vii), der z. T. die Wertschätzung und Stellung von Skurrilität, komischer Rätselhaftigkeit und komischer Groteske in der dortigen Kinderliteratur erklärt. Und diese Wertschätzung (bzw. deren Ausbleiben) wirkt sich entsprechend auf das Bestehen und die Weiterentwicklung dieser Ausdrucksformen in der Kinderliteratur und auf deren kulturspezifische Tradierung aus.

### Primärliteratur

- Ahlberg, Janet / Ahlberg, Allan (1978): *Each Peach Pear Plum*. Harmondsworth, Middlesex: Kestrel Books
- Ardagh, Philip / Roberts, David (Ill.) (2002): *Schlimmes Ende*. A. d. Engl. von Harry Rowohlt. München: Omnibus [engl. EA 2002]
- Belloc, Hilaire / Posy Simmonds (Ill.) (1993): *Matilda, die so schrecklich log*. A. d. Engl. von Harry Rowohlt. Zürich: Diogenes [engl. EA 1991]
- Carroll, Lewis / Tenniel, John (Ill.) (1865): *Alice’s Adventures in Wonderland*. London: Macmillan
- Carroll, Lewis (1963): *Alice im Wunderland. Alice hinter den Spiegeln*. Zwei Romane. Übersetzt und herausgegeben von Christian Enzensberger. Mit siebenunddreißig Ill. des Autors. Frankfurt/M.: Insel
- Dahl, Roald / Blake, Quentin (Ill.) (1988): *Matilda*. London: Jonathan Cape
- Dirx, Jörn-Peter / Khing, The Tjong (Ill.) (1987): *Alles Rainer Zufall*. Ravensburg: Maier
- Dirx, Jörn-Peter / Baumann, Stephan (Ill.) (1994): *Piraten auf der Schwatzinsel*. Würzburg: Arena
- Fine, Anne (1987): *Madame Doubtfire*. London: Hamish Hamilton
- Fine, Anne / Dupasquier, Philippe (Ill.) (1989): *Bill’s new frock*. London: Methuen
- Holzwarth, Werner / Erlbruch, Wolf (Ill.) (1989): *Vom kleinen Maulwurf, der wissen wollte, wer ihm auf den Kopf gemacht hat*. Wuppertal: Hammer
- Krüss, James (Hg.) (1972): *Seifenblasen zu verkaufen*. Das große Nonsens-Buch mit Versen aus aller Welt. Für jung und alt gesammelt und gebündelt von James Krüss und reich

- illustriert von Eberhard und Elfriede Binder-Staßfurt. Gütersloh: Bertelsmann
- Kuhl, Anke/Schmitz-Kuhl, Martin (2011): *Alle Kinder. Ein ABC der Schadenfreude*. Leipzig: Klett-Kinderbuch
- Kuijjer, Guus (2001): *Wir alle für immer zusammen*. A. d. Niederl. von Sylke Hachtmeister. Hamburg: Oetinger [niederländ. EA 1999]
- Larrond, Valerie/Desmarteau, Claudine (Ill.) (2001): *Als Mama noch ein braves Mädchen war*. A. d. Franz. von Thomas Minssen. Zürich: Bajazzo [französ. EA 1999]
- Maar, Paul (1968): *Der tätowierte Hund*. Hamburg: Oetinger
- Maar, Paul (1973): *Eine Woche voller Samstage*. Hamburg: Oetinger
- Pilkey, Dav (2015): *Captain Underpants and the sensational saga of Sir Stinks-A-Lot*. New York: Scholastic Inc
- Steinhöfel, Andreas/Schössow, Peter (Ill.) (2008): *Rico, Oskar und die Tieferschatten*. Hamburg: Carlsen

## Sekundärliteratur

- Bachtin, Michail (1990): *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. A. d. Russ. und mit einem Nachwort von Alexander Kaempfe. Frankfurt/M. [russ. EA 1963]
- Carroll, Noël (2003): *Humour*. In: Levinson, Jerrold (Hg.): *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford [u. a.], S. 344–365
- Carroll, Noël (2014): *Humour. A Very Short Introduction*. Oxford
- Dettmar, Ute (2009): *Scherz, List, Rache. Formen und Funktionen des Komischen in der Kinderliteratur*. Oldenburg
- Dettmar, Ute (2011): *Clash of Cultures als Comedy: Die Fernsehserie *Türkisch für Anfänger**. In: *Kinder- und Jugendliteraturforschung 2010/2011*, S. 116–123
- Dunphy, Graeme/Emig, Rainer (Hg.) (2010): *Hybrid Humour. Comedy in Transcultural Perspectives*. Amsterdam [u. a.]
- Fiedler, Sabine (2003): *Sprachspiele im Comic. Das Profil der deutschen Comic-Zeitschrift *Mosaik**. Leipzig
- Freud, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Wien [u. a.]
- Göktürk, Deniz (2017): *Die Komik der Kultur*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 160–172
- Grunt, Gabriele (2001): *Drü Chünüsün müt düm Küntrübüss. Zum Unterhaltungswert des Fremden*. In: *1000 und 1 Buch*, H. 4, S. 4–11
- Grützmacher, Jutta (1985): *Vorwort*. In: Grützmacher, Jutta (Hg.): *Rabenschwarze Geschichten von Joan Aiken, Roald Dahl u. a.* Stuttgart, S. 4–5
- Henrich, Dieter (1976): *Freie Komik*. In: Preisendanz, Wolfgang/Warning, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München, S. 385–389
- Horn, András (1988): *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg
- Kindt, Tom (2017a): *Komik*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 2–6
- Kindt, Tom (2017b): *Humor*. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. 7–11
- Krüss, James (1972): *Nachwort. Versuch, Seifenblasen zu vermessen. Über den Nonsens, seine Dichter und dieses Buch*. In: *Seifenblasen zu verkaufen. Das große Nonsens-Buch mit Versen aus aller Welt. Für jung und alt gesammelt und gebündelt* von James

- Krüss. Ill. Eberhard und Elfriede Binder-Stassfurt. Gütersloh, S. 228–242
- Ladenthin, Volker (1991): Viktorianischer Reisebericht. In: *Bulletin Jugend + Literatur* 23, H. 8, S. 22
- Liebenthal, David (2024): Komik zwischen Gendernorm und Transgression Die ambivalente Inszenierung von Crossdressing und Genderbending im gegenwärtigen Shōjo-Manga. In: *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* 2024, S. 68–80
- Lypp, Maria (1986): Lachen beim Lesen. Zum Komischen in der Kinderliteratur. In: *Wirrendes Wort* 36, H. 6, S. 439–455 (auch abgedruckt in Lypp, Maria 2000): *Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur*. Frankfurt/M.)
- O’Sullivan, Emer (1999): Von Dahls Chickens zu Himmels Grausen. Zum Übersetzen intertextueller Komik in der Kinderliteratur. In: *1000 und 1 Buch*, H. 4, S. 12–19
- O’Sullivan, Emer (2000): *Kinderliterarische Komparatistik*. Heidelberg
- Pfister, Manfred (2002): Introduction. A History of English Laughter? In: Pfister, Manfred (Hg.): *A History of English Laughter. Laughter from Beowulf to Beckett and Beyond*. Amsterdam [u. a.], S. v–x
- Rabus, Silke (2021): Alle Kinder lieben Piranhas. In: *1000 und 1 Buch*, H. 2, S. 4–5
- Reichl, Susanne/Stein, Mark (Hg.) (2005a): *Cheeky Fictions. Laughter and the Postcolonial*. Amsterdam [u. a.]
- Reichl, Susanne/Stein, Mark (2005b): Introduction. In: Reichl, Susanne/Stein, Mark (Hg.): *Cheeky Fictions. Laughter and the Postcolonial*. Amsterdam [u. a.], S. 1–23
- Röcke, Werner/Velten, Hans Rudolf (Hg.) (2005): *Lachgemeinschaften. Kulturelle Inszenierungen und soziale Wirkungen von Gelächter im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Berlin [u. a.]
- Steffens, Wilhelm (1998): Der komische Familienroman für Kinder. In: Baumgärtner, Alfred C./Pleticha, Heinrich (Hg.): *Kinder- und Jugendliteratur. Ein Lexikon. Autoren, Illustratoren, Verlage, Begriffe. Teil 5: Literarische Begriffe, Werke, Medien*. Meitingen, S. 1–12
- Steinlein, Rüdiger (1992): Kinderliteratur und Lachkultur. Literarhistorische und theoretische Anmerkungen zu Komik und Lachen im Kinderbuch. In: Ewers, Hans-Heino (Hg.): *Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim [u. a.], S. 11–32
- Steinlein, Rüdiger (2009): Udakak und Lidokork. Komik in neuerer Kinderlyrik. In: *kj&m – forschung.schule.bibliothek* 61, H. 2, S. 32–41
- Weinkauff, Gina (2009): »Volle Kanne Witzigkeit«. Über Komik und Humor in der Kinder- und Jugendliteratur, in den Medien und in der Entwicklung Heranwachsender. In: *kj&m – forschung.schule.bibliothek* 61, H. 2, S. 3–14
- Wild, Inge (2009): Adoleszenz und Komik. Christine Nöstlingers *Bonsai* im Vergleich mit Alexa Hennig von Langes *Ich habe einfach Glück* und *Erste Liebe*. In: *kj&m – forschung.schule.bibliothek* 61, H. 2, S. 42–49
- Wirth, Uwe (Hg.) (2017a): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart
- Wirth, Uwe (2017b): Vorwort. In: Wirth, Uwe (Hg.): *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, S. ix–x
- Ziv, Anver (1988): Introduction. In: Ziv, Anver (Hg.): *National Styles of Humor*. New York [u. a.], S. vii–xiii

## Netzquellen

- Bergson, Henri** (1914): Das Lachen. Deutsch von Julius Frankenberger und Walter Fränzel. Jena [franz. EA *Le rire*, 1900], <https://www.projekt-gutenberg.org/bergson/lachen/lachen.html> [Zugriff: 23.02.2024]
- Börsenblatt** (2023): Andreas Steinhöfel: »Ich fürchtete um die schönen Schimpfwörter«. Börsenblatt, 23. Februar 2023, <https://www.boersenblatt.net/news/literaturszene/andreas-steinhoefel-ich-fuerchtete-um-die-schoenen-schimpfwoerter-275165> [Zugriff: 23.02.2024]
- Brüheim, Theresa** (2023): »Derber Humor hat es mittlerweile schwer«. Ralf König im Gespräch. In: Politik und Kultur 21 (5), S. 22. Online verfügbar unter <https://politik-kultur.de/themen/derber-humor-hat-es-mittlerweile-schwer/> [Zugriff: 23.02.2024]
- Larousse Dictionnaire de français** (2017): Définitions: humour. In: Larousse Dictionnaire de français, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/humour/40668?q=humour#40575> [Zugriff: 23.02.2024]
- Morreall, John** (2023): Philosophy of Humor. In: Zalta, Edward N./Nodelman, Uri (Hg.): The Stanford Encyclopedia of Philosophy: Metaphysics Research Lab, Stanford University <https://plato.stanford.edu/archives/sum2023/entries/humor/> [Zugriff: 23.02.2024]

## Kurzvita

Emer O’Sullivan ist Professorin am Institute of English Studies an der Leuphana Universität Lüneburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Kinderliteraturwissenschaft, Imagologie und Übersetzungswissenschaft. Ihre Arbeit *Kinderliterarische Komparatistik* wurde 2001 von der IRSL, ihre Untersuchung *Comparative Children’s Literature* 2007 von der ChLA (USA) ausgezeichnet.